

## II Stellenkommentar

Im Jahr 1871 notierte N. die unmittelbar aufeinanderfolgenden Titellentwürfe:

Die Oper und die griechische  
Tragoedie.

Die Geburt der Tragoedie  
aus der Musik.  
Mit einem Vorwort an  
Richard Wagner.  
Von  
F. N.

Die  
Geburt der Tragoedie  
aus dem  
Geiste der Musik.  
Von  
Dr. Friedrich Nietzsche  
ord. Prof. der klass. Phil. an der Universität Basel.  
(NL 1871, KSA 7, 9[1], 9[2], 9[3], 269, 1–15).

Der für die Erstauflage gewählte Titel *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* geht, wie schon im Überblickskommentar erwähnt, in allen Bestandteilen auf Wagner zurück. Wagner benutzte immer wieder die Formel „Geist der Musik“. Die Vorstellung des „Gebärens“ und der „Geburt“ gehörte zu seinen bevorzugten Metaphern (vgl. charakteristische Belege im Kommentar zu 49, 6). Vor allem in seiner von N. in mehreren Briefen gerühmten Schrift *Oper und Drama* brachte er sie zur Geltung. Sogar den in diesem Vorstellungsbereich von Wagner verwendeten Ausdruck „Mutterschooss“ übernimmt N. (62, 9); weiterhin spricht er wagnerisierend vom „Geburtsschoosse der Musik“ (83, 24; 152, 34) und betont resümierend, daß „das tragische Kunstwerk der Griechen wirklich aus dem Geiste der Musik herausgeboren ist“ (109, 24 f.). Den „Geist der Musik“ beschwor Wagner mehrmals in seiner Schrift *Beethoven* (GSD IX, 80, 102, 125). Auf diese bezieht sich N. schon im *Vorwort an Richard Wagner*, das er der Erstauflage seiner Tragödienschrift voranstellte („Ihre herrliche Festschrift über Beethoven“; 23, 19). Und wie für Wagner diente ihm dieser „Geist der Musik“ als Medium der Opposition gegen den Ungeist der zeitgenössischen „Civilisation“. Eine gemeinsame Quelle Wagners und N.s für die idealistisch imprägnierte Rede vom „Geiste der Musik“ ist Schillers Vorrede zur *Braut von Messina: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*. In ihr heißt es: „Die Tragödie der Griechen ist, wie man weiß, aus dem Chor entsprungen. Aber so

wie sie sich historisch und der Zeitfolge nach daraus loswand, so kann man auch sagen, daß sie poetisch und dem Geiste [!] nach aus demselben entstanden“ (Friedrich Schiller, *Werke und Briefe* in zwölf Bänden, hg. von Otto Dann u.a., Bd. 5: *Friedrich Schiller Dramen IV*, hg. von Matthias Luserke, Frankfurt 1996, S. 285 f.). Zu N.s auf Schopenhauers Philosophie gründender *Konzeption* des „Geistes der Musik“ vgl. den Kommentar zu 51, 18–24.

**23, 1** *Vorwort an Richard Wagner*] Im Februar 1871 hatte N. ein viel längeres und auch anders konzipiertes *Vorwort an Richard Wagner* verfaßt, das im Nachlass erhalten blieb (KSA 7, 351–357). Er versah es am Ende mit dem Datum: „Lugano am 22. Februar 1871, / am Geburtstage Schopenhauers“. Dieses ursprüngliche Vorwort zerfällt in heterogene Teile. Auf den ersten Seiten behandelt N. das Thema der „griechischen Heiterkeit“, das dann auch für die ausgeführte Tragödienschrift von Bedeutung ist und zu dem er, wie aus nachgelassenen Notizen hervorgeht, eine eigene Abhandlung erwog. Darauf folgt eine Partie über „die deutsche Wiedergeburt der hellenischen Welt“ (353, 31 f.), auf die sich seine „Hoffnungen“ richten, insbesondere auf den „zukünftige[n] Helde[n] der tragischen Erkenntniß“ (353, 27 f.; 354, 11 f.). Die Ausführungen gipfeln in einer längeren Schlußpartie, in der sich die „Hoffnungen“ nicht auf „Volk“, „Staat“ und „Menschheit“ richten, sondern auf „den großen Einzelnen“, der „außerhalb der Zeit“ steht, auf „die großen Genien“ sowie auf die „Erzeugung des Genius“ (354–356). Diese Hoffnungen verbinden sich mit einer Polemik gegen den „Liberalismus“ und die „Bequemlichkeitsdoktrinen des liberalen Optimismus“ (356, 28 f.), um in einer Vision des „tragischen Menschen“ und seiner „Selbsterziehung zum Ernst und zum Schrecken“ zu enden, aus der erst die wahre „Heiterkeit“ entstehen könne (356, 31 f.).

**23, 2–18** *Um mir alle die möglichen Bedenklichkeiten [...] ferne zu halten [...], vergegenwärtige ich mir den Augenblick, in dem Sie, mein hochverehrter Freund, diese Schrift empfangen werden [...] mit Ihnen wie mit einem Gegenwärtigen verkehrte und nur etwas dieser Gegenwart Entsprechendes niederschreiben durfte.*] N. sandte das ungebundene Vorexemplar der *Geburt der Tragödie* am 2. Januar 1872 nach Tribschen an Richard Wagner. Das hier Angekündigte trifft für GT im Ganzen tatsächlich zu: Vieles liest sich wie in „Gegenwart“ Wagners und in seinem Sinne geschrieben, oft auch mit direkten Nennungen und Zitaten aus seinen Schriften oder mit zitartartigen Anklängen, unter Hervorhebung auch der gemeinsamen Orientierung an Schopenhauer. Noch in seinem *Versuch einer Selbstkritik*, den er der neuen Ausgabe von 1886 voranstellte, konstatiert N., seine Erstlingsschrift habe sich an Richard Wagner „wie zu einem Zwiegespräch“ gewandt (13, 31 f.). Der weitausladende Anfangssatz, im ciceronianischen Periodenbau gehalten, den Schopenhauer pflegte, ist eine

bewußt zum emphatischen Exordium stilisierte Eröffnung. Zum Ausdruck kommt auch schon die – von Wagner geteilte – Ästhetik des Erhabenen (vgl. den Überblickskommentar S. 60–62), die zum Pathos gehört: N. spricht hier von „erhebenden“ Stunden (23, 8) und nennt im letzten Satz des Vorworts Wagner seinen „erhabenen“ Vorkämpfer (24, 17); sogar von den „Erhabenheiten des eben ausgebrochnen Krieges“ ist die Rede (23, 20 f.). Wie sehr N. Wagner mit der Vorstellung des Erhabenen verbindet, zeigt noch die vierte der *Unzeitgemäßen Betrachtungen: Richard Wagner in Bayreuth*. Er sei ein Künstler, heißt es darin, „der mehr als irgend ein anderer im Erhabenen und im Ueber-Erhabenen allein frei athmen kann“ (KSA 1, 441, 28 f.).

**23, 12** *den entfesselten Prometheus auf dem Titelblatte*] Schon diese Titel-Vignette war eine Huldigung an Wagner. Dieser spielte in seiner Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), in der er Beethovens 7. Symphonie als „Apotheose des Tanzes“ und als Manifestation „bacchantischer Allmacht“ versteht (GSD III, 94), mehrmals auf Prometheus an. Dabei machte Wagner ein Wortspiel: Der Prometheus des griechischen Mythos schuf die Menschen aus „Thon“ (Lehm), Beethoven habe sie aus „Ton“ (Tönen) geschaffen – der mythische Heros nur als Bild für das Auge, Beethoven nur für das Ohr. „Wie ein zweiter Prometheus, der aus Thon Menschen bildete, hatte Beethoven aus Ton sie zu bilden gesucht“. Wagner fährt mit Sätzen fort, in denen er selbst als Schöpfer des ‚Gesamtkunstwerks‘, der Bild und Ton zu vereinen weiß, der nun erst vollendete prometheische Schöpfer zu sein beansprucht: „Waren des [griechischen] Prometheus Bildungen nur dem Auge dargestellt, so waren die Beethoven’s es nur dem Ohre. Nur, wo Auge und Ohr sich gegenseitig seiner Erscheinung versichern, ist aber der ganze künstlerische Mensch vorhanden“ (GSD III, 95). Die Vorstellung von einem entfesselten Prometheus geht auf Aischylos zurück, von dessen Prometheus-Trilogie nur das Drama *Der gefesselte Prometheus* erhalten ist. Doch läßt sich die verlorene Fortsetzung *Die Befreiung des Prometheus* (d. h. der von seinen Fesseln befreite Prometheus, *Prométheus lyómenos*), rekonstruieren: Den an einen Felsen geschmiedeten Prometheus erlöst Herakles von seinen Qualen, indem er mit einem Bogenschuß den Adler erlegt, der dem Prometheus unaufhörlich die Leber zerfleischte. Darauf spielt die von N. ausgesuchte Titelvignette an. Sie zeigt den aus seinen Fesseln sich lösenden Prometheus, wie er einen Fuß auf den toten Adler setzt, in dessen Hals noch der Pfeil des Herakles steckt.

In seiner Schrift *Die Kunst und die Revolution* (1849) pries Wagner „die tiefstinnigste aller Tragödien, den *Prometheus*“ (GSD III, 11). Zu dieser Zeit war Wagner noch stark vom Links-Hegelianismus und vom Anarcho-Sozialismus beeinflusst. Der junge Marx hatte in seiner Doktorarbeit (1841) Prometheus als den wichtigsten Heiligen und Märtyrer im Philosophenkalender bezeichnet.

In GT 9 (67–69) erhebt N. den Prometheus des Aischylos zusammen mit der rebellischen Prometheus-Hymne des jungen Goethe zum Exempel eines tragischen Mythos, der schon auf Wagners *Götterdämmerung* (68, 7) vorausweist.

**23, 19** *Ihre herrliche Festschrift über Beethoven*] Sie erschien 1870 zum hundertjährigen Geburtstag Beethovens. Im Mittelpunkt der musiktheoretischen Ausführungen stand Beethovens 9. Symphonie. An Carl von Gersdorff schrieb N. am 7. November 1870: „W(agner) hat mir vor ein paar Tagen ein wundervolles Manuscript zugeschickt ‚Beethoven‘ betitelt. Hier haben wir eine überaus tiefe Philosophie der Musik im strengen Anschluß an Schopenhauer. Diese Abhandlung erscheint zu Ehren Beethovens – als die höchste Ehre, die ihm die Nation erweisen kann“ (KSB 3, Nr. 107, S. 154). Am 30. Dezember 1870 schrieb N. an Mutter und Schwester: „Zu Weihnachten bekam ich [von Wagner] ein prachtvolles Exemplar des ‚Beethoven‘“ (KSB 3, Nr. 116, S. 172, Z. 22 f.).

**24, 4–11** *mit welchem ernsthaft deutschen Problem wir zu thun haben [...] ein aesthetisches Problem so ernst genommen zu sehn [...] zum „Ernst des Daseins“*] N. gibt hier ein Echo auf Wagners Vorliebe, den „Ernst“ seiner Kunst und seines Kunstideals zu betonen. So heißt es in Wagners Abhandlung *Staat und Religion*, die er 1864 für König Ludwig II. verfaßte und von der sich N. tief beeindruckt zeigte (N. an Gersdorff, 4.8.1869, KSB 3, Nr. 19, S. 36, Z. 27–30): „wenn ich ihn vor Allem darauf aufmerksam mache, wie ernst ich es eben mit der Kunst meinte; denn in diesem Ernste liegt gerade der Grund, der mich einst nöthigte, mich auf scheinbar so weit abliegende Gebiete, wie Staat und Religion, zu begeben. Was ich da suchte, war wirklich immer nur meine Kunst, – diese Kunst, die ich so ernst erfaßte [...] ich mußte mir die Tendenz des Staates deutlich zu machen suchen, um aus ihr die Geringschätzung zu erklären, welche ich überall im öffentlichen Leben für mein ernstes Kunstideal antraf“ (GSD VIII, 3 f.). In seinen Briefen hebt N. Wagners „Lebensernst“ hervor, meistens zusammen mit seiner „Idealität“. So schreibt er an Carl von Gersdorff am 4.8.1869: „In ihm herrscht eine so unbedingte Idealität, eine solche tiefe und rührende Menschlichkeit, ein solcher erhabner Lebensernst, daß ich mich in seiner Nähe wie in der Nähe des Göttlichen fühle“.

**24, 5 f.** *in die Mitte deutscher Hoffnungen*] Damit deutet N. auf die bevorstehende Gründung der Bayreuther Festspiele hin, auf die er „Hoffnungen“ setzte, weil er glaubte, damit komme es zu einer großen Wende: zur kulturellen Erneuerung Deutschlands. „Hoffnung“ und „Glauben“ sind Grundmotive derjenigen Partien der Tragödienschrift, die sich auf die „Wiedergeburt der Tragödie“ durch Wagner richten. Vgl. 131, 15–17 und den Kommentar hierzu.

**24, 14–16** *dass ich von der Kunst als [...] der eigentlich metaphysischen Thätigkeit dieses Lebens [...] überzeugt bin*] N. versteht hier „metaphysisch“ als

Hinausreichen über das Physische in eine zwar höhere, aber nicht transzendente Sphäre. Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* II enthält ein Kapitel ‚Ueber das metaphysische Bedürfniß des Menschen‘ (Erstes Buch, Kap. 17). Darin lehnt er ein Verständnis der Metaphysik nach Maßgabe religiöser Transzendenz-Vorstellungen ab. Er resümiert: „In diesem Sinne also geht die Metaphysik über die Erscheinung, d. i. die Natur hinaus, zu dem in oder hinter ihr Verborgenen (το μετα το φυσικον), es jedoch immer nur als das in ihr Erscheinende, nicht aber unabhängig von aller Erscheinung betrachtend: sie bleibt daher immanent und wird nicht transcendent. Denn sie reißt sich von der Erfahrung nie ganz los, sondern bleibt die bloße Deutung und Auslegung derselben [...] Sie ist demnach Erfahrungswissenschaft: aber nicht einzelne Erfahrungen, sondern das Ganze und Allgemeine aller Erfahrung ist ihr Gegenstand und ihre Quelle.“

Zu N.s Konzept und dessen Begründungszusammenhang vgl. auch den Kommentar zu 47, 23–30.

## Kapitel 1–10: Die Geburt der Tragödie

### 1. Kapitel

Mit diesem Kapitel eröffnet N. seine Darstellung, um die wesentlichen Positionen und auch die Koordinaten abzustecken: die polare Konstellation des Apollinischen und Dionysischen, deren psychologisch-physiologische Analogisierung durch Traum und Rausch und die Rückführung auf das philosophische Grundkonzept Schopenhauers in dessen Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Aufgrund dieser Rückführung erscheint das „Apollinische“ als allegorische Mythologisierung der „Vorstellung“, das „Dionysische“ als allegorische Mythologisierung des „Willens“. Auch schon einen anderen Schlüsselbegriff Schopenhauers exponiert N.: das *principium individuationis*, das er mit der apollinischen „Vorstellung“ verbindet und dessen Auflösung er als Rückkehr in den dionysischen vorindividuellen Urgrund des „Willens“ deutet. Der Schlußabschnitt gibt eine – an Wagner anschließende – ‚dionysische‘ Interpretation von Beethovens 9. Symphonie.

Einige Partien am Anfang des Kapitels haben Varianten. So steht an Stelle des Zitats aus Wagners *Meistersingern* (26, 15–20) ein Hebbel-Zitat, und während in der auf dieses Zitat folgenden Partie nur von den „Künstlern“ und der „Kunst“ die Rede ist, stehen in der in KSA 1 eingegangenen Fassung mehrere Hinweise auf die philosophische Sphäre („Der philosophische Mensch“, 26, 30 f.; „Schopenhauer bezeichnet geradezu die Gabe, dass Einem zu Zeiten die

Menschen und alle Dinge als blosse Phantome oder Traumbilder vorkommen, als das Kennzeichen philosophischer Befähigung. Wie nun der Philosoph zur Wirklichkeit des Daseins, so verhält sich der künstlerisch erregbare Mensch zur Wirklichkeit des Traumes“, 26, 33–27, 4). Anfang 1871 bewarb sich N. um den philosophischen Lehrstuhl in Basel und schrieb in einem Brief, er müsse sich deshalb auch philosophisch ausweisen.

**25, 2–4** *Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind*] Die „ästhetische Wissenschaft“ hatte gerade in den Jahren vor der Entstehung der Tragödienschrift durch viel beachtete Werke und Debatten neue Aktualität gewonnen (vgl. NK 127, 22–27). Sie war durch Baumgarten in seiner 1750 erschienenen *Aesthetica* begründet worden und hatte nach Kants *Kritik der Urteilskraft* und nach Schillers auch für N. wirkungsreichen philosophisch-ästhetischen Schriften im 19. Jahrhundert durch Hegels *Ästhetik* eine umfassende begriffliche und logisch-systematische Ausformung erfahren. Dagegen wendet sich N., getreu dem von Schopenhauer übernommenen Antihegelianismus, indem er sich dafür ausspricht, die Ästhetik nicht auf „logische Einsicht“ (zur prinzipiellen Ablehnung des Logischen vgl. die Erläuterung zu 90, 31–91, 9), sondern – und vor allem, wie sich im Folgenden zeigt – auf die „unmittelbare Sicherheit der Anschauung“ zu gründen. N.s Begriff der „Anschauung“ meint nicht das sinnliche und deshalb immer partikuläre Anschauen oder ein bloß subjektives Meinen, sondern ganzheitliche Intuition (intueri = anschauen) vor allem verstandesmäßigen und diskursiven Denken. Daher spricht N. von der „unmittelbaren“ Sicherheit der Anschauung. Die schon in der Antike vorhandene Unterscheidung zwischen intuitivem und diskursivem Erkennen spielt in der Philosophie von Leibniz über Kant, Schelling, Schopenhauer bis zu Eduard von Hartmann eine bedeutende Rolle, mit unterschiedlichen Akzentsetzungen. Dabei kommt auch der Begriff des „Symbolischen“ ins Spiel, den N. in GT in einer noch näher zu erläuternden Weise immer wieder verwendet.

Leibniz nahm „ursprüngliche Begriffe“ an (*notiones primitivae*), die nur auf intuitiver Erkenntnis beruhen („*Notionis distinctae primitivae non alia datur cognitio quam intuitiva, ut compositarum plerumque cogitatio non nisi symbolica est*“; G. W. Leibniz, *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* (1684), in: ders., *Die philosophischen Schriften*, hg. von C. I. Gerhardt, Berlin 1875–1890, Bd. 4, S. 423). Kant erklärte die Unterscheidung oder sogar Entgegensetzung von symbolischer und intuitiver Vorstellungsart für falsch, weil „die symbolische nur eine Art der intuitiven ist“ (*Kritik der Urteilskraft*, AA 5, 351), und zwar deshalb, weil durch eine symbolische Darstellung ein Vernunftbegriff nur auf „analoge“ Weise (die N. gerade bevorzugte) zur Anschauung

kommt. Nachdem im deutschen Idealismus der Begriff der „Anschauung“ als „intellektuale Anschauung“ (bei Fichte: „intellektuelle Anschauung“) die Grenzlinie überschritten hatte, die Kant noch zog, war der romantischen Aufwertung des intuitiven Erkennens die Bahn bereitet.

Schopenhauer bezeichnet es als den „Grundzug meiner Philosophie“, daß er den „großen, bisher zu wenig beachteten Unterschied, ja, Gegensatz zwischen dem anschauenden und dem abstrakten oder reflektirten Erkennen“ hervorhebt (*Die Welt als Wille und Vorstellung* II, 1. Buch, Kapitel 7, Frauenstädt, Bd. 3, S. 96). In seiner *Kritik der Kantischen Philosophie* (1819) kritisiert Schopenhauer den „großen Fehler Kants [...], daß er die anschauliche und die abstrakte Erkenntniß nicht gehörig gesondert hat“ (Frauenstädt, Bd. 2, S. 517). Von der allen Menschen möglichen intuitiven Erkenntnis ausgehend, sei es „das Geschäft des Philosophen“, das intuitiv Erkannte „in ein abstraktes Wissen, in die Reflexion“ zu überführen (S. 452). Doch schon Kant zufolge fängt „alle menschliche Erkenntnis mit Anschauungen an, geht von da zu Begriffen und endigt mit Ideen“ (*Kritik der reinen Vernunft* B 730); sie „hebt von den Sinnen an, geht von da zum Verstande, und endigt bei der Vernunft“ (B 355). Vor diesem Hintergrund in der philosophischen Diskussion ist N.s Berufung auf die „unmittelbare Sicherheit der Anschauung“ zu sehen. Schopenhauer hatte mit dem Begriff der „Anschauung“ noch eine spezifische „Objektivität“ und „Genialität“ und deutliche Reflexe von Kants ästhetischer Theorie vom „interesselosen Wohlgefallen“ (*Kritik der Urteilskraft*) verbunden: „so ist Genialität nichts Anderes, als die vollkommenste Objektivität, d. h. objektive Richtung des Geistes, entgegengesetzt der subjektiven, auf die eigene Person, d. i. den Willen, gehenden. Demnach ist Genialität die Fähigkeit, sich rein anschauend zu verhalten, sich in die Anschauung zu verlieren und die Erkenntniß, welche ursprünglich nur zum Dienste des Willens da ist, diesem Dienste zu entziehen, d. h. sein Interesse, sein Wollen, seine Zwecke, ganz aus den Augen zu lassen“ (*Die Welt als Wille und Vorstellung* I, 3; Frauenstädt Bd. 2, S. 218 f.).

Insgesamt ist die am Anfang von GT betonte „unmittelbare Sicherheit der Anschauung“ eine Huldigung an Schopenhauer. In der *Welt als Wille und Vorstellung I: Erstes Buch* § 14 wendet sich Schopenhauer gegen den „Irrthum [...] daß nur das Bewiesene vollkommen wahr sei und jede Wahrheit eines Beweises bedürfe; da vielmehr im Gegentheil jeder Beweis einer unbewiesenen Wahrheit bedarf, die zuletzt ihn, oder auch wieder seine Beweise, stützt: daher eine unmittelbar begründete Wahrheit der durch einen Beweis begründeten so vorzuziehen ist, wie Wasser aus der Quelle dem aus dem Aquädukt [...] (Auszunehmen ist allein die auf nichtanschauliche, aber doch unmittelbare Kenntniß der Vernunft von ihren eigenen Gesetzen gegründete Logik). Nicht

die bewiesenen Urtheile, noch ihre Beweise; sondern jene aus der Anschauung unmittelbar geschöpften und auf sie, statt alles Beweises, gegründeten Urtheile sind in der Wissenschaft das, was die Sonne im Weltgebäude: denn von ihnen geht alles Licht aus, von welchem erleuchtet die anderen wieder leuchten“ (Frauenstädt, Bd. 2, S. 76 f.). Weiter konstatiert Schopenhauer (zu Beginn von § 15), „daß die Anschauung die erste Quelle aller Evidenz, und die unmittelbare oder vermittelte Beziehung auf sie allein absolute Wahrheit ist, daß ferner der nächste Weg zu dieser stets der sicherste ist, da jede Vermittelung durch Begriffe vielen Täuschungen aussetzt“ (S. 82). N.s Gegenüberstellung von „logischer Einsicht“ und „unmittelbarer Sicherheit der Anschauung“ basiert im Grundsätzlichen auf Schopenhauers Darlegungen in der *Welt als Wille und Vorstellung* II, Erstes Buch, Kapitel 7: ‚Vom Verhältniß der anschauenden zur abstrakten Erkenntniß‘. Ringkompositorisch kommt N. im letzten Kapitel nochmals auf den programmatischen Beginn zurück, nunmehr mit dem Begriff der „Intuition“. Ihr schreibt er wiederum Sicherheit zu: „Dass diese Wirkung aber nöthig sei, dies würde Jeder am sichersten, durch Intuition, nachempfinden“ (155, 24 f.).

Von programmatischer Bedeutung für die gesamte Tragödienschrift ist die gezielt am Beginn stehende Berufung auf die „unmittelbare Sicherheit der Anschauung“ (= Intuition) und die Absetzung von der „logischen Einsicht“ insofern, als sich N. in seinem Erstlingswerk gegen das rationale „Wissen“, das „bewusste Erkennen“ und die „Logik“ wendet, am deutlichsten in den Kapiteln 12–15. Darin wertet er Euripides und Sokrates als Vertreter solcher Rationalität ab. Beide sind für ihn Symbolfiguren, mit denen er stellvertretend auf die moderne Wissenskultur und die wissenschaftliche Rationalität zielt, um für das „Unbewußte“, den „Instinct“ und eine im Prärationalen verankerte dionysische „Musik“ (letztlich diejenige Wagners) als Erneuerungsgrund der Kultur zu plädieren. Später, im Zuge auch anderer Selbstrevisionen, distanzierte sich N. von der in GT noch programmatisch verkündeten „unmittelbaren Sicherheit der Anschauung“ und von der „Intuition“ wie überhaupt von allem ‚Unmittelbaren‘ auch des Denkens. Vgl. JGB 16. Zunächst allerdings, in seiner bald nach der Tragödienschrift entworfenen Abhandlung *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, entfaltet N. sein im ersten Abschnitt von GT für die Intuition und gegen „logisches“ Denken sowie gegen die „Begriffe“ (25, 11) gerichtetes Plädoyer systematisch, um schließlich den „intuitiven Menschen“ (KSA 1, 889, 6–31) gegenüber dem „vernünftigen Menschen“ aufzuwerten. Er wendet sich hier gegen die (Schein-)Dignität der „Begriffe“, um sie als erstarrte und konventionalisierte Metaphern in Frage zu stellen, die nicht die „Wahrheit“ adäquat zu erfassen vermögen (KSA 1, 879, 30–886, 14). Dann setzt er den als insuffizient dargestellten „Begriffen“ und „Abstractionen“ die „Intuitionen“

entgegen, denen er eine schöpferische Qualität und intensive lebendige Erfahrungsmöglichkeiten zuspricht. „Während der von Begriffen und Abstractionen geleitete Mensch durch diese das Unglück nur abwehrt, ohne selbst aus den Abstraktionen sich Glück zu erzwingen [...], erntet der intuitive Mensch, inmitten einer Kultur stehend, bereits von seinen Intuitionen, ausser der Abwehr des Uebels eine fortwährend einströmende Erhellung, Aufheiterung, Erlösung. Freilich leidet er heftiger, wenn er leidet; ja er leidet auch öfter, weil er aus der Erfahrung nicht zu lernen versteht“ (889, 27–890, 1). In einer anderen nachgelassenen Frühschrift: *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* legt N. den von ihm bevorzugten Heraklit ganz auf Intuition und gegen „Begriffe“ und „logisches“ Denken fest: „Heraklit hat als sein königliches Besitzthum die höchste Kraft der intuitiven Vorstellung; während er gegen die andre Vorstellungsart, die in Begriffen und logischen Combinationen vollzogen wird, also gegen die Vernunft sich kühl, unempfindlich, ja feindlich zeigt und ein Vergnügen zu empfinden scheint, wenn er ihr mit einer intuitiv gewonnenen Wahrheit widersprechen kann“ (KSA 1, 823, 12–17). Als Antipode Heraklits erscheint Aristoteles, als moderner Geistesverwandter Schopenhauer.

**25, 4–6** *dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist*] Zunächst plante N. eine eigene Abhandlung zu diesem Thema. Am 7. Juni 1871 schrieb er an den Freund Erwin Rohde: „Ein anderes Stück [aus der im Entstehen begriffenen Tragödienschrift] ‚über das Dionysische und Apollinische‘ wird wohl in den ‚Preußischen Jahrbüchern‘ erscheinen; falls man es annimmt, woran ich zweifle“ (KSB 3, Nr. 135, S. 197, Z. 51–53). Die übergreifende Bedeutung hob er in einem Brief vom 4. August an Rohde hervor: „In der That glaube ich viel aus dem Gegensatze des Dionysischen und Apollinischen ableiten zu können“ (KSB 3, Nr. 149, S. 215, Z. 28 f.). Die eigentliche „Fortentwicklung der Kunst“ aus der „Duplicität“ des Apollinischen und des Dionysischen skizziert N. klarer und konziser in einer der Vorstufen zu GT: *Die Geburt des tragischen Gedankens*, KSA 1, 584, 3–30.

Die polare Konstellation der Begriffe „apollinisch“ und „dionysisch“ ist zwar erst durch N.s Tragödienschrift zu einem allgemeineren Bildungsgut geworden, aber sowohl die Polarität der Götter Apollon und Dionysos wie diejenige der davon abgeleiteten Adjektive gab es schon vor N. Präformiert ist sie bereits in der Antike, so bei dem bis weit in die Neuzeit hinein vielgelesenen Plutarch (etwa 45 bis 125 n. Chr.) in dessen Schrift *Über das E in Delphi* (389 c). N. zog sie für seine Vorlesung *Die griechischen Lyriker* (SS 1869) in der Übersetzung von Hartung (1856) heran und zitierte aus ihr. Sie ist der Schlüsseltext, von dem alles Spätere direkt oder indirekt abhängt. Plutarch wirkte mehr als 20 Jahre lang als Apollonpriester in Delphi, er verfaßte mehrere Schriften über den delphischen Gott und seine Orakel sowie gewisse Besonderheiten, darun-

ter das rätselhafte große E an der Front des Apollon-Tempels. Daher der Titel seiner Schrift. In Delphi wechselte der während der Sommermonate aktuelle Kult des Apollon mit dem des Dionysos, dem Gott der Wintermonate (auf diese jahreszeitlich organisierte kultische Ordnung geht N. in der GT-Vorstufe *Die Geburt des tragischen Gedankens* explizit ein, KSA 1, 584, 14–18). Entsprechend wurde in den Wintermonaten statt des dem Apollon zugedachten kultischen Gesangs, des Paíans, der dem Dionysos zugeordnete Dithýrambos gesungen. Nach dem Bericht, den der Reiseschriftsteller Pausanias in seiner *Beschreibung Griechenlands* gibt (X, 19, 4), stellten die Giebelfelder des Apollontempels in Delphi auf der einen Seite Apollon mit seiner Mutter Leto, seiner Schwester Artemis und den Musen dar, auf der anderen Seite Dionysos mit den von ihm in Wahnsinn versetzten Weibern, den Mänaden. Aufgrund dieser Konstellation bringt Plutarch in seiner Schrift *Über das E in Delphi* die beiden Götter in einen *komplementären* Zusammenhang, wie später N. in GT. Schon Plutarch beruft sich auf spekulative Ausdeutungen, auf die noch Georg Friedrich Creuzer in seinem für die romantische Mythologie maßgebenden vierbändigen Werk *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (1. Aufl. 1810/12; 2. Aufl. 1819/21) zurückgriff. Creuzers große Darstellung, deren 3. Band er fast ganz dem Dionysos widmete, war eine von N.s Quellen während der Abfassung der Tragödienschrift. Er entlieh gerade den 3. Band in dieser Zeit (am 18.6.1871) aus der Universitätsbibliothek Basel. Bereits in Plutarchs Schrift zeichnen sich die *kategorialen* Oppositionen ab, die später zu den *Begriffen* „apollinisch“ und „dionysisch“ führten. Das Adjektiv „dionysisch“ wurde ohnehin schon längst aus der entsprechenden Verwendung im Griechischen hergeleitet. Das Theater am Fuße der Akropolis in Athen nannten antike Autoren, so Plutarch in seinen *Parallelen Lebensläufen* (X), das „Dionysische Theater“ (τὸ Διονυσιακὸν θέατρον).

In der deutschen Literatur, Ästhetik und Altertumswissenschaft erhielten Apollon und Dionysos bereits vor N. eine allgemeinere kulturelle Bedeutung. Durch Winckelmanns berühmte Prosahymne auf den Apollo vom Belvedere in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* wurde Apollon zum Orientierungsmuster einer „apollinisch“-klassizistisch geprägten Rezeption der griechischen Kultur; Hölderlin, ein Lieblingsautor N.s, stellte aus bereits frühromantischem Geist Dionysos ins Zentrum einer Reihe von geschichtsphilosophischen und poetologischen Gedichten. Seine große Elegie *Brot und Wein*, die bedeutendste neuzeitliche Dionysos-Dichtung, ist ganz vom Dionysos-Mythos her konzipiert. Creuzer trieb dann einen typisch romantischen Dionysos-Kult. In seiner schon genannten, weit ins 19. Jahrhundert ausstrahlenden *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* erhob er Dionysos zum „Gott der Götter“ (im 3. Band dieses Werks, S. 137). Die von ihm so genannten „Bacchischen

Mysterien“ verstand Creuzer als orgiastische Entfesselung des Triblebens und, ganz romantisch, als enthusiastische Aufhebung des individuell-endlichen Lebens im „Unendlichen“. Kam die Vorliebe für die Dionysos-Mysterien der romantischen Neigung zum Geheimnisvollen und Religiösen entgegen, so die besondere Betonung der orientalischen Züge des Dionysos – eine der verschiedenen Herkunftssagen läßt ihn aus Indien über den Orient nach Griechenland wandern – dem romantischen Kult des Orients und nicht zuletzt Indiens. Schelling mit seiner im Nachklang der Romantik entstandenen *Philosophie der Mythologie* und seiner *Philosophie der Offenbarung* setzte Creuzers romantische Dionysos-Mythologie spekulativ fort, indem er den Mythos noch aus idealistischer Perspektive als Vergeistigungsprozess darstellte. N. steht in der romantisch-„mystischen“ Strömung, die von Creuzer ausging. Auch in N.s Basler Umfeld, bei Johann Jakob Bachofen (1815–1887), spielte die Dionysos-Mythologie dieses Zuschnitts eine Rolle, besonders in folgenden Werken Bachofens: *Die Unsterblichkeitslehre der orphischen Theologie* (1867) GW VII, S. 96–198; *Mutterrecht* (1861), § 106–118, GW III, S. 566–654; *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* (1859; von N. zusammen mit Creuzers Werk am 18.6.1871 aus der Universitätsbibliothek Basel entliehen), GW IV, S. 238 ff.; *Die Sage von Tanaquil* (1870), GW VI, S. 98 ff.

Plutarch hatte die polare Konstellation von Apollon und Dionysos am Apollon-Tempel in Delphi mit Berufung auf schon vorhandene mythologisch-theologische Ausdeutungen noch in einen kosmologischen Bezugsrahmen gestellt. In der Moderne wurden Apollon und Dionysos als Kunstprinzipien allegorisiert – N. spricht von „Kunstgottheiten“ (25, 13). Hier spielt die für den Dichtungsprozeß seit der Antike als konstitutiv geltende Polarität von *ingenium*, *physis* (= Dionysos) und *ars*, *téchne* (= Apollon) herein. Friedrich Schlegel setzt in seinem an der Schwelle der Romantik verfaßten Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795/96) die Trunkenheit des Dionysos der Besonnenheit des Apollo entgegen, und dies in einem poetologischen Kontext: im Hinblick auf Sophokles, der schon in der Antike (so in der Stillehre des Dionysios von Halikarnassos, die im 18. Jahrhundert neu beachtet wurde und die auch N. heranzog) als dichterischer Repräsentant einer harmonisch ausgewogenen Mitte galt. „Im Gemüte des Sophokles“, schreibt F. Schlegel, „war die göttliche Trunkenheit des Dionysos, die tiefe Empfindsamkeit der Athene und die leise Besonnenheit des Apollo gleichmäßig verschmolzen“ (Friedrich Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie*, in: *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, I. Band: *Studien des klassischen Altertums*, eingel. und hg. von Ernst Behler, a.a.O. 1979, S. 298). Grundsätzlich auf den poetischen Produktionsprozeß bezieht Schelling den nunmehr bereits *begrifflich* ausformulierten Gegen-

satz des „Apollinischen“ und „Dionysischen“. Im Menschen, so schreibt Schelling in der *Philosophie der Offenbarung*, „soweit ihm ein Strahl von Schöpfungskraft verliehen ist, finden wir dasselbe Verhältniß, diesen selben Widerspruch, eine blinde, ihrer Natur nach schrankenlose Produktionskraft, der eine besonnene, sie beschränkende und bildende, eigentlich also negierende Kraft in demselben Subjekt entgegensteht [...] Nicht in verschiedenen Augenblicken, sondern in demselben Augenblick zugleich trunken und nüchtern zu seyn, dieß ist das Geheimniß der wahren Poesie. Dadurch unterscheidet sich die apollinische [!] Begeisterung von der bloß dionysischen [!]“ (*Philosophie der Offenbarung*, 2. Theil, in: F.W.J. v. Schelling: *Sämmtliche Werke*, hg. u. eingeleitet von Karl Friedrich August Schelling, 14 Bde, Stuttgart u. Augsburg 1856–61, 2. Abtheilung, 4. Band, Augsburg 1858, S. 25; Neudruck, Darmstadt 1966–1968, Bd. 2, S. 25).

Der poetologische Topos der „nüchternen Trunkenheit“ (sobria ebrietas, μέθη νηφάλιος), den Hölderlin in seinem Gedicht *Hälfte des Lebens* am eindrucksvollsten gestaltete und den auch Schelling in dem zitierten Passus übernahm, geht auf die kanonische Schrift des Pseudo-Longinos *Über das Erhabene* zurück. N., der während seiner Bonner Studienzeit (1864/65) an einer kritischen Edition des Pseudo-Longinos arbeitete, fügte diesen Topos in die Abhandlung *Die dionysische Weltanschauung*, eine Vorstufe von GT, folgendermaßen ein: „So muß der Dionysosdiener [der vorher genannte „dionysische Künstler“] im Rausche sein und zugleich hinter sich als Beobachter auf der Lauer liegen. Nicht im Wechsel von Besonnenheit und Rausch, sondern im Nebeneinander zeigt sich das dionysische Künstlerthum“ (KSA 1, 555, 33–556, 2). Die Vorstellung eines „dionysischen Künstlers“ entnahm N. der von ihm herangezogenen wissenschaftlichen Literatur: dem während der Arbeit an der Tragödienschrift immer wieder aus der Universitätsbibliothek Basel entliehenen Band 83 der großen Enzyklopädie von Ersch und Gruber, in der Friedrich Wieseler eine unübertroffene Summe zum griechischen Theaterwesen, seiner Entstehung aus dem Dionysoskult und der fortdauernden Verbindung mit diesem bietet sowie die zeitgenössische gelehrte Literatur hierzu umfassend dokumentiert. In diesem Artikel ist von den „Dionysischen Künstlern“ die Rede (Sp. 172 und 184), was im Kontext des antiken Theaterwesens auf die tatsächlich so genannten Theaterleute (Techniten), insbesondere auf die organisierten Schauspielergilden zu beziehen ist. Sie breiteten sich mit den Theaterbauten und immer in Verbindung mit dem Dionysoskult über zahlreiche Orte des Mittelmeerraums aus. Dementsprechend lautet die Überschrift der diesem Thema gewidmeten Ausführungen ‚Anlagen für die dion.(y)sischen Künstler‘ (*Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* [...] herausgegeben von J. S. Ersch und J. G. Gruber. Erste Section A – G. Dreiundachtzigster Theil. Leipzig: F. A. Brockhaus 1866).

N. kannte die Adjektive „dionysisch“ und „apollinisch“ aus mehreren altphilologischen Standardwerken (vgl. das Kapitel *Quellen*, S. 42f.); vor allem entnahm er die für ihn speziell im Hinblick auf die Tragödie wesentliche Verbindung des „Dionysischen“ mit dem „Apollinischen“ dem Werk von Julius Leopold Klein: *Geschichte des Drama's*. Bd. 1: *Geschichte des griechischen und römischen Drama's* (1865). Er hatte es am 22.4.1871, also während der Arbeit an GT aus der Universitätsbibliothek Basel entliehen. Schon in der Einleitung exponiert Klein beide Begriffe. Er rühmt, wie dann auch N., der ihm folgt, ohne ihn als Gewährsmann zu nennen, „diese gegenseitige Durchdringung der beiden, im attischen Drama, als dem vollkommensten Gestaltungs-Ausdruck des hellenischen Geistes und der hellenischen Kunst, tiefsinnig verschmolzenen Kunststimmungen: Apollinischer Erleuchtung mit Dionysischer Gemüths-Trunkenheit“ (S. 51). Spricht Klein hier von „gegenseitiger Durchdringung“, so N. in GT von „Paarung“ (26, 1), und aus Kleins „tiefsinnig verschmolzenen Kunststimmungen“ macht er ebenfalls auf die „Kunst“ bezogene und zur Verschmelzung drängende „Triebe“ (25, 18). Vor allem konstatiert er in enger Anlehnung an Klein, der die Einheit von Dionysischem und Apollinischem im „attischen Drama“ erkennen will, daß aus dieser Paarung „zuletzt das ebenso dionysische wie apollinische Kunstwerk“ speziell der „attischen Tragödie“ hervorgehe (26, 1f.). Klein spricht vom „griechischen Drama“ generell und nennt ausdrücklich „Tragödie und Komödie“ (S. 50); N. konzentriert seine Darstellung, deren übergeordnetem Thema entsprechend, auf die Tragödie. Und während Klein die *historisch* faßbare kultische Grundlage der „Einheitsidee von Dionysos – Apollon“ (S. 50) betont, verfährt N. ahistorisch und naturalistisch: Er imitiert Wagners Vorliebe für sexuelle Metaphern, indem er die „Zweiheit der Geschlechter“ (25, 7) und die aus ihr folgende „Paarung“ und Zeugung sowie die Sphäre der „Triebe“ assoziiert.

Wie Julius Leopold Klein und N. konstatiert auch Richard Wagner in seiner Schrift *Über die Bestimmung der Oper* (1871) die Vereinigung des Dionysischen und des Apollinischen gerade in der griechischen Tragödie. Er spricht von den „Eigenschaften des antiken Drama's“ und fährt fort: „Wie sich dieses aus einem Kompromiß des apollinischen mit dem dionysischen Elemente zu seiner tragischen Eigenthümlichkeit ausgebildet hatte, konnte sich hier auf der Grundlage einer uns fast unverständlich gewordenen Lyrik der althellenische, didaktische Priester-Hymnus mit dem neueren dionysischen Dithyrambus zu der hinreißenden Wirkung vereinigen, welche dem tragischen Kunstwerke der Griechen so unvergleichlich zu eigen ist“ (GSD IX, 137 f.). Im gleichen Jahr 1871, in dem Wagner diese Abhandlung verfaßte, vollendete N. seine Tragödienschrift. Der enge Gesprächskontakt, der sich aus den zahlreichen Besuchen N.s bei den Wagners in Tribschen ergab, sowie das gemeinsame Interesse an

der griechischen Tragödie im Hinblick auf Wagners ‚Musikdrama‘, dürfte auch zur Erörterung dieser Verbindung von Dionysischem und Apollinischem in der Tragödie geführt haben. In zwei Briefen vom November und Dezember 1871 bezieht sich N. auf die ihm bereits gedruckt vorliegende Abhandlung Wagners über die Bestimmung der Oper (An Erwin Rohde, 23.11.1871, KSB 3, Nr. 170, S. 247; An Franziska und Elisabeth Nietzsche, 3.12.1871, KSB 3, Nr. 172, S. 250).

Immer wieder war N. den von ihm bereits einleitend und horizontbildend exponierten Begriffen des Apollinischen und des Dionysischen in den von ihm herangezogenen wissenschaftlichen Werken begegnet. So schreibt Ludwig Preller in seiner *Griechischen Mythologie* (2 Bde, Leipzig 1854, dort in Bd. 1, S. 440), „daß beide Dienste, der Apollinische und der Bacchische, von entgegengesetzten Ausgängen zu Stimmungen und Wirkungen führten, welche sich vielfach berührten und durchkreuzten, obwohl die Dionysische Gemüthsbewegung durchweg eine gewaltsamere war als die Apollinische“. Bei Klein heißt es (S. 103): „Der Apollinische und Bakchische Chorgesang, P ä a n und D i t h y r a m b o s, waren die zwei Brennpunkte gleichsam in der Umschwungsbahn der hellenischen Lyrik zum Drama“; S. 106 spricht Klein von „Dionysischer Schmerztrunkenheit“, S. 107 vom „Dionysischen Hyporchem“, S. 108 vom „Apollinischen P ä a n“, S. 307 im Zusammenhang mit Hölderlins Sophokles-Übersetzung von einem „Dionysisch-todestrunkenen“ Sterbelied.

Die noch für N. maßgebende produktionsästhetisch-psychologische Orientierung der Begriffe „apollinisch“ und „dionysisch“ ist im Vorhinein unterlegt durch die Bedeutung, die sowohl Apollon wie Dionysos in der Antike als Gottheiten der dichterischen und musikalischen Inspiration hatten. Als Gottheiten der Dichtung wurden beide sogar zusammengesehen. Ein Zeugnis dafür ist Ovid, *Tristien* V, 3. Aus Anlaß der „Liberalia“, des Festes, das die römischen Dichter alljährlich zu Ehren ihrer Schutzgottheit Bacchus Liber (Dionysos) feierten, evoziert Ovid den Dionysos-Mythos und wendet sich abschließend zu Apollon, dem anderen Dichtergott. Dem Dionysos wird eine inspiratorische Kraft zugeschrieben, dem Apollon eine gestalthaft-formende Kraft. Schon in der ersten der homerischen Hymnen auf Dionysos, die nicht zufällig das Corpus dieser Hymnen eröffnet, heißt es: „Wir, die Dichter, beginnen und enden mit dir unsere Gesänge; ohne an dich zu denken, ist es nicht möglich, einen heiligen Gesang zu erfinden“ (V. 17–19). Traditionbildend wirkten vor allem Horazens Bacchus-Oden, die den Gott als Inspirationsquell einer wild-naturhaften Poesie feiern. Gleich am Beginn von *carmina* II, 19 sagt der in der Rolle des Inspirierten sprechende Dichter, er habe Bacchus weit draußen in der wilden Natur erblickt, wie er Gesänge lehrte („Bacchum [...] carmina vidi docentem“).

Apollo erscheint in der Antike wie in der humanistischen Bildungstradition als der Gott der Dichtung, der auf der Leier, der Kithara, spielt und so Dicht-

kunst mit Musik verbindet. Den anderen Dichtergott, Dionysos, begleitet Flötenmusik (unter dem Sammelbegriff „Flöte“, Aulós, verstanden die Griechen auch Klarinetten und ähnliche Blasinstrumente). Sie galt in der Antike als rauschhaft-verführerisch und als spezifisch orientalisch, weshalb sie zum Aufzug des aus dem Orient kommenden Wein- und Rauschgottes Dionysos ertönte. Charakteristisch unterschieden sich auch die Gesänge zu Ehren des Apollon und des Dionysos, welche die kultischen Tanzriten begleiteten. Das griechische Wort chorós bezeichnet nicht nur wie unser „Chor“ einen Gesang, sondern Gesang und Tanz in einem. Zu Ehren des Apollon wurde das Paían-Lied gesungen und getanzt, zu Ehren des Dionysos der Dithýrambos. Er war von ihm rauschhaft inspiriert, wie es schon im ältesten Zeugnis heißt, in einem Fragment des Archilochos, das für N. im 5. und 6. Kapitel seiner Tragödienschrift von Bedeutung war. Einer der vielen Beinamen des Dionysos selbst lautet sogar ‚Dithýrambos‘. Für N.s Tragödienschrift gewann der Dithýrambos nicht nur besonderes Interesse, weil er zum Dionysoskult, sondern auch, nach dem Zeugnis des Aristoteles (*Poetik* 1449a), in die Ursprungssphäre der Tragödie gehörte. Gattungsgeschichtlich war Dionysos als Gott der Dichtung ungleich bedeutender als Apollon, denn aus seinem Kult entsprang sowohl der Dithýrambos als auch die Komödie und die Tragödie, und diese Dichtungsformen blieben fest mit seinem Kult verbunden. Am ersten Tag der Großen Dionysien, des bedeutendsten Frühlingsfestes zu Ehren des Dionysos, fand in Athen als Auftakt ein Dithyramben-Wettkampf miteinander konkurrierender Chöre statt. Am zweiten Tag wurden fünf Komödien aufgeführt. Am dritten, vierten und fünften Tag gipfelte das große Dionysosfest in der Aufführung je einer tragischen Tetralogie, die aus drei Tragödien und einem abschließenden Satyrspiel bestand.

N. konnte seine Kenntnis der auf Apollon und auf Dionysos bezogenen „Musik“ sowohl aus den antiken Texten selbst wie aus zeitgenössischen Darstellungen gewinnen. In einem der von ihm herangezogenen Werke, in Karl Otfried Müllers Darstellung *Die Dorier*, die N. aus der Bibliothek der Landesschule Pforta entliehen hatte (1863–69), konnte er lesen, Apollon sei der Vorstand „einer strengen, einfachen, ruhigen Hellenischen Musik“ gewesen, die sich im „Kampf“ mit dem dionysischen Wesen befunden habe. Müller gibt kaum mehr als ein fernes Echo von Plutarchs schon zitierter Schrift *Über das E in Delphi*, in der es heißt:

Und sie singen dem einen [dem Dionysos] dithyrambische Gesänge, voll von Leidenschaft und Wechsel, Schwanken und Wirrniss – ‚mit wechselndem Klang‘ sagt Aischylos ‚soll der Dithyrambos mitschwärmend Dionysos begleiten‘ –, dem andern [dem Apollon] den Paian, einen wohlgeordneten, zuchtvollen Gesang; und diesen Gott stellen sie nie alternd und ewig jung, jenen in vielen Gestalten und Formen auf Gemälden und in plastischen Werken dar. Und überhaupt schreiben sie dem einen Gleichmäßigkeit, Ordnung und lau-

teren Ernst, dem andern aus Scherz, Übermut und Raserei gemischte Wandelbarkeit zu und rufen ihn als ‚Euoirufer, Weiberbegeisterer, unter tobenden Ehrungen herstürmenden Dionysos‘, womit sie das Eigentümliche der beiden Erscheinungsformen nicht übel treffen (Plutarch, *Über Gott und Vorsehung, Dämonen und Weissagung*, Zürich und Stuttgart 1952, S. 59. Übersetzung von Konrat Ziegler).

Der Gegensatz, den Plutarch hier charakterisiert, wirkte in zahlreichen Darstellungen des 19. Jahrhunderts speziell zur „Musik“ nach. Sie betonten vor allem den gegensätzlichen Charakter von „Kithara-Musik“ und „Aulos“-Musik. Da sich N. besonders für „Musik“ interessierte – er komponierte sogar selbst – und da er speziell die Tragödienschrift im Hinblick auf Wagners musikalisches Schaffen entwarf, kaufte und lieh er in der Zeit, in der er an GT arbeitete, eine ganze Anzahl von musikhistorischen Werken, darunter eine *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik* von Rudolf Westphal (Breslau 1864). In diesem Buch, das N. selbst in seiner Bibliothek hatte, bezieht Westphal den Gegensatz von ‚apollinischer‘ und ‚dionysischer‘ Musik bei den Griechen auf die Musikinstrumente Kithara und Aulos (Flöte): „Die Kithara-Musik steht zu der Aulos-Musik in einem strengen Gegensatze des Ethos: Ruhe, Maasshaltigkeit, heiterer Ernst charakterisirt die Kitharodik; – die Aulodie versetzt das Gemüth in Unruhe und Bewegung, wirkt nicht besänftigend, sondern reisst gewaltsam mit sich fort in den Orgasmus der übersprudelnden Lust wie des maasslosen Schmerzes“ (S. 98).

**25, 6–9** in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt.] Hier zeichnet sich das für GT charakteristische, an Schopenhauer erinnernde Verfahren assoziativer und illustrierender Analogiebildung („in ähnlicher Weise, wie“) statt eines argumentativen Duktus ab. Vgl. NK 26, 3–7. Den Begriff der „Generation“ verwendet N. in der alten Bedeutung: Fortpflanzung, Zeugung (lat. generatio). In der romantischen Naturphilosophie ist die hier am Beispiel der Geschlechterkonstellation erörterte „Duplizität“ und Polarität ein universelles Vorstellungsmuster. So schreibt Schelling: „Wo Erscheinungen sind, sind schon entgegengesetzte Kräfte. Die Naturlehre also setzt als unmittelbares Prinzip eine allgemeine Duplizität [...] voraus“. „Daß in der ganzen Natur entzweite, reell-entgegengesetzte Principien wirksam sind, ist apriori gewiß; diese entgegengesetzten Principien in einem Körper vereinigt, ertheilen ihm die Polarität, durch die Erscheinungen der Polarität lernen wir also nur gleichsam die engere und bestimmtere Sphäre kennen, innerhalb welcher der allgemeine Dualismus wirkt“. (F. J. W. Schelling: *Sämmtliche Werke*, Stuttgart 1856 ff., Abt. 1, Bd. 2, S. 357–570, hier S. 390 und 476. Vgl. den ganzen Abschnitt *Bestimmung des Begriffs der Polarität*, S. 476–89 und S. 490 ff. über den ‚allgemeinen Dualismus‘). Joseph Görres traktiert in seinen *Prinzipien einer neuen*

*Begründung der Gesetze des Lebens durch Dualismus und Polarität* (1802) das „Geheimnis der Generation“. Der Schellingschüler Ludwig Oken verfaßte eine in dieser Denkbahn fortfahrende Monographie *Die Zeugung* (1805). Wagner übernahm in seiner Schrift *Oper und Drama* auf weiten Strecken und leitmotivisch diese Metaphorik. Ihm folgt N. in seiner Tragödienschrift. Vgl. 49, 6 f.

**25, 9–12** *Diese Namen entlehnen wir von den Griechen, welche die tiefsinnigen Geheimlehren ihrer Kunstanschauung zwar nicht in Begriffen, aber in den eindringlich deutlichen Gestalten ihrer Götterwelt dem Einsichtigen vernehmbar machen.*] In diesem Satz geht das am Anfang exponierte Plädoyer für die unmittelbare Sicherheit der „Anschauung“ zur „Kunstanschauung“ über. In der Vorstufe *Die dionysische Weltanschauung* ist im sonst weitgehend gleichen Satz nicht von „Kunstanschauung“, sondern von „Weltanschauung“ die Rede (KSA 1, 553, 2). Ebenso wie die Abwertung bloßer „Begriffe“ gegenüber der „Anschauung“ geht das Verständnis der „Einsichtigen“ auf Schopenhauers Definition der „Einsicht“ zurück. Dieser schreibt: „Die Anschauung ist nicht nur die Quelle aller Erkenntniß, sondern sie selbst ist die Erkenntniß κατ' ἐξοχήν, ist allein die unbedingt wahre, die ächte, die ihres Namens vollkommen würdige Erkenntniß: denn sie allein erteilt eigentliche Einsicht, sie allein wird vom Menschen wirklich assimiliert, geht in sein Wesen über und kann mit vollem Grunde sein heißen; während die Begriffe ihm bloß ankleben“ (*Die Welt als Wille und Vorstellung* II, Erstes Buch, Kapitel 7: ‚Vom Verhältniß der anschauenden zur abstrakten Erkenntniß‘; Frauenstädt, Bd. 3, S. 83).

**25, 10 f.** *die tiefsinnigen Geheimlehren ihrer Kunstanschauung*] Mit den Geheimlehren meint N. nicht die Dionysos-Mysterien (vgl. die Erläuterungen zu 30, 15; 72, 11–20; 72, 25–29; 88, 4–8), sondern die allegorisch-mystischen Mythen-Auslegungen vor allem der Neuplatoniker, in deren Geist Georg Friedrich Creuzer seine *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* verfasst hatte.

**25, 11 f.** *zwar nicht in Begriffen, aber in den eindringlich deutlichen Gestalten ihrer Götterwelt*] Variierende Fortführung der in 25, 4 gegenüber dem logisch-begrifflichen Denken hervorgehobenen Bedeutung einer „unmittelbaren Sicherheit der Anschauung“. Zu Schopenhauer als Quelle vgl. die im Kommentar zu 25, 4 angeführten Stellen. Vgl. auch 103, 33 f. In der bald nach der Tragödienschrift entworfenen Abhandlung *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* wertet N. abstrakte Begriffe grundsätzlich ab. In *Menschliches, Allzumenschliches* II distanziert er sich von dem in GT geradezu kultivierten Verfahren, in Bildern und Gleichnissen zu sprechen: „Gegen Bilder und Gleichnisse. – Mit Bildern und Gleichnissen überzeugt man, aber beweist

nicht. Deshalb hat man innerhalb der Wissenschaft eine solche Scheu vor Bildern und Gleichnissen; man will hier gerade das Ueberzeugende, das Glaublich-Machende nicht und fordert vielmehr das kälteste Misstrauen auch schon durch die Ausdrucksweise und die kahlen Wände heraus: weil das Misstrauen der Prüfstein für das Gold der Gewissheit ist“ (MA II WS 145; KSA 2, 614, 2–9); „Schopenhauer wandelt nicht ungestraft fast fortwährend unter Gleichnissen der Dinge, statt unter den Dingen selber“ (MA II WS 214; KSA 2, 647, 21–23).

**25, 12** *dem Einsichtigen vernehmbar machen.*] Hier handelt es sich nicht um rational, vielmehr durch „die tiefsinnigen Geheimlehren“ vermittelte Einsicht, sodaß die „Einsichtigen“ als Eingeweihte zu verstehen sind. In seinem späteren *Versuch einer Selbstkritik* bezeichnet N. GT selbst „als Buch für Eingeweihte“ (14, 19).

**25, 13** *ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus*] Beide Gottheiten waren in der Antike wie in der Moderne auf die Kunst, insbesondere auf die Dichtung bezogen. Hierzu der ausführliche Kommentar zu 25, 4–6, S. 96 f.

**25, 16 f.** *der unbildlichen Kunst der Musik*] Der Romantik galt die Musik als die höchste aller Künste, weil sie gerade aufgrund ihrer Lösung von aller *imitatio* und damit von aller bildlichen Wahrnehmung zum ‚Absoluten‘ tendiert. E.T.A. Hoffmann formulierte in mehreren Schriften, darunter in seinen bedeutenden Beethoven-Rezensionen, diese romantische Auffassung der Musik. Wagner war wie N. ein Hoffmann-Kenner und las mit N. und Cosima zusammen in Tribschen dessen *Goldnen Topf* (Cosima Wagner spielte darauf am Beginn ihres Briefes vom 21. Januar 1871 an N. an, am 27.5.1871 unterzeichnete sie ein Telegramm an N.: „Familie Lindhorst“ – mit dem Namen der gleichnamigen Figur aus dem *Goldnen Topf*, KGB II 2, Nr. 187, S. 375). Bezeichnenderweise betonte er in seiner Beethoven-Festschrift von 1870, auf die sich N. im *Vorwort an Richard Wagner* bezieht (23, 19), das Unbildliche der Musik und berief sich ausdrücklich auf Schopenhauer. Schopenhauer war für N. und Wagner die entscheidende Instanz für die kategoriale Unterscheidung zwischen der „bildlichen“ Kunst, d. h. den traditionellen ‚schönen Künsten‘ Malerei und Plastik, und der Musik. Schopenhauer hatte in seinem noch von der Romantik geprägten Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (I, 3), das im Jahr 1818, auf dem Höhepunkt der Romantik erschien, die abbildenden Künste Baukunst, Malerei und Dichtkunst in § 43–51 behandelt, die Musik in § 52. Er bezeichnet die Musik als „metaphysische Kunst“. Wagner übernimmt Schopenhauers Formulierungen in allem Wesentlichen, ähnlich N., sodaß dieser sich auch mit Wagner in Übereinstimmung wußte. Wagner schrieb in der Beethoven-Festschrift: „Mit philosophischer Klarheit hat aber erst Schopenhauer die Stel-

lung der Musik zu den anderen schönen Künsten erkannt und bezeichnet, indem er ihr eine von derjenigen der bildenden und dichtenden Kunst gänzlich verschiedene Natur zuspricht. Er geht hierbei von der Verwunderung darüber aus, dass von der Musik eine Sprache geredet werde, welche ganz unmittelbar von Jedem zu verstehen sei, da es hierzu gar keiner Vermittelung durch Begriffe bedürfe, wodurch sie sich zunächst eben vollständig von der Poesie unterscheide, deren einziges Material die Begriffe, vermöge ihrer Verwendung zur Veranschaulichung der Idee seien“ (GSD IX, 66).

Ganz übereinstimmend unterscheidet N. die „unbildliche Kunst“ der Musik von der mimetischen des „Bildners“, und auch er betont das „Unmittelbare“ der Wahrnehmung und wertet alles Rational-Begriffliche ab. Ein bemerkenswerter Unterschied zu Schopenhauer und Wagner besteht allerdings darin, daß er die Dichtung nicht den mimetischen Künsten zurechnet und sie nicht wie Wagner in seiner wenig zutreffenden Definition von „Begriffen“ bestimmt sieht. N. spart die Poesie von dieser Systematik aus, vielleicht in Erinnerung an Lessings *Laokoon*, der sich ausdrücklich gegen Horazens Doktrin „ut pictura poesis“ wandte und einen wesentlichen Unterschied zwischen Malerei und Dichtung statuierte: die Dichtung gebe der Innerlichkeit und der „Einbildungskraft“ ganz andere Spielräume als die Malerei. N. füllt die in der Anfangspartie freigehaltene Stelle der Dichtung, indem er später die *Lyrik* zur Dichtung par excellence erklärt und sie weitgehend der Musik gleichstellt sowie die Tragödie aus der „Musik“ herleitet.

**25, 19 f.** *sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend*] Vgl. NK 25, 6–9, dort speziell zum Begriff „Generation“ in 25, 7.

**25, 22 f.** *bis sie endlich, durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen „Willens“, mit einander gepaart erscheinen*] Das bezeichnenderweise in Anführungszeichen gesetzte Wort „Wille“ spielt in einem unspezifischen Sinn auf Schopenhauer an. Analog verwendet Wagner diesen Begriff in seiner Beethoven-Schrift, indem er ihn in die Sphäre des Unbewußten rückt und zugleich, wie N. hier, mit der Aura eines „Wunders“ umgibt. Es sei ersichtlich, schreibt Wagner (GSD IX, 70), „daß sowohl künstlerisches Schaffen als künstlerische Anschauung nur aus der Abwendung des Bewußtseins von den Erregungen des Willens hervorgehen kann. / Um dieses Wunder zu erklären, erinnern wir uns hier zunächst wieder der oben angeführten tiefsinnigen Bemerkung unseres Philosophen [Schopenhauer]“.

Eine Variante zu 25, 22 f. lautet: „bis sie endlich, im Blütenmoment des hellenischen ‚Willens‘, zu gemeinsamer Erzeugung des Kunstwerkes der attischen Tragödie verschmolzen erscheinen“. Mit dem Ausdruck „Blütenmoment“ spielt N. auf die griechische Bezeichnung für „Höhepunkt“ an (ἀκμή).

**26, 1f.** und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen.] „Dionysisch“ ist dieses Kunstwerk nicht nur, weil es aus dem Dionysoskult hervorging, sondern auch weil sein ‚dionysisches‘ Urelement – vermeintlich – die ihrem Wesen nach amimetische, durch den Chor repräsentierte „Musik“ ist; „apollinisch“ erscheint es insofern, als es eine anschauliche, auf Mimesis beruhende Handlung bietet, die durch Schauspieler gestalthaft vorgeführt und im dramatischen Dialog zur Sprache wird. Mit der Vorstellung von der „Paarung“ und vom Erzeugen führt dieser Passus die physiologische und biologische Metaphorik fort, die schon am Anfang von GT mit der „Generation“ und der ihr zugrunde liegenden „Zweiheit der Geschlechter“ ins Spiel kommt, sich dann in der Rede von den „Trieben“ (25, 18) und den „Geburten“ (25, 19f.) fortsetzt und im Folgenden durch die Heranziehung von „physiologischen“ (26, 5) Erscheinungen noch weitergeführt wird. Mit diesen biologischen und physiologischen Konnotationen selbst dort, wo es um Kunst und Musik geht, nimmt N. – wie auch Wagner (vgl. die Belege zu dessen Geburts-Metaphorik im Kommentar zu 49, 6f.) – eine markante Eigenart Schopenhauers auf, der trotz mancher Nachwirkungen des idealistischen Denkens eine antiidealistische ‚Philosophie des Leibes‘ entwickelte. N. interessierte sich während der Entstehungszeit von GT auch allgemeiner für Physiologie: Am 9.11.1870 entlieh er aus der Universitätsbibliothek Basel das Werk von Otto Funke: *Lehrbuch der Physiologie*, 2 Bde, Leipzig 1855–1857.

**26, 3–5** denken wir sie uns zunächst als die getrennten Kunstwelten des Traumes und des Rausches] Indem N. sofort anschließend betont, es handle sich um „physiologische Erscheinungen“, folgt er wiederum Schopenhauer, der eine Vorliebe für Erörterungen des „Traumes“ hatte, am ausführlichsten in den *Parerga und Paralipomena* I, Frauenstädt, Bd. 5, S. 244–255. Darin richtet er gerade auf die physiologischen Bedingungen des Träumens große Aufmerksamkeit. Den Traum bezeichnet Schopenhauer zunächst als „eine ganz eigenthümliche Funktion unsers Gehirns“ (S. 245), um dann ausführlich darzulegen, daß alles, was im Traum stattfindet, „Operationen“ im Gehirn seien, die „unter der Leitung und Kontrolle [sic] des plastischen Nervensystems, also der sämtlichen großen Ganglien, oder Nervenknotten“ stehen (S. 249). Daß N. trotz seines Bekenntnisses zur „physiologischen“ Erklärung von den „Kunstwelten“ des Traumes und des Rausches spricht, zeugt von dem Versuch, die „Kunst“ mit der naturalen, physischen Sphäre zu verbinden, obwohl er im *Vorwort an Richard Wagner* die „Kunst“ als die höchste Aufgabe und „eigentlich metaphysische Thätigkeit dieses Lebens“ (24, 15) bezeichnet. Den Glauben an den „Rausch“, der sich mit dem Weingott Dionysos verbindet, dem Gott des Rausches und der Ekstase, hinterfragt N. später psychologisch in einem Aphorismus der *Morgenröthe* (M 50, KSA 3, 54, 22–55, 24):

Der Glaube an den Rausch. – Die Menschen der erhabenen und verzückten Augenblicke, denen es für gewöhnlich, um des Gegensatzes willen und wegen der verschwenderischen Abnützung ihrer Nervenkräfte, elend und trostlos zu Muthe ist, betrachten jene Augenblicke als das eigentliche Selbst, als ‚sich‘, das Elend und die Trostlosigkeit als die Wirkung des ‚Ausser-sich‘; und deshalb denken sie an ihre Umgebung, ihre Zeit, ihre ganze Welt mit rachsüchtigen Gefühlen. Der Rausch gilt ihnen als das wahre Leben, als das eigentliche Ich [...] Diesen schwärmerischen Trunkenbolden verdankt die Menschheit viel Übles: denn sie sind die unersättlichen Unkraut-Aussäer der Unzufriedenheit mit sich und den Nächsten, der Zeit- und Weltverachtung und namentlich der Welt-Müdigkeit. [...] – Zu alledem pflanzen jene Schwärmer mit allen ihren Kräften den Glauben an den Rausch als an das Leben im Leben: einen furchtbaren Glauben! Wie die Wilden jetzt schnell durch das ‚Feuerwasser‘ verdorben werden und zu Grunde gehen, so ist die Menschheit im Ganzen und Grossen langsam und gründlich durch die geistigen Feuerwässer trunken machender Gefühle und durch Die, welche die Begierde darnach lebendig erhielten, verdorben worden: vielleicht geht sie noch daran zu Grunde.

Wie wechselhaft allerdings N.s Einschätzung des „Rausches“ im Hinblick auf die Kunst war, zeigt später eine Variante zur *Götzen-Dämmerung*, KSA 6, 116, 4–117, 8, in der er auch – und nunmehr gründlich – auf die „Physiologie“ eingeht (KSA 14, 424 f.):

Zur Genesis der Kunst. / Physiologisch geredet, ist die Voraussetzung aller Kunst, [aller künstlerischen Thätigkeit] alles aesthetischen Thuns und Schauens der Rausch. Alle Kunst geht auf Zustände zurück, wo ein Rausch die Erregbarkeit der ganzen Maschine gesteigert hat: / das kann der Rausch der Geschlechtserregung sein / oder der Rausch der Grausamkeit / oder der Rausch der Narcotica / oder der Rausch des Frühlings / : des Zorns / : der großen Begierde / : der Bravour / : des Wettkampfes / oder der Rausch des Auges: die Vision / in der Lyrik und Musik ist es die Seligkeit / vor Allem auf eine delikate [?] Weise in der Tragödie die Grausamkeit / – die extreme Erregung eines Sinnes im Zustande des Rausches / die Miterregungskraft der verwandten Rauschsphären ... / Das Wesentliche des Rausches ist das Gefühl der Kraftsteigerung und Fülle – man giebt aus dieser Fülle an die Dinge ab d. h. man idealisirt sie / Idealisiren ist nicht ein Abstrahiren von niederen und geringeren Zügen, sondern ein ungeheures Heraustreten der Hauptzüge, so daß die anderen dabei verschwinden / man berauscht Alles aus der eignen Fülle: man sieht es voll, man sieht es gedrängt, geschwellt von Kraft d. h. man verwandelt die Dinge in den Zustand, wo sie eine Art Reflex von uns darstellen / Man kann exakt eine antikünstlerische Thätigkeit ausdenken, welche alle Dinge verarmt, verdünnt, verbleicht: wer sind diese Antiartisten, diese Ausgehungen, welche von den Dingen noch an sich nehmen und sie magerer machen – / Dies sind die spezifischen Pessimisten: ein Pessimist, der Künstler ist, ist ein Widerspruch / Problem: aber es giebt pessimistische Künstler! ...

In einer weiteren Variante zur *Götzen-Dämmerung*, KSA 6, 117, 19–119, 8, hebt N. sogar die in GT durchgeführte Trennung von dionysischem Rausch und apollinischem Traum zugunsten des Rausches auf (KSA 14, 425 f.): „Was bedeutet“, so fragt er, „der Gegensatz ‚dionysisch‘ und ‚apollinisch‘, beide [!] als Arten des Rausches verstanden?“

**26, 8** *nach der Vorstellung des Lucretius*] Lukrez, *De rerum natura* V, 1169–1174: „quippe etenim iam tum divum mortalia saecula / egregias animo facies vigilante videbant / et magis in somnis mirando corporis auctu. / his igitur sensum tribuebant propterea quod / membra movere videbantur vocesque superbas / mittere pro facie praeclara et viribus amplis“. Deutsch in der Übersetzung von Karl Ludwig Knebel, 2. Auflage, Leipzig 1831:

Nämlich schon damals sahen bei wachendem Geiste die Menschen  
Herrliche Göttergestalten, noch öfter dieselben im Traume,  
Ausgerüstet mit Körpern von wundererhabenem Aufwuchs.  
Diesen eigneten nun sie Gefühl zu, weil sie die Glieder  
Schienen zu regen und hoch in prächtigen Worten zu tönen,  
Ihrem ansehnlichen Wuchse gemäß und ihrer Gewaltkraft.

**26, 9f.** *im Traume sah der grosse Bildner den entzückenden Gliederbau übermenschlicher Wesen*] Dem athenischen Maler Parrhasios (ca. 440–390 v. Chr.), der für seine geradezu täuschend naturgetreuen Bilder berühmt war, wird ein Epigramm zugeschrieben, in dem es heißt, er habe den Herakles (den größten, „übermenschlich“ starken Helden) gemalt, wie er ihm im Traum erschienen sei:

οἷος δ' ἐννύχιον φαντάζετο πολλάκι φοιτῶν  
Παρρασίῳ δι' ὕπνου, τοῖος ὃδ' ἐστὶν ὁρᾶν.

Wie er des Nachts häufig erschien  
Dem Parrhasios im Traum, so ist er zu sehn  
(*Anthologia Graeca* (Jacobs) II, 779, Nr. 60).

**26, 11f.** *und der hellenische Dichter, um die Geheimnisse der poetischen Zeugung befragt, würde ebenfalls an den Traum erinnert [...] haben*] Pausanias, der im 2. Jahrhundert n. Chr. lebte, berichtet in seiner *Beschreibung Griechenlands* (1, 21, 2): „Aischylos erzählte, er sei als Knabe beim Bewachen der Reben auf dem Felde eingeschlafen und Dionysos sei ihm erschienen und habe ihm befohlen, eine Tragödie zu schreiben. Als es Tag wurde, wollte er gehorchen und habe es schon beim Versuch mit Leichtigkeit ausgeführt“ (Übersetzung von Ernst Meyer). Die Traum-Inspiration der Dichter ist ein Topos, sodaß N. vom „hellenischen Dichter“ wohl generalisierend spricht.

**26, 15–20** *Mein Freund [...] Wahrtraum-Deuterei.*] Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg* II, 2. Eine Textvariante (Ed<sup>1</sup>) lautet: „im Traume erfuhr

der hellenische Dichter an sich, was ein tiefes Epigramm Friedrich Hebbels mit diesen Worten ausspricht:

In die wirkliche Welt sind viele mögliche andre  
 Eingesponnen, der Schlaf wickelt sie wieder heraus,  
 Sei es der dunkle der Nacht, der alle Menschen bewältigt,  
 Sei es der helle des Tages, der nur den Dichter befällt;  
 Und so treten auch sie, damit das All sich erschöpfe,  
 Durch den menschlichen Geist in ein verflatterndes Sein“. (KSA 14, 45 f.)

N. zitiert auch sonst gerne Hebbel. Im Kontext der Ausführungen über den schöpferischen Traum in GT sind die zahlreichen Aussagen über Träume in Hebbels Tagebüchern von besonderem Interesse. Am 13. Mai 1839 notierte Hebbel in sein Tagebuch: „Der Zustand dichterischer Begeisterung (wie tief empfind ichs in diesem Augenblick!) ist ein Traum-Zustand; so müssen andere Menschen sich ihn denken. Es bereitet sich in des Dichters Seele vor, was er selbst nicht weiß“ (Friedrich Hebbel, *Werke*, hg. von Gerhard Fricke, Werner Keller und Karl Pörnbacher, Vierter Band, München 1966, S. 302). Zu den Voraussetzungen in der romantischen Poetologie vgl. die folgende Erläuterung.

**26, 21–24** *Der schöne Schein der Traumwelten, in deren Erzeugung jeder Mensch voller Künstler ist, ist die Voraussetzung aller bildenden Kunst, ja auch, wie wir sehen werden, einer wichtigen Hälfte der Poësie.*] Mit der „wichtigen Hälfte der Poësie“ meint N. das Epos. Ausführlicher ist in dieser Hinsicht *Die dionysische Weltanschauung*, eine der Vorstufen zur Tragödienschrift (KSA 1, 563, 14–564, 4): „Das Schauen, das Schöne, der Schein umgränzt das Bereich der apollinischen Kunst: es ist die verklärte Welt des Auges, das im Traum, bei geschlossenen Augenlidern, künstlerisch schafft. In diesen Traumzustand will uns auch das Epos versetzen: wir sollen mit offenen Augen nichts sehen und uns an den inneren Bildern weiden, zu deren Produktion uns der Rhapsode durch Begriffe zu reizen sucht. Die Wirkung der bildenden Künste wird hier auf einem Umwege erreicht: während der Bildner uns durch den behauenen Marmor zu dem von ihm traumhaft geschauten lebendigen Gotte führt, so daß die eigentlich als τέλος vorschwebende Gestalt sowohl dem Bildner als dem Zuschauer deutlich wird und der Erstere den Letzteren durch die Mittelgestalt der Statue zum Nachschauen veranlaßt: so sieht der epische Dichter die gleiche lebendige Gestalt und will sie auch Anderen zum Anschauen vorführen. Aber er stellt keine Statue mehr zwischen sich und den Menschen: er erzählt vielmehr, wie jene Gestalt ihr Leben beweist, in Bewegung, Ton, Wort, Handlung, er zwingt uns eine Menge Wirkungen zur Ursache zurückzuführen, er nöthigt uns zu einer künstlerischen Komposition. Er hat sein Ziel erreicht,

wenn wir die Gestalt oder die Gruppe oder das Bild deutlich vor uns sehen, wenn er uns jenen traumhaften Zustand mittheilt, in dem er selbst zuerst jene Vorstellungen erzeugte. Die Aufforderung des Epos zum plastischen Schaffen beweist, wie absolut verschieden die Lyrik vom Epos ist, da jene niemals das Formen von Bildern als Ziel hat“.

Das Träumen und das Schauen von Traumwelten als schöpferischen Zustand insbesondere des Dichters kennt schon die Antike (vgl. NK 26, 11f); erst die Romantik aber macht daraus ein großes Thema. Vor allem betont sie damit das schöpferische Potential des *Unbewußten*. Dies ist noch ein Grundzug der Tragödienschrift wie der theoretischen Schriften Wagners, in denen er romantische Vorstellungen fortführt. In den romantischen Dichtungen des Novalis, besonders in seinem Roman *Heinrich von Ofterdingen*, bei Tieck, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Brentano und Eichendorff spielen Träume eine wichtige Rolle. Vor allem Jean Paul inspirierte mit einer Fülle von literarischen Träumen den romantischen Traumkult. In seiner Abhandlung *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft* (Werke, hg. von Norbert Miller, Bd. 4, München 1962, S. 195–205) verbindet er mit dem Traum die schöpferische Phantasie. „Der Traum ist das Tempe-Tal [eine paradiesische griechische Landschaft] und Mutterland der Phantasie“, heißt es darin. In seinem Roman *Siebenkäs* steht der nihilistische Traum *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei* – ein Angsttraum auf dem Kirchhof unter lauter Toten, den N. später in sein Diktum „Gott ist tot“ ummünzen wird. Darauf folgt ein ‚Traum im Traum‘ (Bd. 2: *Siebenkäs, Flegeljahre*, hg. von Gustav Lohmann, München 1959, S. 266–276). In den *Flegeljahren*, Jean Pauls reifstem Werk, kostet der Dichter Walt seine poetisch-weltferne Genialität in allen Spielarten aus: als „Vorträumen“, „Nachträumen“ und „Austräumen“, und er träumt einen großen Schlußtraum.

Romantische Psychologen wie Gotthilf Heinrich Schubert und Carl Gustav Carus zeigten ebenfalls ein besonderes Interesse für den Traum. Schubert (1780–1860), der von der Naturphilosophie und der Theosophie herkam und auf E.T.A. Hoffmann stark einwirkte, schrieb neben seinen *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808) auch *Die Symbolik des Traumes* (1814) – ein Werk, in dem Traumphänomene als sinnträchtige „Hieroglyphen“ verstanden werden, als Bildersprache, der jenseits der Verstandeserkenntnis und auch der Wörtersprache eine allen Menschen gemeinsame, unbewußte Wahrheit zukommt. Friedrich Schleiermacher wiederum nahm ein vorindividuelles und unbewußtes „Gesammtleben“ an, das sich im Traum offenbare: „Die Vorstellungen“, so folgert er, „haben also keine Wahrheit für den einzelnen sondern nur für das Gesammtleben, es sind Bilder, die dem Träumenden aus diesem einfallen, und indem das Urtheil fehlt, trägt er sie auf sich selbst über.

Hier werden wir also sagen müssen, daß in der Traumbildung sich ein offenes Uebergewicht findet des allgemeinen Lebens und desjenigen in dem Sein was das allgemeine Leben repräsentirt über das persönliche“, und er fährt fort: „so erscheint von dieser Seite angesehen der Traum als Zurükktreten des einzelnen Lebens und als Hervortreten des allgemeinen psychischen Lebens“ (Friedrich Schleiermachers literarischer Nachlaß. In: *Friedrich Schleiermachers sämtliche Werke* III, 6, Berlin 1862, S. 359 und S. 360). Schopenhauers Ausführungen zum Traum stehen im Kontext der romantischen Psychologie, er betont aber zugleich, wie im Anschluß an ihn dann auch N., die physiologischen Voraussetzungen des Träumens (vgl. NK 26, 3). Wagner mit seinen an Schopenhauer orientierten Ausführungen über den Traum in der Beethoven-Festschrift und N. liegen auf der Linie, die von Novalis bis hin zu Freuds epochaler Schrift *Die Traumdeutung* (1900) führt. Schuberts Buch über *Die Nachtseiten der Naturwissenschaft* wirkte zusammen mit der romantischen Traumdichtung bahnbrechend auf Freuds Psychoanalyse ein.

Als erster hatte sich Aristoteles systematisch gerade mit der Physiologie des Traumes beschäftigt. Er tat dies, um die im Altertum verbreitete Vorstellung zurückzuweisen, Traumerscheinungen seien von den Göttern gesandt. In Traumbildern sieht er Überreste von Sinneswahrnehmungen, die im Wachen stattfanden (*De insomn.* 459a 19 f., 461b 21 f., 459a 24 ff., 460a 32 ff.). Obwohl N. prinzipiell an physiologischen Erklärungsmustern festhielt, die sich im 19. Jahrhundert modernisiert fortsetzten, verfolgt er das romantische Interesse am Geheimnisvoll-Unbewußten weiter. Vor allem überformt er den physiologischen Ansatz unter entschieden produktionsästhetischen Gesichtspunkten gegen die auf ein Verständnis von Kunst als Mimesis hinauslaufende Theorie des Aristoteles. N. spricht von den „Traumwelten, in deren Erzeugung jeder Mensch voller Künstler ist“ und von der „Voraussetzung aller bildenden Kunst“. Weil ihm nicht an einer unbewußten *Nachahmung*, sondern am künstlerischen *Schaffen* liegt, deutet er die von ihm betonten „physiologischen“ Vorgänge im Sinn einer generativen und produktiven Dynamik um. Diese übergeordnete Tendenz kommt programmatisch in der Titel-Vignette der Tragödienschrift zum Ausdruck, in der Gestalt des Prometheus, des titanischen Menschen-Bildners.

Allerdings verändert N. in der von ihm entworfenen Konstellation Traum – Rausch die Valenz des Traumes gegenüber der romantischen Tradition, indem er ihn mit dem Begriff der „Vorstellung“ analogisiert, wie ihn Schopenhauer in der *Welt als Wille und Vorstellung* entwickelt. Gegenüber dem – „dionysisch“ interpretierten – „Rausch“, den er mit Schopenhauers „Willen“ analogisiert, weist er dem Traum einen bloß scheinhaften Status zu.

**26, 30–27, 8** *Der philosophische Mensch [...] erfährt.]* Textvariante in Ed<sup>1</sup>: „Wo diese Scheinempfindung völlig aufhört, beginnen die krankhaften und patho-

logischen Wirkungen“ (KSA 14, 46). Dies ist eine schon in einem zentralen poetologischen Text der Romantik formulierte Erkenntnis: in E.T.A. Hoffmanns Geschichte vom Einsiedler Serapion (in den *Serapionsbrüdern*) und in dem daran anknüpfenden Gespräch der Serapionsbrüder.

**26, 33–27, 2** *Schopenhauer bezeichnet geradezu die Gabe, dass Einem zu Zeiten die Menschen und alle Dinge als blosse Phantome oder Traumbilder vorkommen, als das Kennzeichen philosophischer Befähigung.*] In Schopenhauer's handschriftlichem Nachlaß. *Abhandlungen, Anmerkungen, Aphorismen und Fragmente*, hg. von Julius Frauenstädt, Leipzig 1864, S. 295, heißt es: „Wem nicht zu Zeiten die Menschen und alle Dinge wie blosse Phantome oder Schattenbilder vorkommen, der hat keine Anlage zur Philosophie: denn Jenes entsteht aus dem Kontrast der einzelnen Dinge mit der Idee, deren Erscheinung sie sind. Und die Idee ist nur für das gesteigerte Bewußtsein zugänglich“.

**27, 26 f.** *Apollo, als der Gott aller bildnerischen Kräfte, ist zugleich der wahrsagende Gott.*] Daß Apollon der Gott aller bildnerischen Kräfte sei, entspricht nicht der primären mythologischen Überlieferung. Es handelt sich um eine Übertragung von der schönen Gestalt Apollons auf seine „Kräfte“. Seit Winkelmanns poetisch begeisterter Beschreibung des Apollo vom Belvedere gilt Apollon in besonderer Weise als Inbegriff männlicher Schönheit. Als wahrsagenden Gott, als „Seher“, bezeichnet sich Apollon selbst mit besonderem Nachdruck in den *Eumeniden* des Aischylos, V. 614–618. Zahlreiche Kultstätten Apollons waren mit Orakeln verbunden. Das berühmteste ist das delphische Orakel.

**27, 27 f.** *Er, der seiner Wurzel nach der „Scheinende“, die Lichtgottheit ist*] Die „Wurzel“ liegt in einer im 19. Jahrhundert verbreiteten etymologischen Erklärung: Den Beinamen „Phoibos“, den Homer dem Apollon gibt, deutete man als „Licht“, speziell „Sonnenlicht“ (so auch das von N. benutzte große mythologische Nachschlagewerk von Preller: *Griechische Mythologie* I, S. 152). Heute gilt die Etymologie von „Phoibos“ als ungeklärt.

**27, 31 f.** *das tiefe Bewusstsein von der in Schlaf und Traum heilenden und helfenden Natur*] Apollon ist auch ein Heilgott, wie sein Sohn Asklepios. Aus der ihm bekannten Literatur mag sich N. an die Anfangsszene des von ihm oft zitierten *Faust II* erinnern haben. In ihr erwacht Faust nach der Katastrophe, in die der *Faust I* führte, zu einem neuen Dasein aus einem Heilschlaf, in dem er die heilende Kraft der „Natur“ erfahren hat.

**27, 33–28, 1** *das symbolische Analogon der wahrsagenden Fähigkeit und überhaupt der Künste, durch die das Leben möglich und lebenswerth gemacht wird.*] Hier wird ein die Tragödienschrift bestimmendes Verfahren explizit deutlich:

ein spekulatives Denken, das auf *Analogien* beruht, gepaart mit der Verwendung des schwer zu fassenden Begriffs „symbolisch“. Daß die Künste das Leben möglich und lebenswert machen, entspricht Schopenhauers Konzept in der *Welt als Wille und Vorstellung*, demzufolge der als „Wille“ bezeichnete unselige, leidensvolle Daseinsgrund sich durch die von ihm selbst hervorgebrachte Sphäre des schönen Scheins, der künstlerischen „Vorstellungen“, entlastet und so das Leben erträglich macht.

**28, 1–4** *Aber auch jene zarte Linie, die das Traumbild nicht überschreiten darf, um nicht pathologisch zu wirken, widrigenfalls der Schein als plumpe Wirklichkeit uns betrügen würde – darf nicht im Bilde des Apollo fehlen*] Wie in den folgenden Zeilen adaptiert N. hier für seinen Zweck Vorstellungen Winckelmanns, der in seinen *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) eine ganze Partie dem „Kontur“ widmet, d. h. der Linie, die eine Gestalt begrenzt. In diesem Zusammenhang schreibt er: „Der edelste Contour vereinigt oder umschreibet alle Theile der schönsten Natur und der Idealischen Schönheiten in den Figuren der Griechen“, um dann diese „Linie“ seinem klassizistischen Ideal gemäß gegen barocke und naturalistische Maß-Verletzungen folgendermaßen zu charakterisieren: „Die Linie, welche das Völlige der Natur von dem Überflüssigen derselben scheidet, ist sehr klein, und die grössten neueren Meister [vorher ist kritisch von Rubens die Rede] sind über diese nicht allezeit greifliche Grentze auf beyden Seiten zu sehr abgewichen. Derjenige, welcher einen ausgehungerten Contour vermeiden wollen, ist in die Schwulst verfallen; der diese vermeiden wollen, in das Magere“ (Johann Joachim Winckelmann: *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauerkunst*, in: Bibliothek der Kunstliteratur, hg. von Gottfried Boehm und Norbert Miller. Band 2: *Frühklassizismus*, hg. von Helmut Pfotenhauer u.a., Frankfurt 1995, S. 11–50, hier S. 25 f.). Obwohl N. hier und im Folgenden sowie noch in seiner abschließenden Darstellung des ‚Apollinischen‘ (155, 27 ff.) auf Winckelmann zurückgreift und auch immer wieder das in der Altertumswissenschaft nachwirkende klassizistische Erbe Winckelmanns erkennen läßt, ist sein eigenes Griechenbild aufgrund der für ihn fundamentalen Bedeutung des Musikalischen statt des Plastischen und aufgrund der an Schopenhauers Philosophie orientierten Konzeption des Tragisch-Dionysischen anticlassizistisch. Explizit formuliert er dies in einer Notiz, die zwischen Winter 1869–70 und Frühjahr 1870 entstand (NL 1869/1870, KSA 7, 3[76], 81, 1): „Das ‚Hellenische‘ seit Winckelmann: stärkste Verflachung“. In der Planungsskizze für eine Vorlesung heißt es: „Das klassische Alterthum (gegen Wolf, Winckelmann, Goethe)“ (NL 1870/1871, 8[39], KSA 7, 238, 8 f.). Vgl. aber das schließlich in eine dialektische „Erklärung“ übergehende Schichtenmodell in NL 1870/1871, KSA 7, 7[122],

176, 10–14: „Wer möchte diesen Untergrund des hellenischen Wesens in seinen Kunstdenkmälern verkennen! Jene stille Einfalt und edle Würde, die Winckelmann begeisterte, bleibt etwas Unerklärliches, wenn man das in der Tiefe fortwirkende metaphysische Mysterienwesen außer Acht läßt“.

**28, 5 f.** *jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes.*] Hier kommt das klassizistische Ideal der „edlen Einfalt und stillen Größe“ zum Vorschein, das Winckelmann in seiner epochemachenden Erstlingschrift *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* formuliert und in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1. Auflage Dresden 1764) auf den Apollo vom Belvedere angewandt hatte: „Weder schlagende Adern, noch wirksame Nerven erhitzen und bewegen diesen Körper. Ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat die ganze Umschreibung dieser Figur, die er selbst bildet, angefüllt. Er hat den Python mit Pfeilen, die nicht fehlen können, erlegt, und siehet auf das Ungeheuer von der Höhe seiner Genügsamkeit, wie vom Olympos, herab mit einem Blick, unter welchem alle menschliche Größe sinket und verschwindet“ (J. J. Winckelmann: *Werke*, Stuttgart 1847, Bd. 2, S. 324). Im Kontext seiner durchgehenden Schopenhauer-Orientierung dürfte N. bei der zu erläuternden Stelle auch einen Passus in der *Welt als Wille und Vorstellung* im Sinne gehabt haben, der auf Winckelmanns Beschreibung des Apollo vom Belvedere anspielt. Darin heißt es: „Diesen menschlichen Vorzug [der geistigen Freiheit] stellt im höchsten Grade der Apoll von Belvedere dar: das weithinblickende Haupt des Musengottes steht so frei auf den Schultern, daß es dem Leibe ganz entwunden, der Sorge für ihn nicht mehr unterthan erscheint“ (I, 3. Buch, § 33 – Frauenstädt, Bd. 2, S. 209).

**28, 6 f.** *Sein Auge muss „sonnenhaft“ [...] sein*] Anspielung auf Plotin, Περὶ τοῦ καλοῦ, *Enneaden*, I.6.: οὐ γὰρ ἂν πώποτε εἶδεν ὁφθαλμὸς ἥλιον ἡλιοειδὲς μὴ γεγενημένος, οὐδὲ τὸ καλὸν ἂν ἴδοι ψυχὴ μὴ καλὴ γενομένη.

In Goethes lyrischer Übersetzung: „Wär’ nicht das Auge sonnenhaft, / Wie könnten wir das Licht erblicken? / Lebt’ nicht in uns des Gottes eigne Kraft, / Wie könnt’ uns Göttliches entzücken?“ (Goethe, *Einleitung zur Farbenlehre*).

**28, 10 f.** *von dem im Schleier der Maja befangenen Menschen*] In der *Welt als Wille und Vorstellung* I, Anhang: *Kritik der Kantischen Philosophie*, behauptet Schopenhauer, eine der „Hauptlehren der Veden und Puranas, die Lehre von der Maja“ entspreche Kants Unterscheidung der Erscheinung von dem Ding an sich: „denn das Werk der Maja wird eben angegeben als diese sichtbare Welt, in der wir sind ein [...] an sich wesenloser Schein, der optischen Illusion und dem Traume zu vergleichen, ein Schleier, der das menschliche Bewußtseyn umfängt, ein Etwas, davon es gleich falsch und gleich wahr ist, zu sagen daß

es sei, als daß es nicht sei“ (Frauenstädt, Bd. 2, S. 496). Der Begriff „Mâyâ“ („Zauberkraft“) diente in der Systematisierung des Vedanta durch Shankara (etwa 788–820) und seine Schule als Grundbegriff der Argumentation gegen die Vielheit der Erscheinungswelt, die nur vordergründig real, für eine höhere Einsicht aber Illusion und Verblendung sei. Mâyâ verhülle (daher die Rede vom „Schleier“) die Identität der Einzelwesen mit dem Brahma. Dieses hat vor allem in den Brähmana-Texten eine nahezu unbegrenzte Macht und gilt als Urprinzip der Weltentstehung; in der upanischadischen Auffassung ist es die alles durchdringende und miteinander vereinende Essenz der Welt, der eine erlösende Qualität zukommt. Sein Wesen wird als reine Geistigkeit bestimmt. Im Advaita-Vedānta ist die Entfaltung des Brahma zur Welt prinzipiell illusorisch. Schopenhauer lernte diese Lehre in der Übersetzung der Upanishads durch Anquetil Duperron (1801/1802) kennen. Die erste deutsche Übersetzung der Sutras des Vedanta und des maßgebenden Kommentars des Shankara stammt von N.s Freund Paul Deussen, der ebenfalls ein Schopenhauer-Anhänger war: *Die Sutras des Vedanta [...] nebst einem vollständigen Kommentar des Shankara. Aus dem Sanskrit übersetzt* (1887).

N. wußte sich mit seinem Rückgriff auf die von Schopenhauer wirkungsvoll vermittelten vedantischen (vorbuddhistischen) und buddhistischen Lehren besonders auch mit Wagner einig. Dieser hatte nicht nur Schopenhauer als Gewährsmann. Er studierte Eugène Burnoufs umfangreiche Abhandlung *Introduction à l'histoire du Bouddhisme indien* (Paris 1844), das erste Standardwerk über den Buddhismus, sowie das zweibändige Werk *Die Religion des Buddha und ihre Entstehung* des Linkshegelianers Carl Friedrich Koeppen (Berlin 1857–1859), das N. am 25.10.1870 aus der Universitätsbibliothek Basel entlieh. Da Wagner in vielen Briefen immer wieder die Grundgedanken des Buddhismus erörtert, dürfte dieses Thema während der zahlreichen Besuche N.s bei den Wagners in Tribschen aktuell gewesen sein. In einer Tagebuchaufzeichnung vom Mai 1868, wenige Monate vor der ersten Begegnung N.s mit Wagner in Leipzig, notierte dieser in sein Tagebuch den Sanskritbegriff *Nirvâna*, den er tabellarisch mit ‚Nacht‘ und ‚Wahrheit‘ koordiniert, dann *Bramâ* (≈ ‚Dämmerung‘, ‚Musik‘) (Wagner, BB, 176). In Wagners Oper *Tristan und Isolde*, die schon in den 50er Jahren vollendet und erstmals 1865 in München aufgeführt wurde, verbindet sich das Nirvâna, ähnlich wie schon am Schluß des 1. Bandes von Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung*, als seliges Nichts mit romantischem Entgrenzungsverlangen und einer entsprechenden Liebesmystik. So kommt die ältere Vorstellung der vedischen Philosophie zur Geltung: die Wiedervereinigung der individuellen Seele (ātman) mit der Weltseele (brahman). Hier zeigt sich eine deutliche Affinität zu der in der deutschen Dichtung und Philosophie vom 18. bis weit ins 19. Jahrhundert hineinreichenden panthe-

istischen Strömung, die am bündigsten Goethe in einem Altersgedicht mit dem programmatischen Titel *Eins und Alles* auf den Nenner brachte. In GT 21 und 22 exemplifiziert N. nicht zufällig an *Tristan und Isolde* das Verhältnis des Dionysischen zum Apollinischen, indem er es nochmals mit dem Verhältnis von „Wille“ und „Vorstellung“ und außerdem mit dem Verhältnis von Musik und Wort analogisiert. Dabei assoziiert er wiederum den Schleier der Maja: Er spricht von der „Umschleierung der eigentlichen dionysischen Wirkung“ durch die „apollinische Täuschung“ (139, 27–30). – Zum Thema: Dieter Borchmeyer: „... sehnsüchtig blicke ich oft nach dem Land Nirwana ...“. *Richard Wagners buddhistisches Christentum*. In: *Wagnerspectrum* (2007), Heft 2, 15–34. Volker Mertens: „Göttliches Gangesland“. *Die „Indomanie“ der Romantik und Richard Wagner*. In: *Wagnerspectrum* (2007), Heft 2, 55–83.

**28, 12–17** „Wie auf dem tobenden Meere [...] principium individuationis.“] N. zitiert nach der 1859 in Leipzig erschienenen Auflage der *Welt als Wille und Vorstellung*. In seiner Bibliothek hatte er später eine andere Ausgabe: Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, hg. von Julius Frauenstädt, 6 Bde, Leipzig 1873/74. Im Folgenden (28, 21; 28, 30; 33, 2) exponiert er noch mehrmals das „principium individuationis“, das Schopenhauer in Anlehnung an den Spruch des Anaximander (vgl. den Kommentar zu 30, 1f.) und an buddhistische Denkformen zu einem Schlüsselbegriff erhoben hatte.

**28, 24–28** *An derselben Stelle hat uns Schopenhauer das ungeheure Grausen geschildert, welches den Menschen ergreift, wenn er plötzlich an den Erkenntnisformen der Erscheinung irre wird, indem der Satz vom Grunde, in irgend einer seiner Gestaltungen, eine Ausnahme zu erleiden scheint.*] Weitgehend wörtlich nach Schopenhauer: „Aus dieser Ahndung stammt jenes so unverilgbare und allen Menschen [...] gemeinsame Grausen, das sie plötzlich ergreift, wenn sie, durch irgendeinen Zufall, irre werden am principio individuationis, indem der Satz vom Grunde, in irgendeiner seiner Gestaltungen, eine Ausnahme zu erleiden scheint: z. B. wenn es scheint, daß irgend eine Veränderung ohne Ursache vor sich gienge, oder ein Gestorbener wieder da wäre oder sonst irgendwie das Vergangene oder das Zukünftige gegenwärtig, oder das Ferne nah wäre. Das ungeheure Entsetzen über so etwas gründet sich darauf, daß sie plötzlich irre werden an den Erkenntnißformen der Erscheinung, welche allein ihr eigenes Individuum von der übrigen Welt gesondert halten.“ (*Die Welt als Wille und Vorstellung* I, 4. Buch, § 63, Frauenstädt, Bd. 2, S. 417).

**28, 27** *Satz vom Grunde*] In seiner Dissertation *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde* (1813) modifizierte Schopenhauer Kants Erkenntnistheorie, indem er die von diesem statuierten vier Hauptkategorien der Vernunftkenntnis (Quantität, Qualität, Relation, Kausalität) auf eine ein-

zige, nämlich die Kausalität reduzierte, die er gemäß den verschiedenen Klassen der Vorstellungen in vier „Gestaltungen“ des „Satzes vom Grunde“ ausdifferenzierte: 1. Grund des Werdens oder Gesetz der Kausalität (entspricht den empirischen Vorstellungen); 2. Grund des Erkennens (entspricht den abstrakten Vorstellungen, den Begriffen und Urteilen); 3. Grund des Seins (entspricht den Vorstellungen oder Anschauungen in Raum und Zeit); 4. Grund des Handelns (entspricht der als innere Kausalität erscheinenden Motivation).

**28, 28–32** *Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des principii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so thun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen]* Hier geht N. bewußt über Schopenhauer hinaus – er spricht vom ‚Hinzunehmen‘ –, um zu seiner Konzeption des Dionysischen zu gelangen. Da Dionysos der Gott des Rauschs und der Ekstase („Verzückung“) ist, durfte die Sprengung der Grenzen der Individualität nicht nur mit dem Affekt des „Grausens“ verbunden werden. Außer dem Erschrecken im Moment der Selbstaufgabe, das Schopenhauer mit dem „Grausen“ meint, sollte auch die „wonnevolle“ Erfahrung der Selbstaufgabe zur Geltung kommen. Goethe gestaltete sie in seinem pantheistischen Altersgedicht *Eins und Alles*, das mit den Versen beginnt: „Im Grenzenlosen sich zu finden / Wird gern der Einzelne verschwinden, / Da löst sich aller Überdruß; / Statt heißem Wünschen, wildem Wollen, / Statt läst’gem Fordern, strengem Sollen, / Sich aufzugeben ist Genuß“.

**28, 34–29, 5** *Entweder durch den Einfluss des narkotischen Getränkes, von dem alle ursprünglichen Menschen und Völker in Hymnen sprechen, oder bei dem gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings erwachen jene dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjective zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet.]* Schon aus dem ältesten – fragmentarisch überlieferten – Dithyrambos, dem des Archilochos von Paros (etwa 680–630 v. Chr.), geht hervor, daß es sich um eine Dichtung zu Ehren des Weingotts Dionysos handelt, und mit unmittelbarem Bezug auf die rauschhaft inspirierende Wirkung des Weins heißt es darin:

ὥς Διωνύσοι' ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος  
οἶδα διθύραμβον οἶνωι συγκεραυνωθείς φρένας.

Des Dionysos, des Herrn, schönes Lied anzustimmen weiß ich, den Dithyrambos, vom Wein wie vom Blitz getroffen in meinem Geist.

Auf den Lyriker Archilochos kommt N. später in GT zu sprechen (42, 23; 43, 10–16; 45, 23–34). Oft verwenden die Griechen und Römer in ihren Dichtungen den Namen des Dionysos (Bacchus) sogar metonymisch für den Wein.

Im Frühling feierten die Athener mehrere große Dionysos-Feste. Das Anthesterien-Fest (von *ánthos*, Blüte) fand im Februar/März statt. Am ersten Tag, den Pithoigien (von *pithoigía*, Öffnen der Fässer), öffnete man die Fässer mit dem jungen Wein, und der erste Trunk wurde dem Dionysos dargebracht. Am zweiten Tag, Choën genannt („Kannenfest“), wurde zu Ehren des Gottes ein Wett-Trinken veranstaltet sowie die Ankunft des Dionysos am Beginn der Vegetationsperiode gefeiert, denn er war auch ein Vegetationsgott. Den Höhepunkt der zu Ehren des Dionysos in Athen gefeierten Frühlingsfeste bildeten die im März/April veranstalteten fünftägigen „Großen Dionysien“; an deren erstem Tag sangen Chöre Dithyramben, am zweiten führten die Athener fünf Komödien auf, dann an drei Tagen je eine tragische Tetralogie. Die Darstellung dieser Feste und ihrer Abfolge gehörte zum Standard-Repertoire der von N. benutzten Handbücher, so der *Griechischen Mythologie* von Ludwig Preller (2 Bde, Leipzig 1854) und der *Griechischen Götterlehre* von Friedrich Gottlieb Welcker (3 Bde, Göttingen 1857–1863).

Berühmt waren im Altertum Pindars (etwa 518–446) zahlreiche Dithyramben. Die Alexandriner gaben sie in zwei Büchern heraus. Bei den Athenern standen sie in höchstem Ansehen, doch sind nur wenige Bruchstücke überliefert, darunter ein Dithyrambos für die Athener zum Dionysosfest, der den „Frühling“ mitsamt dem frühlingshaften Blütenreichtum feiert und auch die – wie N. sagt – „lustvollen“ Empfindungen der Menschen im Frühling zum Ausdruck bringt.

Indem N. auf alle „Völker“ ausgreift, denkt er auch an den Karneval am Ende des Winters und beim Nahen des Frühlings. Er wird seit jeher auch etymologisch mit dem Dionysoskult in Verbindung gebracht („*carrus navalis*“ – in den Prozessionen zu Ehren des Dionysos wurde seine Ankunft auf einem „Schiffskarren“ dargestellt). Daran erinnert N. explizit in einer Vorstufe der Tragödienschrift, in dem Basler Vortrag *Das griechische Musikdrama*: „Die Seele des Atheners dagegen, der die Tragödie an den großen Dionysien anzuschauen kam, hatte in sich noch etwas von jenem Element, aus dem die Tragödie geboren ist. Es ist dies der übermächtig hervorbrechende Frühlingstrieb, ein Stürmen und Rasen in gemischter Empfindung, wie es alle naiven Völker und die gesamte Natur beim Nahen des Frühlings kennen. Bekanntlich sind auch unsre Fastnachtsspiele und Maskenscherze ursprünglich solche Frühlingsfeste, die nur aus kirchlichen Anlässen etwas zurückdatiert sind“ (KSA 1, 521, 2–10).

Das „Subjective“ (19, 4) meint nicht wie im geläufigen Verständnis die Sphäre des Nicht-Objektiven oder des Gefühlshaften, sondern das Individuelle, das vom „*principium individuationis*“ bestimmt ist. Das Verschwinden des Individuellen bis hin „zu völliger Selbstvergessenheit“ erinnert nicht nur an

das in der griechischen Literatur den Wirkungen des Weines zugeschriebene „Vergessen“ der Sorgen und Mühen des Normaldaseins, sondern auch an die dionysische Ekstase, wie sie etwa im Treiben der Mänaden zum Ausdruck kommt.

**29, 7f.** in diesen Sanct-Johann- und Sanct-Veitstänzern] Sie sind im 15. und 16. Jahrhundert im Elsaß bezeugt, als besondere Form der seit dem Mittelalter in Europa epidemisch verbreiteten Tanzekstase. N.s Quelle ist die Monographie von J. F. K. Hecker: *Die Tanzwuth – eine Volkskrankheit im Mittelalter*, Berlin 1832 (vgl. NL 1869, 1[34], KSA 7, 19), darin besonders S. 128 ff. In dem Basler Vortrag *Das griechische Musikdrama*, welcher der Behandlung dieses Themas in GT vorangeht, heißt es genauer und ausführlicher: „Hier ist alles tiefster Instinkt: jene ungeheuren dionysischen Schwarmzüge im alten Griechenland haben ihre Analogie in den S. Johann- und S. Veitstänzern des Mittelalters, die in größter, immer wachsender Masse tanzend singend und springend von Stadt zu Stadt zogen. Mag auch die heutige Medicin von jener Erscheinung als von einer Volksseuche des Mittelalters sprechen: wir wollen nur festhalten, daß das antike Drama aus einer solchen Volksseuche erblüht ist, und daß es das Unglück der modernen Künste ist, nicht aus solchem geheimnißvollen Quell entfließen zu sein. Es ist nicht etwa Muthwille und willkürliche Ausgelassenheit, wenn in den ersten Anfängen des Dramas wildbewegte Schwärme, als Satyrn und Silene kostümiert, die Gesichter mit Ruß Mennig und andern Pflanzensäften beschmiert, mit Blumenkränzen auf dem Kopf, durch Feld und Wald schweiften: die allgewaltige, so plötzlich sich kundgebende Wirkung des Frühlings steigert hier auch die Lebenskräfte zu einem solchen Übermaß, daß ekstatische Zustände, Visionen und der Glaube an die eigne Verzauberung allerwärts hervortreten, und gleichgestimmte Wesen schaarenweise durchs Land ziehen. Und hier ist die Wiege des Dramas. Denn nicht damit beginnt dasselbe, daß jemand sich verummumt und bei Anderen eine Täuschung erregen will: nein vielmehr, indem der Mensch außer sich ist und sich selbst verwandelt und verzaubert glaubt“ (KSA 1, 521, 11–33). Noch in seiner Schrift *Zur Genealogie der Moral* kommt N. auf die „St. Veit- und St. Johann-Tänzer“ zu sprechen (GM III 21, KSA 5, 391, 30), indem er sie, nunmehr entschieden pathologisierend, als an „epileptischen Epidemien“ und kollektiven Neurosen Erkrankte auffaßt.

**29, 8f.** die bacchischen Chöre] Anders als unser Wort „Chor“ bezeichnet das entsprechende griechische Wort χορός nicht nur einen Chorgesang, sondern zugleich einen damit verbundenen Tanz. Unmittelbar vor der zu erörternden Stelle (29, 7) ist von „Schaaren, singend und tanzend“ die Rede. Dionysos selbst ist der Gott des Tanzes. In einem Chorlied der *Antigone*, einem Preislied zu seinen Ehren, feiert ihn Sophokles als den (hier mit seinem Kulnamen

Iakchos genannten) Gott eines Tanzes, der nicht nur die Menschen ekstatisch dahinreißt, sondern bis zu den Sternen hinaufreicht und den ganzen Kosmos erfaßt (V. 1146 ff.). In einem berühmten Chorlied des Sophokleischen *König Ödipus* wird der kultische Charakter dieses Chortanzes greifbar: Als „das Göttliche“ selbst in Zweifel gerät und der Chor klagt „Hin ist das Göttliche“ (V. 910), fragt er: „Warum soll ich denn tanzen?“ (τί δέῃ με χορεύειν, V. 896). Vor diesem Hintergrund ist der ‚dionysische‘ Kult des Tanzes im *Zarathustra* zu verstehen. Markant zeigt sich dabei die moderne Umkodierung. Es handelt sich nicht mehr um einen kultischen Tanz, sondern um den stärksten Ausdruck einer mythologisch besetzten Lebensbejahung (vgl. auch das *Zarathustra*-Zitat am Schluß des *Versuchs einer Selbstkritik*, 22, 14–28). Hier, in GT, kommt eine Tendenz zur Psychologisierung ‚dionysischer‘ Tänze zum Ausdruck.

**29, 9 f.** mit ihrer Vorgeschichte in Kleinasien, bis hin zu Babylon und den orgiastischen Sakäen.] Vgl. die Erläuterungen zu GT 2 (NK 31, 30–32, 33).

**29, 11–14** Es giebt Menschen, die, aus Mangel an Erfahrung oder aus Stumpfsinn, sich von solchen Erscheinungen wie von „Volkskrankheiten“, spöttisch oder bedauernd im Gefühl der eigenen Gesundheit abwenden] Kritische Distanzierung von der Tendenz, die der Untertitel von Heckers Buch erkennen läßt (vgl. NK 29, 7 f.), N.s Quelle für die „Sanct-Johann- und Sanct-Veittänzer“.

**29, 14–17** die Armen [...] vorüberbraust.] Textvariante in Ed<sup>1</sup>: „man giebt damit eben zu verstehen, dass man ‚gesund‘ ist, und dass die am Waldesrande sitzenden Musen, mit Dionysus in ihrer Mitte, erschreckt in das Gebüsch, ja in die Wellen des Meeres flüchten, wenn so ein gesunder ‚Meister Zettel‘ plötzlich vor ihnen erscheint“. In diesen Zeilen des Erstdrucks spielt N. auf das Bild ‚Bacchus unter den Musen‘ von Bonaventura Genelli (1798–1868) an, das im Salon von Wagners Landhaus in Tribschen hing. Am 16.7.1872 schrieb N. an seinen Freund Erwin Rohde: „Du weißt, daß ich bei den ‚Musen mit Dionysus in der Mitte‘ an das bei Wagner in Tribschen hängende Aquarell Genelli’s gedacht habe“ (KSB 4, Nr. 239, S. 25, Z. 93–95). Wilamowitz, der dieses Bild nicht kannte, hatte gespottet: „Hr. N. kennt die Musen in der begleitung des Dionysos! sie sitzen nämlich mit ihm ‚am waldrand‘. wozu mögen sie da wol sitzen?“ (S. 19, bei Gründer, 1969, S. 42, Anm. 18). N. wollte Rohde mit diesem Hinweis in seiner gegen Wilamowitz gerichteten Verteidigung der Tragödienschrift unterstützen.

Die Wendung „ja in die Wellen des Meeres“ spielt auf ein zweites Dionysos-Bild von Genelli an, den ‚Kampf des Lykurgos mit den bacchischen Scharen‘. Im frühesten Zeugnis für den Kampf des sagenhaften thrakischen Königs Lykurgos gegen Dionysos, in Homers *Ilias* 6, V. 130–140, heißt es, daß Dionysos

vor der Gewalt des Lykurgos „in die Woge des Meers“ flüchtete, dann aber die Götter den Lykurgos schwer bestraften.

Der Maler Genelli gehörte zu den bekanntesten Homer-Illustratoren. Bereits im 18. Jahrhundert erreichten homerische Bilderzyklen erstmals ein größeres Publikum. Gerade als mit der Veröffentlichung von Voßens Ilias-Übersetzung im Jahre 1793 die Homer-Begeisterung einen Höhepunkt erreichte, erschienen die Stiche des Engländers John Flaxman. Seine 39 Blätter zur Ilias und 34 Blätter zur Odyssee ernteten in Europa außerordentliche Anerkennung und wurden gerne in Homer-Ausgaben übernommen. Goethes Freundin Angelika Kaufmann wählte mit Vorliebe homerische Sujets. Auf Goethes Anregung hin gestaltete der mit ihm befreundete Johann Heinrich Wilhelm Tischbein zwischen 1800 und 1823 eine Bildfolge *Homer nach Antiken gezeichnet*. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein setzte sich die zeichnerische und malerische Umsetzung homerischer Bildfolgen fort. Bonaventura Genelli vollendete 1838 einen Zyklus von Zeichnungen zu Homers Epen, der erstmals 1844 bei Cotta in Stuttgart erschien. Eine Summe bot Gustav Schwab in den späteren Ausgaben seines Bestsellers und selbst zum Klassiker aufsteigenden Werks *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*. Seit der dritten Ausgabe von 1854 war es nach Vorlagen Flaxmans und Genellis reich illustriert. So erreichten sie ein breites Publikum.

Der „Meister Zettel“ in Shakespeares *Midsummer Night's Dream* erscheint als Beispiel des beschränkten Kleinbürgers mit seiner vordergründigen Vernünftigkeit. Der Passus ist ein Reflex von Richard Wagners Beethoven-Festschrift von 1870, die N. schon im *Vorwort an Richard Wagner* nennt. Wagner schreibt: „Es wird demjenigen, der sich zu den hier von mir ausgesprochenen Ansichten in betreff der Beethoven'schen Musik bestimmen lassen sollte, nicht zu ersparen sein, für phantastisch und überschwenglich gehalten zu werden; und zwar wird ihm dieser Vorwurf nicht nur von unseren heutigen gebildeten und ungebildeten Musikern, welche das von uns gemeinte Traumgesicht der Musik meistens nur unter der Gestalt des Traumes Zettel's im Sommernachts-traum erfahren haben, gemacht werden, sondern namentlich auch von unseren Litteraturpoeten und selbst bildenden Künstlern, insoweit diese sich überhaupt um Fragen, welche ganz von ihrer Sphäre abzuführen scheinen, bekümmern“ (GSD IX, 112).

**29, 16 f.** *das glühende Leben dionysischer Schwärmer*] Die Vorstellung von dionysischen „Schwärmern“ greift N. im Folgenden immer wieder auf. Primär hängt die Vorstellung von „dionysischen Schwärmern“ mit dem „Schwarm“, mit dem Gefolge des Dionysos zusammen, das aus Mänaden, Satyrn und Silenen bestand. Das von Luther auf Abweichler von der Orthodoxie gemünzte Wort „Schwärmer“, wird in der ausgeprägten Schwärmer-Kritik der Aufklärung

ebenfalls im negativen Sinne verwendet, nun gegen Vertreter von irrational, mystisch und idealistisch, insbesondere neuplatonisch inspirierten Strömungen. Kant attackierte zeitlebens das „Schwärmertum“. Die Schwärmerei ist für ihn eine „Überschreitung der Grenzen der menschlichen Vernunft“ (*Kritik der praktischen Vernunft*, AA 7, S. 153), aber auch die Anmaßung, „über alle Gränze der Sinnlichkeit hinaus etwas *sehen* [...] zu wollen“ (*Kritik der Urteilskraft*, § 29, AA 5, S. 275). Wielands gesamtes Werk ist geprägt von der Auseinandersetzung mit dem Schwärmertum im Namen aufgeklärter Vernunft und natürlicher Sinnlichkeit. Schon der Titel seines ersten Romans ist programmatisch: *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei, oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalba* (1764). In der bald darauf erschienenen ersten Fassung der *Geschichte des Agathon* besteht die Schwärmerei der Titelfigur in einem platonischen Idealismus, der im Verlauf der Handlung kuriert wird. Schließlich kritisiert Wielands Altersroman *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen* in einer langen Auseinandersetzung mit Platon dessen „subtile, schwärmerische, die Grenzen des Menschenverstandes überfliegende Philosophie“. Dem entsprechend nahm Kant in seiner Abhandlung *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie* (1796) Platon als den „Vater aller Schwärmerei in der Philosophie“ mitsamt seinen modernen Adepten aufs Korn. Ganz im Gegensatz dazu, wenn auch mit einem anderen Parameter, wertet N. die „dionysischen Schwärmer“ positiv im Sinn irrationalen „Lebens“.

**29, 18–25** *Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen. Freiwillig beut die Erde ihre Gaben, und friedfertig nahen die Raubthiere der Felsen und der Wüste. Mit Blumen und Kränzen ist der Wagen des Dionysus überschüttet: unter seinem Joche schreiten Panther und Tiger.]* Diese Partie ist schon auf die folgende hin stilisiert: auf Beethovens Vertonung von Schillers Gedicht *An die Freude* im Schlußsatz der Neunten Symphonie, in dem N. das „Dionysische“ musikalisch repräsentiert sieht. Zugleich handelt es sich um eine Wagner-Huldigung, denn dieser hatte einen Bericht über eine von ihm 1846 in Dresden dirigierte Aufführung der Neunten Symphonie nebst Programm dazu (1846) verfaßt und sich auch später immer wieder Beethovens Neunter Symphonie zugewandt. Explizit mit der Kategorie des Dionysischen bedachte Wagner allerdings nur Beethovens Siebte Symphonie. Er schrieb ihr eine geradezu „bacchantische Allmacht“ zu (GSD III, 94). Die anderen Elemente dieser Partie bilden ein Mosaik aus den antiken Darstellungen des Goldenen Zeitalters. Am bekanntesten sind diejenigen in Vergils 4. Ekloge und in Ovids *Metamorphosen*, 1. Buch, V. 89–114, mit der utopisch gefärbten Vorstellung gesellschaftlicher Harmonie („Bund zwischen Mensch

und Mensch“) und zugleich einer Harmonie zwischen Mensch und Natur, die alle Entfremdungserscheinungen der Zivilisation aufhebt. Das Goldene Zeitalter steht im Zeichen Saturns. Einmal im Jahr, am 17. Dezember, feierten die Römer das Fest der Saturnalia, an dem der Unterschied von Herr und Knecht aufgehoben war und die Sklaven sich völlig frei bewegen durften. In der berühmtesten Darstellung des saturnischen Goldenen Zeitalters, in Vergils 4. Ekloge, erscheint es als Zeitalter vollkommenen Friedens, das der Dichter nach den langen Jahren zerstörerischer Bürgerkriege in der Augusteischen Friedenszeit wiederkehren sieht („redeunt Saturnia regna“, V. 6). Ebenfalls in der 4. Ekloge preist Vergil das Goldene Zeitalter als einen paradisischen Urzustand, in dem die Erde alles von selbst hervorbringt („omnis feret omnia tellus“, V. 39), ohne vorausgehende mühselige Bearbeitung („non rastros patietur humus, non vinea falcem“, V. 40). In N.s Formulierung: „Freiwillig beut die Erde ihre Gaben“. Wiederum nach dem Vorbild der 4. Ekloge (V. 55) beschwört N. die Figur des Ursängers und Urmusikers Orpheus herauf, der durch die Macht seines harmoniestiftenden Gesanges sogar wilde Tiere zähmte, sodaß sie sich friedlich um ihn versammelten: „friedfertig nahen die Raubthiere der Felsen und der Wüste“, lautet N.s Version. Diese Anspielung auf den harmoniestiftenden Gesang des Orpheus nahm N. in seine Darstellung auf, weil er im Folgenden Beethovens musikalisches „Evangelium der Weltenharmonie“ feiert. „Mit Blumen und Kränzen“ ist der „Wagen des Dionysus überschüttet“, weil er als Gott der Blumen und überhaupt der Vegetation galt; einer seiner Beinamen war „Antheus“ (von griechisch „Anthos“, „Blume“). In Ovids *Fasten* (V. 345) heißt es: „Bacchus liebt die Blumen“ („Bacchus amat flores“). Auch daß Dionysos auf einem „Wagen“ fährt, der von „Panthern“ oder „Tigern“ gezogen wird, entspricht hellenistischen und römischen Darstellungen. Auf zahlreichen Dionysos-Mosaiken und in der Literatur ist dies ein beliebtes Sujet, so in Ovids *Liebeskunst* (*ars amatoria*), welche die Liebesbegegnung von Dionysos und Ariadne auf der Insel Naxos poetisch gestaltet und dabei die Ankunft des Dionysos auf einem mit Tigern bespannten Wagen ausmalt (I, 525–562).

**29, 25–29** *Man verwandele das Beethoven'sche Jubellied der „Freude“ in ein Gemälde und bleibe mit seiner Einbildungskraft nicht zurück, wenn die Millionen schauervoll in den Staub sinken: so kann man sich dem Dionysischen nähern.*]

In der Beethoven-Festschrift von 1870, auf die sich N. schon im *Vorwort an Richard Wagner* bezieht, hatte Wagner immer wieder sowohl die Neunte Symphonie thematisiert wie auch Schopenhauers philosophische Anschauungen miteinbezogen. Diese Doppelkodierung übernimmt N. im Folgenden. Zusätzlich verbindet er sie mit Wagners früheren Assoziationen anlässlich der Siebten Symphonie, die er besonders wegen ihrer rauschhaften Tanzrhythmen als ein musikalisches Dionysosfest empfand. Dionysos war ja auch der Gott des Tanzes

(vgl. den Kommentar zu 29, 8 f.). In seiner früheren Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) hatte Wagner die Siebte Symphonie als eine „Apotheose des Tanzes“ gepriesen: „Aller Ungestüm, alles Sehnen und Toben des Herzens wird hier zum wonnigen Übermuthe der Freude, die mit bacchantischer Allmacht uns durch alle Räume der Natur, durch alle Ströme und Meere des Lebens hinreißt, jauchzend selbstbewußt überall, wohin wir im kühnen Takte dieses menschlichen Sphärentanzes treten. Diese Symphonie ist die Apotheose des Tanzes selbst: sie ist der Tanz nach seinem höchsten Wesen, die seligste That der in Tönen gleichsam idealisch verkörperten Leibesbewegung“ (GSD III, 94). Ausdrücklich auf „R. Wagners Andeutung“ weist der Rezensent einer auch von N. besuchten Aufführung der Siebten Symphonie, indem er sie mit den Dionysosfesten in Athen assoziiert. Über die von Wagner dirigierte Aufführung am 20. Dezember 1871, also kurz nachdem N. die Tragödienschrift abgeschlossen hatte, heißt es in dieser Rezension (von Richard Pohl: *Das Wagner-Concert in Mannheim*, in: Musikalisches Wochenblatt 3, 1872, S. 39): „Will man sich über die inneren Vorgänge der A-Dur-Symphonie aber durchaus ein konkretes, äußerlich faßbares Bild entwerfen, so denke man sich gleichfalls nach R. Wagners Andeutung – die Dionysosfeste in Athen, wo dann die Lenäen, mit dem Kelterfest und den Prozessionen, die Anthesterien mit ihren geheimen Opfern, dann die großen städtischen Dionysien mit ihren Komödien und endlich die triaterische [statt: trieterische] Dionysosfeier der Mänaden, zur Zeit der Winter-sonnenwende, in den vier Sätzen der Symphonie ihr künstlerisches Abbild finden mögen“. Unter dem Eindruck dieser Aufführung schrieb N. an Erwin Rohde nach dem 21. Dezember 1871 (KSB 3, Nr. 177, S. 256, Z. 37–41): „Mir gieng (es) wie einem, dem eine Ahnung sich endlich erfüllt. Denn genau das ist Musik und nichts sonst! Und genau das meine ich mit dem Wort ‚Musik‘, wenn ich das Dionysische schildere, und nichts sonst!“

**29, 29** *Jetzt ist der Slave freier Mann*] Am bekanntesten ist dies von den römischen Saturnalien (vgl. den Kommentar zu 29, 18–25). Bachofen schreibt in seinem *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* (1859), den N. im Juni 1871 aus der Basler Universitätsbibliothek entlieh, solch eine temporäre Aufhebung von Standesgrenzen der „dionysischen Religion“ zu: „Das staatlich-politische Leben bringt Unterschiede der Stellung, Beschränkung und gänzliche Aufhebung der Freiheit. Demgegenüber enthält die Dionysische Religion eine Zurückführung des Daseins auf das Gebiet der reinen Stofflichkeit und der bloß leiblichen Existenz, die für alle Glieder der großen menschlichen Gesellschaft dieselbe, ihrer Natur nach frei und gleich ist. Wenn der staatliche, civile Gesichtspunkt überall Schranken errichtet, die Völker und Individuen trennt, und das Prinzip der Individualität bis zum vollendeten Egoismus ausbildet, so führt dagegen Dionysos alles zur Vereinigung, alles zum Frieden und zur φιλία

des ursprünglichen Lebens zurück. An seinen Mysterien haben Sklaven und Freie gleichen Antheil, und vor dem Gotte der stofflichen Lust fallen alle Schranken, welche das staatliche Leben mit der Zeit zu immer größerer Höhe erhebt. Das Bewußtsein der einheitlichen Abstammung aus einem Stoffe erhält den Sieg über die positiven Verschiedenheiten [...]. In allen diesen Richtungen erweist Dionysos seine Bedeutung als Lyaeus [d. h. als der ‚lösende Gott‘]“ (Bachofen, GW IV, S. 238 f.).

Daß N. hier nicht etwa im Gegensatz zu seinen politisch-sozialen Ansichten revolutionäre demokratische Gedanken äußert, zeigen die folgenden Ausführungen. Darin heißt es, im dionysischen Zustande sei es, „als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre“ (29, 34–30, 1). Demnach intendiert N. lediglich eine metaphorische Illustration von Philosophemen Schopenhauers – überdies nur im Modus eines Als-ob. Wie auch in dem angeführten Passus aus Bachofens Schrift geht es darum, das „Prinzip der Individualität“: das von Schopenhauer und auch von N. selbst in GT beschworene „principium individuationis“ aufzuheben.

**29, 29–31** *jetzt zerbrechen alle die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Noth, Willkür oder „freche Mode“ zwischen den Menschen festgesetzt haben.*] In Schillers Lied *An die Freude* heißt es: „Deine Zauben binden wieder, / was die Mode *streng* getheilt“. Beethoven ließ im Schlußchor der Neunten Symphonie diesen Text zunächst unverändert singen, um dann aber, wie Wagner in seiner Beethoven-Festschrift hervorhebt, „nach ungeheurer Steigerung der dithyrambischen Begeisterung“ den Text für das Unisono verschärfend abzuwandeln: „Was die Mode *frech* geteilt“. Auf diese Verschärfung legte Wagner in seiner Beethoven-Festschrift so großen Wert, daß er ihr eine längere Partie widmete (GSD IX, 122). Er akzentuierte sie zivilisationskritisch-antifranzösisch und folgte damit der insgesamt antifranzösischen Tendenz seiner Festschrift, die noch während des deutsch-französischen Krieges erschien.

**30, 1f.** *vor dem geheimnissvollen Ur-Einen*] Vgl. 30, 11 f.: „zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen“. Diese wiederholte Beschwörung des „Ur-Einen“, der zahlreiche synonyme Vorstellungen in GT entsprechen, erinnert zunächst an das älteste Zeugnis der griechischen Naturphilosophie: an den Spruch des Anaximander, demzufolge aus einem unzugänglichen (N. sagt: „geheimnissvollen“) Urgrund, dem *ἄπειρον*, die individuellen Formen und Qualitäten des Lebens hervorgehen, um dann im Laufe der Zeit wieder in diesen Urgrund zurückzukehren und so den Frevel der Individuation zu „büßen“. In seiner nachgelassenen Schrift *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, die wenig später entstand, geht N. ausführlich auf Anaximander ein (4. Kapitel, KSA 1, 817–822). Schopenhauer bot ein analoges Denkmuster mit der – von N.

übernommenen – Wertung des principium individuationis als eines uneigentlichen und scheinhaften Prinzips, hinter dem sich der Wille als das Eigentliche – N.s „Ur-Eines“ – verbirgt. Allerdings versteht N. den Vorgang der Entindividualisierung dionysisch-rauschhaft im Sinne der pantheistischen Tradition und der Romantik sowie im Gefolge von Wagners Beethoven-Interpretation. Vom Individuum wird die Entindividualisierung ambivalent erfahren: einerseits als schmerzvoller Untergang, wie ihn die Tragödie darstellt, andererseits als rauschhaft-lustvolles Eingehen in das „Ur-Eine“.

**30, 2–5** *Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen.*] Als Gott des Tanzes und der mit seinem Kult verbundenen tragischen Chöre vermittelt Dionysos das Erlebnis enthusiastischer Gemeinsamkeit. Eine analoge Wahrnehmung ergibt sich für N. im Hinblick auf Beethovens ‚dionysische‘ Siebte und seine Neunte Symphonie, in deren Schlußchor die von Schillers Lied *An die Freude* vorgegebene Vorstellung einer solchen „Gemeinsamkeit“ zum Ausdruck kommt.

**30, 6f.** *und die Erde Milch und Honig giebt*] Schon das Alte Testament kennt die Vorstellung eines utopisch-paradiesischen Reichs, in dem Milch und Honig fließen (z. B. 2. Mose 3, 8). Im ‚dionysischen‘ Kontext der Tragödienschrift war für N. jedoch eine entsprechende Stelle in den *Bakchen* des Euripides vorrangig. Mit dieser Hauptquelle des Dionysos-Mythos beschäftigte er sich während der Entstehungszeit seiner Schrift intensiv. Davon zeugen zahlreiche Partien in GT und, bis in zitatarige Übernahmen, in den Vorstufen. Im Einzugslied des Chores, das leitmotivisch dem „Tanz“ und den anderen Äußerungsformen dionysischer Ekstase gilt, heißt es (V. 142f.): „Es strömt von Milch die Erde, sie strömt von Wein, strömt vom Bienen-Nektar“ (ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ’ οἴνω, / ῥεῖ δὲ μελισσῶν νέκταρι).

**30, 8** *als Gott fühlt er sich*] Diese zum ekstatischen Erlebnis gehörende Erhebung läßt sich auch im Dionysoskult fassen. „Bakchen“ können die von Dionysos in Ekstase versetzten Mänaden insofern heißen, als sie in der Ekstase mit dem Gott eins werden, denn ein Kultname des Dionysos ist ‚Bakchos‘. Erstmals hatte Sophokles im *König Ödipus* (V. 211) den Dionysos mit dem selbständigen Gottesnamen ‚Bakchos‘ bezeichnet.

**30, 9–15** *Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen [...] des dionysischen Weltenkünstlers*] Die Vorstellung, daß der Mensch in der Ekstase seinen Subjektstatus verliert und zum Objekt einer ihn überwältigenden Macht wird, überträgt N. hier auf eine Kunst- und Künstler-Metaphysik, die

Elemente des Prometheus-Mythos und des Demiurgen-Mythos in Platons *Timaios* mit der ‚dionysisch‘ umkodierten Vorstellung Schopenhauers von der Aufhebung des *principium individuationis* verbindet.

**30, 15** *der eleusinische Mysterienruf*] Dionysos ist neben Demeter und oft in Gemeinschaft mit ihr die wichtigste Mysteriengottheit der Griechen. Jedes Jahr veranstalteten die Athener eine große Prozession zur Mysterienfeier in Eleusis, wo sich der ursprünglich auf die weibliche Fruchtbarkeit bezogene Demeterkult und der auf die männliche Zeugungskraft ausgerichtete Dionysoskult verbanden. Für die Mysterienhandlung galt – daher die Bezeichnung ‚Mysterien‘ – ein Schweige- und Geheimhaltungsgebot, das erstmals der homerische Demeterhymnus bezeugt. In diesem spätestens um 600 v. Chr. entstandenen Hymnus, der auch die Mysterien erstmals greifbar macht, heißt es, Demeter habe den Führern des Volkes die Mysterien-Riten gelehrt: „heilige Riten [...] die niemand verletzen oder enthüllen oder in Worten ausdrücken darf [...] Wer unter den Menschen diese Mysterien gesehen hat, ist selig“ (V. 475–483). Das Dionysos-Chorlied in der *Antigone* (V. 1115–1148) feiert den Gott, der in Eleusis „geheimnisvoll“ waltet: Sophokles spielt damit auf den Zusammenhang der Dionysos-Mysterien mit denen der Demeter an, die in Eleusis ihr Zentrum hatten. Platon sagt sogar über den für Dionysos charakteristischen „Wahnsinn“, er gehöre zu den „Einweihungen“, also zum Mysterienkult (*Phaidros* 265b 4). Bestandteil der Mysterien war ein als Initiation gestaltetes Reinigungsritual, auf das die Einweihung folgte: Der Einweihungswillige ließ seinen alten Zustand hinter sich und wandelte sich zum „neuen Menschen“, zum Neophytos. Ihm wurde die Hoffnung auf Erlösung, auf Wiedergeburt und Verwandlung, ja auf Vergöttlichung zuteil. Die Dionysosmysterien beschränkten sich nicht auf ihren griechischen Ursprungsbereich, sondern gewannen bis ins 4. Jahrhundert n. Chr. hinein auch im römischen Reich große Bedeutung mit eigenen Kultvereinen. Während der Arbeit an seiner Tragödienschrift entlieh N. aus der Universitätsbibliothek Basel den dritten, dem Dionysos gewidmeten Band von Georg Friedrich Creuzers vierbändigem Werk *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. Besonderen Wert legte Creuzer auf die dionysischen Mysterien. Darüber ärgerte sich bezeichnenderweise Goethe, während die romantische Geistesströmung, die bis hin zum späten Schelling, zu Wagner und N. reicht, diesen Zug aufnahm. N. bezieht auch weiterhin nahezu alle genannten Elemente des Mysteriengeschehens direkt oder indirekt mit ein, um sie letztlich im Hinblick auf Wagners Musik zu interpretieren, die in Bayreuth, dem neuen Eleusis, ihre ins Kultische stilisierte Weihestätte finden sollte. In der letzten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen: Richard Wagner in Bayreuth*, heißt es: „Ihr sollt durch meine Mysterien hindurch, ruft er [Wagner] ihnen zu, ihr braucht ihre Reinigungen und Erschütterungen“ (KSA 1, 464,

15 f.), und kurz vorher: „Wer die Kunst befreien, ihre unentweihte Heiligkeit wiederherstellen wollte, der müsste sich selber erst von der modernen Seele befreit haben; nur als ein Unschuldiger dürfte er die Unschuld der Kunst finden, er hat zwei ungeheure Reinigungen und Weihungen zu vollbringen“ (KSA 1, 463, 31–464, 1).

## 2. Kapitel

Nach der Konzentration auf die wesentlichen Mythologeme, deren N. sich in GT 1 bediente, um Schopenhauers Philosophie zu allegorisieren, wendet er sich nun der Exemplifizierung an den Griechen zu. Er grenzt die „dionysischen Griechen“ von ähnlich orgiastischen orientalischen Phänomenen ab, indem er die „Versöhnung“ von Dionysischem und Apollinischem als typisch griechisch auffaßt. Dann aber legt er das Hauptgewicht auf die „dionysische“ Musik, die er mit dem „dionysischen Dithyrambus“ gleichsetzt, um im Sinne Schopenhauers die Musik als Manifestation des Weltgrunds darzustellen, den er allerdings dionysisch umdeutet.

**30, 18–21** *Wir haben bis jetzt das Apollinische und seinen Gegensatz, das Dionysische, als künstlerische Mächte betrachtet, die aus der Natur selbst, ohne Vermittelung des menschlichen Künstlers, hervorbrechen*] Obwohl von der „Natur selbst“ die Rede ist, wird hier eine meta-physische Voraussetzung greifbar. Das unmittelbare „Hervorbrechen“ von „Mächten“ soll eine Letztbegründung für alles davon abhängige menschliche Vermittlungsgeschehen liefern. Sofort anschließend kommt dieses Unmittelbare zum Ausdruck, wenn es heißt (30, 21 f.), daß sich „ihre Kunsttriebe [diejenigen der „Natur“] zunächst auf directem Wege befriedigen“. Die metaphysische Voraussetzung wird hier durch die naturalisierende Rede von „Trieben“ verdeckt. Als bald kehrt die Annahme von der Unmittelbarkeit der Kunsttriebe in der Natur in der Formulierung wieder: „Diesen unmittelbaren Kunstzuständen der Natur gegenüber ist jeder Künstler ‚Nachahmer‘“ (30, 28 f.). Insgesamt handelt es sich um den Versuch, die traditionelle Debatte über das Verhältnis von „Natur“ und „Kunst“ dadurch zu entscheiden, daß der „Natur“ selbst schon „Kunsttriebe“ zugesprochen werden. Sie schaffen im apollinischen Traum und im dionysischen Rausch Repräsentationen, die ins menschliche Unbewußte hineinreichen und die dann der Künstler als „Nachahmer“ in eine bewußte Gestaltung überführt.

**31, 1–7** *wie er, in der dionysischen Trunkenheit [...] niedersinkt und wie sich ihm nun, durch apollinische Traumeinwirkung, sein eigener Zustand d. h. seine*

*Einheit mit dem innersten Grunde der Welt in einem gleichnissartigen Traumbilde offenbart.] Eine partielle Übersetzung von Schopenhauers Grundschema „Wille“ und „Vorstellung“ in die Kategorien des Dionysischen und Apollinischen, aber mit einer nicht mehr pessimistischen Auslegung des ‚Willens‘, den Schopenhauer als Ursprung des Leidens im Sinne einer unseligen Triebspannung verstand.*

**31, 12–15** *wodurch wir in den Stand gesetzt werden, das Verhältniss des griechischen Künstlers zu seinen Urbildern, oder, nach dem aristotelischen Ausdrucke, „die Nachahmung der Natur“ tiefer zu verstehn und zu würdigen.] Die „Urbilder“ erinnern an Platons Ideen-Lehre, derzufolge sich alle irdischen Erscheinungen von diesen „Urbildern“ herleiten und zu ihnen im Verhältnis eines vergänglichen und uneigentlichen Scheins zum ewigen Sein stehen. Schopenhauer adaptierte lediglich strukturell Platons Ideenlehre für seine Ästhetik (*Die Welt als Wille und Vorstellung* I, 3. Buch, § 31: *Die Platonische Idee: das Objekt der Kunst*). Er spricht, wie dann auch N., von „Urbildern“, von den „ewigen Ideen“, den „Urformen aller Dinge“ (Frauenstädt, Bd. 2, S. 202), aber nur um dann doch die Sphäre des „Willens“ zu einer immanenten Urgegebenheit zu erklären. Während sich bei Platon die Welt der empirischen Erscheinungen aus der transzendenten, ontologisch übergeordneten Welt der Ideen herleitet, sieht Schopenhauer umgekehrt in der Welt der Ideen eine „Objektivierung“ des ontologisch vorgeordneten „Willens“. Diese Objektivierung findet in der „Vorstellung“ des erkennenden und anschauenden Subjekts statt. N. macht nun den im Unbewußten angesiedelten apollinischen „Traum“ zum Medium der Objektivierung von Schopenhauers „Willen“, den er hier aber einfach „Natur“ nennt, um die negative Konnotation zu vermeiden, die der „Wille“ bei Schopenhauer hat.*

Nach der Evokation der auf diese Weise doppelt umgeformten Platonischen Ideenlehre nimmt N. den Begriff der „Natur“ in die kunsttheoretische Annahme einer „Nachahmung der Natur“ auf, die zwar historisch bis zur Ablösung durch die Schöpfungsästhetik des 18. Jahrhunderts von großer Bedeutung war, aber in dieser Form nicht exakt ein „aristotelischer Ausdruck“ ist, wie N. behauptet. Sinngemäß allerdings trifft er das von Aristoteles in der *Poetik* (Kap. 9) Gemeinte, denn Aristoteles, für dessen Theorie der Mimesis-Begriff zentral ist, forderte nicht, daß der Künstler – bei ihm der Dichter – die bestehende Wirklichkeit reproduzierend nachahmt, vielmehr soll die Dichtung „philosophischer als die Geschichtsschreibung“ verfahren, indem sie nicht das Faktische möglichst genau darstellt, sondern sich dem Essentiellen zuwendet, das immer und überall geschehen *kann*. Gegenstand der ästhetischen Nachahmung ist für Aristoteles nicht das Wirkliche, sondern das Wahrscheinliche. Nur insofern ist es zutreffend, wenn N. von der „Nachahmung der Natur“ spricht.

Doch vermeidet er es, von der Dichtung zu sprechen, da es ihm um die Musik geht. Als die schlechthin amimetische Kunst bedarf sie der von N. zwischengeschalteten Traumsphäre. Da diese auf der unbewußten Verbindung mit dem „innersten Grunde der Welt“ (31, 5 f.) beruht, den N. nun als „Natur“ bezeichnet, kommt ihr eine entscheidende Vermittlungsfunktion zu. Wagner hatte in seiner Beethoven-Festschrift, mit wiederholter Berufung auf Schopenhauer, geschrieben: „Da das Traumorgan durch äußere Eindrücke, gegen welche das Gehirn jetzt [im unbewußten Zustand des Träumens] gänzlich verschlossen ist, nicht zur Thätigkeit angeregt werden kann, so muß dieß durch Vorgänge im inneren Organismus geschehen, welche unserem wachen Bewußtsein sich nur als dunkle Gefühle andeuten. Dieses innere Leben ist es nun aber, durch welches wir der ganzen Natur unmittelbar verwandt, somit des Wesens der Dinge in einer Weise theilhaftig sind, daß auf unsere Relationen zu ihm die Formen der äußeren Erkenntniß, Zeit und Raum, keine Anwendung mehr finden können“ (GSD IX, 69).

**31, 15–18** *Von den Träumen der Griechen ist trotz aller Traumliteratur derselben und zahlreichen Traumanecdoten nur vermuthungsweise, aber doch mit ziemlicher Sicherheit zu sprechen*] Die griechische Literatur enthält, wie andere Literaturen und wie auch die Bibel, zahlreiche Darstellungen von Träumen. Oft haben sie vorausweisende oder legitimierende Funktion. Ein gutes Beispiel für eine Traumanekdote ist diejenige, die Pausanias von der Initiation des Aischylos zum Dichter erzählt (vgl. NK 26, 11 f.). Das bekannteste griechische Traumbuch ist das *Oneirokritikón* (etwa: ‚Analyse der Träume‘) des Artemidoros von Daldis, das N. im August 1871, also noch während der Arbeit an GT, aus der Basler Universitätsbibliothek entlieh. Zu den großen griechischen Autoren, die mit psychologischem und philosophischem Interesse über Träume schrieben, gehören Demokrit und dann vor allem Aristoteles mit seinen Schriften *Über die Seele*, *Über Träume* und *Über Traum-Weissagung*.

**31, 21–24** *auch für ihre Träume eine logische Causalität der Linien und Umrisse, Farben und Gruppen, eine ihren besten Reliefs ähnelnde Folge der Szenen vorauszusetzen*] Im Herbst 1869 fertigte N. folgendes Exzerpt aus August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* an (NL 1869, 1[105], KSA 7, 40, 20–41, 5): „Das Basrelief ist gränzenlos, es läßt sich vor- und rückwärts weiter fortsetzen, weswegen die Alten auch am liebsten Gegenstände dazu gewählt, die sich ins Unbestimmbare ausdehnen lassen, als Opferzüge, Tänze, Reihen von Kämpfen usw. Deshalb haben sie auch an runden Flächen als an Vasen, am Fries einer Rotunde, Basreliefs angebracht, wo uns die beiden Enden durch die Krümmung entrückt werden und so, wie wir uns fortbewegen, eines erscheint und das andre verschwindet. Die Lesung der

homerischen Gesänge gleicht gar sehr einem solchen Herumgehen, indem sie uns immer bei dem Vorliegenden festhalten und das Vorhergehende und Nachfolgende verschwinden lassen“ (August Wilhelm Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe*, hg. von Edgar Lohner, Stuttgart 1962 ff., Bd. V/VI: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Bd. V, 1966, S. 69 f.).

**31, 27–29** in einem tieferen Sinne als wenn der moderne Mensch sich hinsichtlich seines Traumes mit Shakespeare zu vergleichen wagt.] Hierzu: *Aus Schopenhauer's handschriftlichem Nachlass*, 1864, S. 369: „ein grosser Dichter, z. B. Shakespeare ist ein Mensch, der wachend thun kann, was wir Alle im Traum“.

**31, 31–33** die ungeheure Kluft [...] welche die dionysischen Griechen von den dionysischen Barbaren trennt.] Der Gegensatz zwischen der edlen dionysischen Verfassung der Griechen und der dionysischen Maß- und Sittenlosigkeit des Orients ist ein Topos in den Darstellungen des 19. Jahrhunderts. N. exponiert ihn schon in seiner Tragödienvorlesung vom Sommersemester 1870, in der er bei den orientalischen Formen des Dionysosfestes wilde Ausschweifungen, bei den griechischen Bakchen dagegen die „Muster edler Sittsamkeit“ erkennen will (KGW II 3, 13 f.): „Man bewundert am meisten die That des Hellenenthums in der Vergeistigung der Dionysosfeier, wenn man vergleicht, was aus gleichem Ursprunge bei den andren Völkern entstanden“. Dies ist noch ein Erbe des klassizistisch idealisierten Griechenbildes, obwohl doch bereits Georg Friedrich Creuzer in seiner *Symbolik und Mythologie* die orientalischen Züge auch des griechischen Dionysos betont hatte und Euripides' *Bakchen* die gehaltvollste Quelle sind, in der sowohl die Herkunft des Dionysos aus dem Orient (im Prolog und im Einzugslied) wie auch das Maßlose und sogar Zerstörerische seines Wirkens zum Ausdruck kommt. N. wird in seiner Darstellung dem Gesamtgeschehen nicht gerecht, indem er eine einzelne, von einem Boten berichtete Szene der *Bakchen* isoliert: „alles“, so notiert er für seine Tragödienvorlesung, „ist ekstatisch und dabei doch würdevoll edel. Dies ist der schärfste Gegensatz zur asiatischen Ausbildung des Dionysienfestes“ (KGW II 3, 14). In den Vorstufen zu GT verschärft N. immer mehr das negative Bild des Orients am Beispiel des dortigen Dionysoskults.

**31, 33–32, 1** Aus allen Enden der alten Welt [...] von Rom bis Babylon können wir die Existenz dionysischer Feste nachweisen] Pauschalisierung der in N.s Vorlesung *Einleitung in die Tragödie des Sophocles* (Sommersemester 1870) noch im Einzelnen und eher katalogartig aufgeführten Feste: „Solche Feste sind uralt u. überall nachweisbar, in Babylon unter dem Namen der Sakaeen. Die volle Freiheit der Natur wurde durch 5 Tage hindurch wiederhergestellt. alle staatlichen u. sozialen Verhältnisse gebrochen. Ein grosses Freiheits- und Gleichheitsfest, an dem die dienenden Stände ihr ursprüngliches Recht

zurückbekommen. Strabo 11 p. 512 nennt die Sakaeen ein bacchisches Fest. Bei Babyloniern Armeniern Persern dasselbe Fest, damit zu vergleichen die Saturnalien, Floralien, Nonae caprotinae der Römer, ein Sklavenfest auf Creta, das lydisch-smyrnäische Sklavinnenfest Eleutheria, die thessalischen Pelorien“ (KGW II 3, 13). Die gleiche katalogartige Aufzählung bietet Bachofen in seiner im Februar 1870 erschienenen Abhandlung *Die Sage von Tanaquil* (GW VI, S. 12), die Wagner in seiner Bibliothek hatte.

**32, 14 f.** *Apollo, der das Medusenhaupt keiner gefährlicheren Macht entgegenhalten konnte*] Auf dem Schild des Zeus, der Aigís, war das grauenerregende Haupt der Gorgo Medusa zu sehen, das den Betrachter erstarren ließ: stärkster Ausdruck eines Abwehrzaubers. Zeus verleiht die Aigís der Athene, zu deren typischen Attributen sie gehört; in der *Ilias* (15, 229 f.; 15, 318; 24, 20 f.) leiht er sie auch dem Apollon.

**32, 16–18** *Es ist die dorische Kunst, in der sich jene majestätisch-ablehnende Haltung des Apollo verewigt hat.*] In 41, 12–23 geht N. auf den Charakter des Dorischen und auch der „dorischen Kunst“ genauer ein. Er legt dabei die ihm seit seiner Schulzeit bekannte große Darstellung eines im 19. Jahrhundert bedeutenden Altertumsforschers zugrunde: Karl Otfried Müller (1797–1840) hatte 1824 das zweibändige Werk *Die Dorier* veröffentlicht. Darin konstruierte er eine „ächt-hellenische“ Kultur, deren reine Form er den ‚Doriern‘ zuschrieb, um sie gegen das – kurz vorher vor allem von Creuzer behauptete – orientalische Erbe abzugrenzen. Schon Friedrich Schlegel hatte in seiner frühen Schrift *Von den Schulen der griechischen Poesie* aus dem Jahr 1794 den „Dorischen Nationalcharakter“ sowie die „Dorische Nationalkultur“ hervorgehoben und dann geschrieben: „Die Dorier waren gewissermaßen der ältere, reinere, nationalste Griechische Stamm“. Im Bereich der Kunst pries er vor allem die „Musik“, zu der er auch die „lyrische Poesie“ rechnete. Und ganz mit Winckelmanns ‚apollinischen‘ Kategorien charakterisierte er auch die dorische Lebenshaltung: „Der Ton ihrer Sittlichkeit war Größe, Einfalt, Ruhe; friedlich und doch heldenmütig, lebten sie in einer edeln Freude“ (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Erster Band: *Studien des klassischen Altertums*, eingeleitet und hg. von Ernst Behler, Paderborn u. a. 1979, S. 3–18, hier S. 8. u. 10).

**32, 19 f.** *als endlich aus der tiefsten Wurzel des Hellenischen heraus sich ähnliche Triebe Bahn brachen*] Wieder versucht N. die Annahme abzuwehren, der griechische Dionysoskult habe orientalische „Wurzeln“. Bei den Zeitgenossen galt Thrakien als die eigentliche Heimat des Dionysoskults. So schreibt N.s Freund Erwin Rohde, der die Tragödienschrift gegen die Angriffe von Wilamowitz verteidigt hatte, in seinem erstmals 1890–94 erschienenen zweibändigen

Werk *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, 2. Bd., S. 6 f.: „Dass die Heimath des Dionysoscultes Thrakien war [...] das haben die Griechen selbst oft und vielfach bezeugt“. Rohde beruft sich dafür auf das gegen Creuzers Vorliebe für das Orientalische gerichtete Werk von Christian August Lobeck: *Aglaophamus*, Königsberg 1829, S. 289 ff., das N. im November 1869 aus der Universitätsbibliothek Basel entliehen hatte.

**32, 20–26** *jetzt beschränkte sich das Wirken des delphischen Gottes darauf, dem gewaltigen Gegner durch eine zur rechten Zeit abgeschlossene Versöhnung die vernichtenden Waffen aus der Hand zu nehmen. Diese Versöhnung ist der wichtigste Moment in der Geschichte des griechischen Cultus [...] Es war die Versöhnung zweier Gegner*] Überliefert ist nur, daß Apollon und Dionysos in Delphi *nebeneinander* einen Kult hatten. So berichtet Pausanias in seiner *Beschreibung Griechenlands* (X, 19, 4), daß der Apollon-Tempel in Delphi am Westgiebel Dionysos mit den Mänaden, am Ostgiebel Apollon, seine Mutter Leto, seine Schwester Artemis und die Musen zeigte. Plutarch, der selbst Apollonpriester in Delphi war, schreibt in seiner Abhandlung *Über das E in Delphi*, daß dort die Wintermonate dem Kult des Dionysos, die anderen Monate des Jahres jedoch dem Apollon-Kult gewidmet waren. Auf einigen griechischen Vasenbildern reichen sich der delphische Apollon und Dionysos die Hände. Ob derartige Konstellationen auf eine Versöhnung ursprünglicher Gegner deuten oder ob es sich um eine bloße Zusammenführung zweier verschiedener Kulte an einem Ort handelt, ist schwer zu entscheiden.

**32, 31–34** *so erkennen wir jetzt, im Vergleiche mit jenen babylonischen Sakäen und ihrem Rückschritte des Menschen zum Tiger und Affen, in den dionysischen Orgien der Griechen die Bedeutung von Welterlösungsfesten und Verklärungstagen.*] Über die babylonischen Sakäen heißt es in den *Deipnosophistai* (*Gastmahl der Gelehrten*) des Athenaios, die N. in seiner persönlichen Bibliothek hatte und benutzte (14, 639): „Berossos [ein babylonischer Priester und Historiker, der im 3. Jahrhundert v. Chr. lebte] sagt im 1. Buch seiner ‚Geschichte Babylo-niens‘, daß in Babylon am 16. des Monats Loos ein fünftägiges Fest gefeiert wurde, das ‚Sakaia‘ hieß, während dem es Brauch war, daß die Herren von den Sklaven beherrscht wurden und daß einer von ihnen [von den Sklaven] den Haushalt führte, gekleidet in ein Gewand, das dem des Königs glich, den nannten sie Zoganes“. Über dieses Fest berichtet auch Ktesias im 2. Buch seiner *Persika* (*Fragmente der griechischen Historiker*, ed. F. Jacoby, 680 F2). Der Geograph Strabon (etwa 63 v. Chr.–19 n. Chr.) bezeichnet die Sakäen als „eine Art bacchisches Fest“ (ἡ τῶν Σακαίων ἑορτὴ βακχεία τις) (*Geographica* 11.8.4–5).

Der kynisch-stoische Popularphilosoph Dion von Prusa (etwa 40–120 n. Chr.), der als großer Redner den Zunamen Chrysostomos („Goldmund“) trug,

berichtet in *Orationes* 4, 66–67, die zu N.s Lektüren gehörten (vgl. KGW II 2, 114 und 178) über das „Fest der Saker“: „Sie nehmen einen der zum Tode verurteilten Gefangenen, setzen ihn auf den Thron des Königs, geben ihm königliche Gewänder und lassen ihn Befehle erteilen, trinken und prassen, ja während dieser Tage darf er sich sogar mit den Kebsweibern des Königs vergnügen, und niemand hindert ihn zu tun, was er will. Dann aber wird er ausgezogen, ausgepeitscht und aufgehängt“ (Übers. Elliger). Indem N. im Gegensatz zu solchen orientalischen Exzessen „den dionysischen Orgien der Griechen die Bedeutung von Welterlösungsfesten und Verklärungstagen“ zuspricht, konstruiert er einen möglichst scharfen Gegensatz. Die griechischen Dionysosfeste waren allerdings keine „Welterlösungsbeste“ und „Verklärungstage“. Von ferne erinnern N.s Vorstellungen an die besondere Form der dionysischen *Mysterien* – und an Bayreuth.

**33, 4–8** *die wundersame Mischung und Doppelheit in den Affecten der dionysischen Schwärmer [...] jene Erscheinung, dass Schmerzen Lust erwecken, dass der Jubel der Brust qualvolle Töne entreisst.*] Nachdem schon frühere Werke wie etwa Prellers *Griechische Mythologie*, die N. im Oktober und dann nochmals im November 1870 aus der Universitätsbibliothek Basel entlieh, auf den „Gegensatz des Affectes“ hingewiesen hatten, ging Paul Graf Yorck von Wartenburg in seiner Schrift *Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Coloneus des Sophokles*, Berlin 1866, mit Formulierungen darauf ein, die N. z. T. wörtlich übernahm (hierzu Barbara von Reibnitz, besonders S. 374 f.). Er entlieh diese Schrift aus der Universitätsbibliothek Basel im Mai 1870 und im Februar 1871. Darin heißt es: „In der Ekstase aber sind die Affekte, welche sie hervorgerufen haben, aufgehoben. Die Schmerzen erwecken Lust, der Schrecken Freude, die Lust hat etwas krampfhaft Schmerzliches. Die Ekstase ist die höhere Einheit des Schmerzes und der Lust“ (S. 22).

**33, 12f.** *als ob sie über ihre Zerstückelung in Individuen zu seufzen habe.*] Anspielung auf den Mythos von Dionysos Zagreus, der von den Titanen zerrissen wurde (vgl. hierzu N.s Vorlesungsaufzeichnungen, KGW II 3, 414 und KGW II 4, 222), wie vor allem die orphisch-neuplatonische Tradition spekulativ ausführt. Sie allegorisiert den kosmischen Ganzheitsbezug des Dionysos und seine Zerstückelung sowie die restituierende und individualisierende Kraft des Apollon. In der GT-Vorstufe *Die dionysische Weltanschauung* heißt es: „Der Mythos sagt, daß Apollo den zerrissenen Dionysos wieder zusammengefügt habe. Dies ist das Bild des durch Apollo neugeschaffenen, aus seiner asiatischen Zerreißung geretteten Dionysos“ (KSA 1, 559, 19–22). Die antiken Quellen in: *Orphicorum Fragmenta*, collegit Otto Kern, 1922, 3. Aufl. Zürich 1972, Nr. 210, 211; Plutarch: *Über das E in Delphi*, Kap. 9.

**33, 15–27** und insbesondere erregte ihr die dionysische Musik Schrecken und Grausen. Wenn die Musik scheinbar bereits als eine apollinische Kunst bekannt war, so war sie dies doch nur, genau genommen, als Wellenschlag des Rhythmus, dessen bildnerische Kraft zur Darstellung apollinischer Zustände entwickelt wurde. Die Musik des Apollo war dorische Architektonik in Tönen, aber in nur angedeuteten Tönen, wie sie der Kithara zu eigen sind. Behutsam ist gerade das Element, als unapollinisch, ferngehalten, das den Charakter der dionysischen Musik und damit der Musik überhaupt ausmacht, die erschütternde Gewalt des Tones, der einheitliche Strom des Melos und die durchaus [in der alten Wortbedeutung: ganz] unvergleichliche Welt der Harmonie.] Schon in der antiken Überlieferung ist der Gegensatz von ‚apollinischer‘ und ‚dionysischer‘ Musik zu greifen, zunächst als Gegensatz zwischen dem zu Ehren des Dionysos gesungenen Dithyrambos und dem zu Ehren des Apollon gesungenen Paian. Wie schon im Überblickskommentar dargelegt, bringt Plutarch in seiner Schrift *Über das E in Delphi* (Kap. 9), auf die N. in seinen Aufzeichnungen immer wieder rekurriert, den musikalischen Gegensatz auf folgenden Nenner: „Und sie singen dem einen dithyrambische Gesänge, voll von Leidenschaft und Wechsel, Schwanken und Wirrniss – ‚mit wechselndem Klang‘, sagt Aischylos, ‚soll der Dithyrambos mitschwärmend Dionysos begleiten‘ – dem andern den Paian, einen wohlgeordneten, zuchtvollen Gesang“. Anschließend bezieht Plutarch diesen musikalischen Gegensatz auf das ebenfalls gegensätzliche Wesen der beiden Götter: „Und überhaupt schreiben sie dem einen Gleichmäßigkeit, Ordnung und lauterer Ernst, dem anderen aus Scherz, Übermut und Raserei gemischte Wandelbarkeit zu und rufen ihn als ‚Euoirufer, Weiberbegeisterer, unter tobenden Ehrungen herstürmenden Dionysos‘, womit sie das Eigentümliche der beiden Erscheinungsformen nicht übel treffen“ (Übersetzung von Konrat Ziegler). In seiner zuerst im Sommersemester 1869 gehaltenen Vorlesung über die griechischen Lyriker zog N. Plutarch (und eine Partie aus Proklos) heran, um den Dithyrambos zu charakterisieren. Vgl. auch Aristoteles, *Politik* VIII, 7, 1342 ff.: Aristoteles exponiert hier den Gegensatz zwischen „dorischer“ und „phrygischer“ (also orientalischer) Musik und verbindet letztere mit der Flöte, mit Dionysos und dem Dithyrambos. „Denn jede dionysische (βακχεία) und verwandte Bewegung stellt sich [...] mittels der Flöte dar“.

Die für N. maßgebende und auch in seiner privaten Bibliothek vorhandene *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik* von Rudolf Westphal (Breslau 1864) charakterisiert markant den Gegensatz von Kithara- und Aulos-Musik: „Die Kithara-Musik steht zu der Aulos-Musik in einem strengen Gegensatze des Ethos: Ruhe, Maasshaltigkeit, heiterer Ernst charakterisirt die Kitharodik; – die Aulodik versetzt das Gemüth in Unruhe und Bewegung, wirkt nicht besänftigend, sondern reisst gewaltsam mit sich fort in den Orgiasmus der überspru-

delnden Lust wie des maasslosen Schmerzes“ (S. 98). Westphals historische Interpretation übernimmt N. nur zögernd mit der Wendung „Wenn die Musik *scheinbar bereits* als eine apollinische Kunst bekannt war“. Westphal, S. 138: „ihre [phrygische] Auletik, die des Gesanges entbehrt, ist an sich dem griechischen Geiste etwas Fremdes, und Apollo, der Gott der musischen Kunst der Hellenen, kann jenen barbarischen Musikern nicht anders als feindselig gesinnt sein. Erst spät [!] fand dieser Zweig der Musik in den apollinischen Agonen zu Delphi Zutritt, als ein echt [!] hellenischer Künstler Sakkadas ihn im hellenischen Geiste umgeformt hatte“. Schon Karl Otfried Müller, dessen Werk *Die Dorier* (vgl. NK 32, 16–18) zu N.s Lektüren gehörte, hatte – ausgehend von antiken Quellen – zwischen „dorischer“ im Sinne von ‚echt‘-griechischer Musik und phrygisch-asiatischer Musik unterschieden und sie mit den beiden Instrumenten und Göttern verbunden.

Indem N. von dem „einheitliche[n] Strom des Melos“ in der „dionysischen Musik“ spricht, projiziert er moderne, vor allem romantische Formen der Musik zurück, insbesondere meint er Wagners „unendliche Melodie“; allerdings konnte er den spezifisch rauschhaften Charakter der dionysischen Musik, die „erschütternde Gewalt des Tones“, aus der – auch für ihn – wichtigsten Quelle des Dionysos-Kults entnehmen, aus den *Bakchen* des Euripides, in deren Einzugslied der Chor singt: „Bakchischer Pauke Laut mischten sie / Phrygischer Flöten geblasenem Klang, / Der süß tönt, und sie gaben Mutter Rhea in die Hand sie; / Die erdröhnt nun bei den Heilrufen der Bakchen“ (V. 126–129: βακχεία δ' ἅμα συντόνω / κέρασαν ἡδυβόα Φρυγίων / αὐλῶν πνεύματι ματρός τε Πέας ἔς / χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι Βακχᾶν).

Die „dionysische Musik“ kann also nicht, wie in manchen zeitgenössischen Darstellungen, auf die phrygische „Flöte“ beschränkt werden, vielmehr gehören zu ihr auch die Pauken und ein wilder Lärm – alles zusammen ist nur mit Vorbehalt als „Musik“ im Sinne des 19. Jahrhunderts zu bezeichnen; „der einheitliche Strom des Melos“ sowie die „durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie“ sind ahistorische Phantasien. In einem um 470 v. Chr. entstandenen Dithyrambos gibt Pindar seine idealtypische Vorstellung einer zu Ehren des Dionysos-Bromios (des „Lärmenden“) veranstalteten dithyrambischen Feier:

Vor der heiligen beginnt es,  
Der großen Mutter, das Wirbeln der Pauken,  
Hinein dröhnen die Klappern beim Feuerschein der Fackeln aus gelbli-  
chem Kienholz,  
Hinein hallt der Najaden lautes Stöhnen,  
Wahnsinnsschreie reizen samt nackenwerfendem Taumel.

Hier wird deutlich, warum N. vom „Schrecken und Grausen“ der „dionysischen Musik“ sprechen konnte.

**33, 27–31** *Im dionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt; etwas Nieempfundenes drängt sich zur Aeusserung, die Vernichtung des Schleiers der Maja, das Einssein als Genius der Gattung, ja der Natur.*] N. hatte den Dithyrambos in den Aufzeichnungen zu seiner Vorlesung über die griechischen Lyriker (Sommersemester 1869 u. ö.) behandelt (KGW II 2, 146–148). Er legte seinen Ausführungen die damals maßgebende Darstellung von Johann Adam Hartung zugrunde: *Die griechischen Lyriker. Griechisch und mit metrischer Übersetzung und prüfenden und erklärenden Anmerkungen*, 6 Bde, Leipzig 1855–57. Bd. V: *Archilochos und die dorischen Liederdichter bis auf Pindar*, 1856. Ferner griff er zurück auf Gottfried Bernhardt: *Grundriss der Griechischen Litteratur*: Bd. 1, Halle 1836 (in N.s Bibliothek, von N. im Dezember 1870 auch aus der Basler Universitätsbibliothek entliehen), Bd.2, Halle 1845, hier besonders S. 438–446, 465–467. In der zu erläuternden Partie stellt N. den Dithyrambos in Schopenhauers weltanschaulichen Horizont: In der dionysischen Ekstase des Dithyrambos will er die „Vernichtung des Schleiers der Maja“ sehen, d. h. die Aufhebung des ‚principium individuationis‘, durch das sich der Übergang zum vor-individuellen Urgrund des Daseins, in N.s Worten: zur „Gattung“ und zur „Natur“ überhaupt vollzieht. Er konnte damit auch anknüpfen an Karl Otfried Müller: *Geschichte der griechischen Literatur bis auf die Zeit Alexanders*, Bd. 2, Breslau 1841, <sup>2</sup>1857, die er von Januar bis April 1870 aus der Basler Universitätsbibliothek entlieh. Darin wird der spezielle Naturbezug des „Bacchusdienstes“ hervorgehoben. Die mit ihm „verbundene enthusiastische Begeisterung“, so Müller (S. 27), entspringe „aus einer leidenschaftlichen Theilnahme an den Ereignissen der Natur im Laufe der Jahreszeiten, insbesondere an dem Kampfe, den die Natur gleichsam im Winter durchgeht, um in erneuter Blüthe im Frühjahr hervorzubrechen: daher die Feste des Gottes in Athen und anderwärts alle in den Monaten, die dem kürzesten am Nächsten liegen, gefeiert wurden [vgl. NK 28, 34–29, 5]. Die Stimmung dieser Feste war ursprünglich die, daß die begeisterten Theilnehmer den Gott wirklich in den Ereignissen der Natur [...] wahrzunehmen glaubten“. N. macht aus dieser konkreten Natur eine pantheistisch-naturphilosophisch zu verstehende Urnatur.

Den Ausdruck „Genius der Gattung“ verwendet Schopenhauer leitmotivisch in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* II, 4. Buch, Kap. 44: Metaphysik der Geschlechtsliebe. Den „Genius der Gattung“ versteht er als das Wirken der überindividuellen Naturkraft, die sich in der individuellen Liebesleidenschaft Bahn bricht, um den Fortbestand der Gattung, also letztlich ein überindividuelles Ziel zu erreichen. Die individuelle Liebesleiden-

schaft erscheint unter diesem Aspekt als ein ebenso täuschender wie notwendiger Wahn, durch den in allen, „die zeugungsfähig sind, der Genius der Gattung das kommende Geschlecht“ vorbereitet (Frauenstädt, Bd. 3, S. 627). Aufgrund der Überschreitung alles bloß Individuellen bringt N., wieder in Schopenhauers Terminologie, den „Genius der Gattung“ mit der „Vernichtung des Schleiers der Maja“ in Verbindung. Bei Schopenhauer dient freilich der überindividuelle „Genius der Gattung“ gerade zur Aufrechterhaltung des principium individuationis, indem er zur Zeugung neuer Individuen treibt.

**33, 30 f.** *das Einssein als Genius der Gattung*] Obwohl N. unmittelbar vorher von der „Vernichtung des Schleiers der Maja“ spricht und damit auf Schopenhauer anspielt, weist der Kontext, in dem die „dionysische Musik“ (33, 16; 33, 24) ekstatisch erregend wirkt, nicht so sehr auf Verneinung des „Willens zum Leben“ als auf enthusiastische Steigerung und „Verzückung“. In 56, 23 f. ist von der „Verzückung des dionysischen Zustandes mit seiner Vernichtung der gewöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins“ die Rede. Bei Yorck von Wartenburg, *Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Coloneus des Sophokles*, Berlin 1866, S. 21, konnte N. schon ganz ähnlich lesen:

Nur in dem Aufgeben des Selbstbewusstseins, in dem Rückkehren, woher er entsprossen, in den Schoos der allwaltenden Natur, findet der Mensch sein Heil. So vollzieht er das Opfer seiner selbst und macht sich zum Organ, zum Gefäß der Naturmacht, indem er den Strom der das Weltall durchflutenden Kräfte in sich leitet. In ihren Wogen versinkt die Sonne der Erkenntniss, und die alte Sage erfüllt sich, Zeus werde von den Titanen gestürzt werden. / Dies ist die Bedeutung und die Nothwendigkeit des Dionysoskultus. Der Dienst des Gottes besteht darin, dass seine Anhänger sich in einen ekstatischen [sic] Zustand versetzen, von der ihnen anhaftenden Qual des Bewusstseins sich befreiend [...] / Dies ist der Boden, dem die Wunderpflanze der antiken Tragödie entspross.

Und auf S. 28, Anm. 3, heißt es: „Wie in dem Bacchuskultus so in der Tragödie ist die Musik ein vorzügliches Mittel zur Herbeiführung der Ekstase oder Katharsis“.

**33, 31–34, 4** *Jetzt soll sich das Wesen der Natur symbolisch ausdrücken; eine neue Welt der Symbole ist nöthig, einmal die ganze leibliche Symbolik, nicht nur die Symbolik des Mundes, des Gesichts, des Wortes, sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde. Sodann wachsen die anderen symbolischen Kräfte, die der Musik, in Rhythmik, Dynamik und Harmonie, plötzlich ungestüm. Um diese Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte zu fassen*] Wagner legt in seiner Schrift *Oper und Drama* besonderen Wert auf die Verstärkung des „Ausdrucks“ durch sämtliche Ausdrucksmittel, insbesondere durch „die Gebärde des Leibes“, die „sich in der bedeutungsvollen Bewegung der ausdrucksfähigsten Glieder und endlich der Gesichtsmienen als von einer inne-

ren Empfindung bestimmt kundgiebt“ (GSD IV, 174). N. übernimmt von Wagner sogar das in diesem Zusammenhang hervorgehobene Wort „Tanzgebärde“. Bei Wagner heißt es (S. 176): „Die Fähigkeit hierzu gewann das Orchester aus der Begleitung der sinnlichsten Gebärde, der Tanzgebärde [...] indem sich die Tanzgebärde, wie die Gebärde überhaupt, zur Orchestermelodie etwa so verhält, wie der Wortvers zu der aus ihm bedingten Gesangsmelodie“. „Ihren sinnlichsten Berührungspunkt“, fährt Wagner fort, „hatten Tanzgebärde und Orchester im Rhythmos“ – N. spricht von „Rhythmik“. Später, in der *Morgenröthe* (M 255, KSA 3, 206 f.) distanziert sich N. in einem fiktiven Gespräch von der „Gebärden“-Sprache und den ebenfalls auf Ausdrucksverstärkung angelegten „Rhythmen“ der Wagnerschen Musik.

Der Leitbegriff „symbolisch“ bedeutet in der hier zu erörternden Partie ‚zeichenhaft‘, die Begriffe „Symbol“ und „Symbolik“ soviel wie ‚Ausdrucksform‘, ‚Zeichensprache‘. N. geht auf seine Auffassung der „Symbolik“, insbesondere der „Geberdensymbolik“ und der Sprach-Symbolik, die er ebenfalls „unter die Kategorie der leiblichen Symbolik“ rechnet, ausführlich in einem nachgelassenen Notat vom Frühjahr 1871 ein (NL 1871, KSA 7, 12[1], 359–362), um dann das in Wagners Schrift *Oper und Drama* intensiv behandelte Verhältnis der Sprache zur Musik vor dem Hintergrund von Schopenhauers Philosophemen zu beleuchten. In einem nachgelassenen Notat aus dem Jahr 1871 heißt es: „Der Mangel des Symbols in unserer modernen Welt. Verständniß der Welt in ‚Symbolen‘ ist die Voraussetzung einer großen Kunst. Für uns ist die Musik zum Mythos, zu einer Welt von Symbolen geworden: wir verhalten uns zur Musik, wie der Grieche zu seinen symbolischen Mythen“ (NL 1871, KSA 7, 9[92], 308, 9–14). Besonders die zuletzt zitierte Wendung erinnert an das von N. herangezogene Werk von Georg Friedrich Creuzer: *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. Creuzer hatte im Einführungsteil der ersten beiden Auflagen (1810–12 und 1819, nicht mehr in der 1837 erschienenen 3. Auflage) ausführlich seine in romantischer Tradition stehende Symboltheorie entfaltet. Schon August Wilhelm Schlegel hatte in seinen von N. für GT intensiv herangezogenen *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1801–1804) die romantische Unendlichkeits- und Ganzheitsideologie mit dem Symbolbegriff verbunden: „Das Schöne ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen“, denn nur „symbolisch, in Bildern und Zeichen“ sei das Unendliche zur Erscheinung zu bringen (*Kritische Ausgabe der Vorlesungen* I, hg. von Ernst Behler, 1989, S. 248 f.). Creuzer betont die in äußerster momenthafter Verdichtung wirkende Ganzheitsqualität des Symbols, die auch für N. zentral ist (vgl. den übernächsten Abschnitt des Kommentars). Zugleich psychologisiert Creuzer das Wirkungspotential des Symbols, indem er es im Unbewußten verankert: „In einem Augenblicke und

ganz[!] gehet im Symbol eine Idee auf, und erfaßt alle [!] unsere Seelenkräfte. Es ist ein Strahl, der in gerader Richtung aus dem dunklen Grunde des Seyns und Denkens in unser Auge fällt und durch unser ganzes [!] Wesen fährt“ (2. Aufl. 1819, S. 70).

Nachdem die Romantik die Begriffe „Symbol“ und „Symbolisieren“ neuplatonisch und naturmystisch aufgeladen und ihnen eine zentrale Bedeutung für die ästhetische Theorie verliehen hatte (Friedrich Schlegel formulierte: „alle Kunst ist symbolisch“, Fr. Schlegel, *Philosophie des Lebens*, 1827, in: Krit. Ausg., hg. von Ernst Behler u. a., Bd. 10, 1969, S. 232), begann nach der Jahrhundertmitte eine zweite Konjunktur des „Symbols“. Johannes Volkelt, N.s Basler Kollege, konstatierte in seinem Werk *Der Symbolbegriff und die neueste Ästhetik*, Jena 1876: „Im Mittelpunkte der Entwicklung der neuesten Aesthetik [sic] steht der Symbolbegriff. Die gegenwärtigen Kämpfe auf ästhetischem Gebiete drehen sich um ihn, mag er auch öfters unausgesprochen im Hintergrunde stehen“ (S. 1). Aufschlußreich ist die aktuelle Diagnose Volkelts im Hinblick auf Wagners und N.s Frontstellung gegen die von ihnen als formalistisch abgewertete Musikästhetik des führenden zeitgenössischen Musik-Kritikers Eduard Hanslick (vgl. NK 127, 22–27), gegen die sie eine vom „Pathos“ getragene Gehaltsästhetik stellten. „Der Symbolbegriff ist es“, schreibt er, „wodurch der ‚Gehaltsästhetik‘ zum Siege über den ästhetischen Formalismus verholfen wird“ (S. 1).

Indem N. von symbolischen „Kräften“ spricht, zielt er wie mit dem Wort „ungestüm“ auf Dynamisierung. Die Vorstellung einer „Gesammtentfesselung“ deutet auf Totalisierung, ebenso wie auch die „Welt der Symbole“, die „ganze leibliche Symbolik“, die „volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde“, die „Gesammtentfesselung aller symbolischen Kräfte“, die sich zunächst auf den Dithyrambos und seinen „dionysischen“ Charakter beziehen; unausgesprochen aber gelten diese Prädikationen bereits dem ‚Gesamtkunstwerk‘ Wagners. Schon in der romantischen Literatur und Philosophie war die Idee des Gesamtkunstwerks vorgegeben. Schelling läßt sogar eine Konzeption erkennen, der Wagners Vorstellung vom universell-synthetischen „Musikdrama“, seine damit verbundene Berufung auf die griechische Tragödie sowie seine Ablehnung der modernen Oper entspricht. „Ich bemerke nur noch“, schreibt Schelling in der schon 1802/1803 und 1804/1805 gehaltenen Vorlesung über die *Philosophie der Kunst*, „daß die vollkommenste Zusammensetzung aller Künste, die Vereinigung von Poesie und Musik durch Gesang, von Poesie und Malerei durch Tanz, selbst wieder synthetisirt die componirteste Theatererscheinung ist, dergleichen das Drama des Alterthums war, wovon uns nur eine Karrikatur, die Oper, geblieben ist, die in höherem und edlerem Styl von Seiten der Poesie sowohl als der übrigen concurrirenden Künste uns am ehesten zur Aufführung des alten mit Musik und Gesang verbundenen Dramas

zurückführen könnte“ (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Philosophie der Kunst*, in: *Sämmtliche Werke*, 1. Abtheilung, 5. Band, Stuttgart/Augsburg 1859, S. 736). Ähnliche Vorstellungen von einem Gesamtkunstwerk, das die frühere Trennung der Künste aufheben sollte, entwickelten in der Frühromantik Novalis, Schlegel und Tieck sowie dann noch ein von Wagner gern gelesener Autor: E.T.A. Hoffmann in seiner Erzählung *Der Dichter und der Komponist* (1813). Hierzu: Stefan Kunze: *Der Kunstbegriff Richard Wagners*, Regensburg 1983, S. 98 ff.; Chung-Sun Kwon: *Studie zur Idee des Gesamtkunstwerks in der Frühromantik. Zur Utopie einer Musikanschauung von Wackenroder bis Schopenhauer*, Frankfurt a. M. 2003; vgl. auch Odo Marquard: *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluß an Hegels Schellingkritik*, in: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (Ausstellungskatalog), Aarau/Frankfurt a. M. 1983, S. 40 ff.

Die hier zu erörternde Textpartie aus GT, die auf Wagners Vorstellung des Gesamtkunstwerks hin transparent sein soll, indem sie wie auch sonst analogisierend den Bezug zum griechischen Theater herstellt, läßt besonders durch ihre intensive Verquickung mit dem romantischen Symbolbegriff Affinitäten zu einem berühmten Gedicht Baudelaires erkennen, der ebenfalls von E.T.A. Hoffmanns romantischer Ästhetik fasziniert war: zu dem Sonett *Correspondances* aus den *Fleurs du mal*. Darin kommt in gesteigerter Form die romantische Tendenz zu synästhetischen Wahrnehmungen in einem „forêt de symboles“ programmatisch zum Ausdruck. N. allerdings intensiviert ‚dionysisch‘ das Konzept des Gesamtkunstwerks im Sinne Wagners, der nach maximalem „Ausdruck“ strebte. N. spricht von der „Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte“. Sie steht im Horizont der vorher exponierten, letztlich von Schopenhauers „Willen“ inspirierten Vorstellung der „Natur“ als des allem Individuellen voraus liegenden Daseinsgrundes. N.s Behauptung, daß die „symbolischen Kräfte“ der Musik „plötzlich ungestüm“ „wachsen“, hängt mit diesem Bezug zur „Natur“ zusammen und ist mitbedingt durch das seit Herder verbreitete organologische Denken und durch den Kult des Spontanen und Originalen, der seit der Schöpfungsästhetik der Geniezeit im Schwange war und wie das organologische Denken bei Wagner intensiv fortwirkte. Der rituell geregelte Charakter des Dithyrambos bleibt dabei außer Acht.

Die Hervorhebung des „Symbolischen“ in N.s Darstellung der Körpersprache geht auch auf eine spezielle Form des Dithyrambos, den sogen. mimetischen Dithyrambos zurück. N. hatte ihn in seiner Vorlesung über die griechischen Lyriker von 1869 behandelt und dort einige Quellen genannt. Bernhardy, Bd. 2, S. 441, weist auf die „Einführung mimischer Objekte“ hin, außerdem auf die „Erfindung kleine[r] dramatische[r] Gemälde“ sowie auf „melodramatische Bilder“, zu denen der Dithyrambos schließlich gelangt sei. Bernhardy zitiert S. 443 die (pseudo-)aristotelischen *Problemata* 19, 15: μάλλον γὰρ τῷ μέλει

ἀνάγκη μιμεῖσθαι ἢ τοῖς ῥήμασιν. διὸ καὶ οἱ διθύραμβοι, ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο, οὐκέτι ἔχουσιν ἀντιστρόφους, πρότερον δὲ εἶχον („Man muß eher die Melodie nachahmen als die Worte. Deshalb auch haben die Dithyramben, nachdem sie mimetisch wurden, keine Gegenstrophen mehr, früher hatten sie solche“). Pausanias (9, 12, 5 f.) berichtet von den geradezu akrobatischen Körperbewegungen, mit denen ein berühmter Flötenspieler sein Publikum bei der Aufführung eines Dithyrambos hinriß. Derartige Dithyramben waren weitgehend dramatisiert, als Miniaturdramen sollten sie durch mimetische Elemente zudem theatralische Expressivität gewinnen. Mehrere Zeugnisse berichten, daß in einem Dithyrambos mit dem Titel *Die Wehen der Semele* der Geburtsvorgang und die Schreie der Semele nachgeahmt wurden (Athenaios 252 b-e; Dio Chrysostomos 78, 32). Aristophanes parodierte in seinem *Plutos* einen derartigen mimetischen Dithyrambos (V. 290 ff.). Platon kritisiert die mimetischen Tendenzen scharf (*Politeia* 397 a 3–8).

In einem nachgelassenen Notat aus dem Jahr 1871 bezieht N. das durch Schopenhauers Konstellation von „Wille“ und „Vorstellung“ bestimmte Verhältnis von „Musik“ und „Bild“ (Mimus) auf Wagner: „Die Musik in der Wagnerschen Oper bringt die Poesie in eine neue Stellung. Es kommt vielmehr auf das Bild an, das sich immer verändernde belebte Bild, dem das Wort dient. Dem Worte nach sind die Szenen nur skizzirt. / Die Musik drängt die bildliche Seite der Poesie heraus. Der Mimus. Andernseits zieht sich der Gedanke zurück: wodurch es kommt, daß wir mythisch empfinden, d. h. wir sehen eine Illustration der Welt“ (NL 1871, KSA 7, 9[79], 303, 5–12).

### 3. Kapitel

Die Darstellung des „Apollinischen“ in diesem Kapitel steht unter dem Prärogativ, das im letzten Satz des vorausgehenden Kapitels formuliert wurde: daß bei den Griechen das apollinische „Bewußtsein“ nur „wie ein Schleier diese dionysische Welt“ verdecke. Damit wendet N. das Grundverhältnis von Schopenhauers „Wille und Vorstellung“ auf die griechische Kultur an. Zugleich zeigt die Rede vom „Bewußtsein“, daß das Verhältnis von Apollinischem und Dionysischem auch demjenigen von Bewußtsein und Unbewußtem (als dem Eigentlichen) entspricht. Das „Unbewußte“ ist ein wichtiges Thema in Wagners Schriften. Es gehe um die „Anerkennung des Unbewußten“, schreibt er in der Abhandlung *Das Kunstwerk der Zukunft* (GSD III, 45). Im Sommer 1870 hatte N. intensiv Eduard von Hartmanns *Philosophie des Unbewußten. Versuch einer Weltanschauung* (Berlin 1869) studiert, wie seine Notizen und Exzerpte zu diesem Werk zeigen. Vgl. besonders Abschnitt B III: „Das Unbewußte der

Gefühle“, S. 188–201. Hierzu die Fragmentgruppe 3, Winter 1869/70–Frühjahr 1870 sowie KSA 1, 572 ff. Dieser gedankliche Duktus setzt sich im 3. Kapitel über mehrere Abschnitte hinweg fort: Der dionysischen Sphäre des „Willens“ und des „Unbewußten“, die unter der Oberflächenschicht des Apollinischen zum Vorschein kommen soll wie das Eigentliche unter einem „Schleier“ (Schopenhauers „Schleier der Maja“), entspricht im 1. Abschnitt das Vordringen vom Überbau zu den „Fundamenten“ und den „Wurzeln“: 34, 14–17: „Um dies zu begreifen, müssen wir jenes kunstvolle Gebäude der apollinischen Kultur gleichsam Stein um Stein abtragen, bis wir die Fundamente erblicken, auf die es begründet ist“; 35, 28 f.: „Jetzt öffnet sich uns gleichsam der olympische Zauberberg und zeigt uns seine Wurzeln“. Mit dem wiederholten „gleichsam“ setzt sich die statt auf Nachweisen auf Analogisierungen und Metaphern beruhende Darstellung fort. Sie wird vertieft durch eine Strategie der Psychologisierung, etwa wenn schon im 1. Abschnitt vom „Trieb“ (34, 23) und vom „Bedürfnis“ (34, 26) die Rede ist.

Das thematische Zentrum dieses Kapitels bildet die Allegorisierung der griechischen Kultur nach der Grundkonzeption Schopenhauers, derzufolge Leiden und Schmerz in der Form des „Willens“ der eigentliche und primäre Zustand des Daseins sind, das sich zur Entlastung in der Sphäre der künstlerischen „Vorstellungen“ (N. setzt sie mit der olympischen Götterwelt gleich) eine illusionierende Verklärung im schönen Schein schafft. Der zentrale Satz, der diese Allegorisierung auf den Nenner bringt, lautet (36, 14–18): „Wie anders hätte jenes so reizbar empfindende, so ungestüm begehrende, zum Leiden so einzig befähigte Volk das Dasein ertragen können, wenn ihm nicht dasselbe, von einer höheren Glorie umflossen, in seinen Göttern gezeigt worden wäre“. Der letzte Satz des Kapitels verleiht dieser Konzeption abschließenden Nachdruck, indem er das „Leiden“ und die „Weisheit des Leidens“ in dieser Korrelation hervorhebt (38, 4–7). Die „Weisheit des Leidens“ ist das fortbestehende Bewußtsein vom leidhaften Grundzustand des Daseins, das N. schon vorher als „griechische Volksweisheit“ in der alten Sage von König Midas und dem Silen darstellt (35, 10–24). Das „Leiden“ als Problem von Schopenhauers Philosophie reflektiert N. in mehreren nachgelassenen Fragmenten ausführlich, besonders in der Zeit zwischen Ende 1870 und April 1871; so in NL 1870/1871, KSA 7, 7[201], 214–216 und in NL 1870/1871, KSA 7, 7[204], 216 f.

**34, 17–20** *Hier gewahren wir nun zuerst die herrlichen olympischen Göttergestalten, die auf den Giebeln dieses Gebäudes stehen, und deren Thaten in weithin leuchtenden Reliefs dargestellt seine Friese zieren.*] Das „kunstvolle Gebäude der apollinischen Kultur“, von dem im vorangehenden Satz metaphorisch die Rede war, wird nun am Beispiel des Parthenon sinnfällig gemacht: an dem 447–438 v. Chr. unter Perikles erbauten Tempel auf der Akro-

polis von Athen, dessen bildliche Darstellungen der Schutzgöttin Athene gelten. Am Westgiebel ist der Streit zwischen Athene und Poseidon um den Besitz Attikas, am Ostgiebel die Geburt Athenes dargestellt. Diese Szenen sind umgeben von zahlreichen olympischen Göttern. Die „Frieze“ allerdings, die N. nicht zutreffend ebenfalls nur auf die olympischen Götter und zwar auf deren „Thaten“ bezieht, zeigen an der Westseite und an den Längsseiten die feierliche Prozession der Bürger zu Ehren der Stadtgöttin Athene beim großen Staatsfest der Panathenäen. Auf der Ostseite wird diese Bürger-Prozession von einer Gruppe olympischer Götter und von der athenischen Priesterschaft erwartet. Bezeichnenderweise spart N. die Bürger aus.

**34, 20–23** *Wenn unter ihnen auch Apollo steht, als eine einzelne Gottheit neben anderen und ohne den Anspruch einer ersten Stellung, so dürfen wir uns dadurch nicht beirren lassen.*] Hier wird das interessengelenkte Verfahren N.s besonders deutlich: Die Zentralgestalt der Darstellung, die als Schutzherrin Athens gefeierte Göttin Athene verschweigt er, und daß Apollon nur als ein Gott unter anderen in der sie umgebenden Göttergesellschaft erscheint, tut er, um das ‚Apollinische‘ hervorzuheben, als bloße Irritation ab.

**34, 28–35, 1** *Wer, mit einer anderen Religion im Herzen, an diese Olympier herantritt und nun nach sittlicher Höhe, ja Heiligkeit, nach unleiblicher Vergeistigung, nach erbarmungsvollen Liebesblicken bei ihnen sucht, der wird unmuthig und enttäuscht ihnen bald den Rücken kehren müssen. Hier erinnert nichts an Askese, Geistigkeit und Pflicht*] Zwar spricht N. später, im *Versuch einer Selbstkritik* von 1886 von dem „feindseligen Schweigen [...], mit dem in dem ganzen Buche das Christenthum behandelt ist“ (18, 6–8), aber diese Stelle – die einzige derartige in GT – ist beredt genug. Die „andere Religion“ ist die christliche, und die Vorstellungen von „Heiligkeit“, „unleiblicher Vergeistigung“, „erbarmungsvollen Liebesblicken“ gehören zu dieser Religion, die, anders als die griechische, Heiligkeit sowie eine leibfeindliche Spiritualität zum Ideal erhebt und deshalb „Askese“ propagiert. Sie betet zu einem Gott des Erbarmens und der (nicht sinnlichen) Liebe. N. nimmt in seinen Ausführungen zentrale Kriterien der Kritik am Christenthum auf, die schon Goethe im Namen einer leib- und sinnenzugewandten Antike formuliert hatte, einer Kritik, die Heine mit seiner Antithese von Sensualismus und Spiritualismus verschärfte (zu N.s Kenntnis von Heines entsprechenden Schriften vgl. den Überblickskommentar zum *Versuch einer Selbstkritik* S. 10). Diese Kritik reichte über Feuerbach bis in N.s Zeit, etwa in Gottfried Kellers *Grünem Heinrich*. Franz Overbeck, N.s Freund, mit dem er in der Entstehungszeit der Tragödienschrift zusammenwohnte und in intensivem Gedankenaustausch stand, betonte Askese und Weltverneinung als Grundzüge des frühen Christentums. Die „sittliche Höhe“

und die „Pflicht“, die N. ebenfalls als Leitgedanken des Christentums hervorhebt, weisen in den engeren Bereich der „Moral“, die er dann mitsamt dem Christentum in seinen späten Schriften bekämpft. Insofern liegt hier schon ein erster Ansatz zu seinen später ins Zentrum rückenden Anliegen.

Die Rede von den „Olympiern“ erinnert vor allem an Homers Darstellung, derzufolge die Götter ihren Sitz auf dem Olymp haben und sich dort in ewiger Heiterkeit ihres unsterblichen Daseins erfreuen. Dabei geben sie sich jenseits moralischer Kategorien auch durchaus irdischen Vergnügungen hin. So amüsiert sich der oberste Gott Zeus in bunt ausfabulierten Liebesabenteuern mit zahlreichen Menschenfrauen, und die ganze olympische Götterwelt bricht in Gelächter aus, als die Liebesgöttin Aphrodite mit dem Kriegsgott Ares in flagranti ertappt wird.

**35, 1–3** *hier redet nur ein üppiges, ja triumphirendes Dasein zu uns, in dem alles Vorhandene vergöttlicht ist, gleichviel ob es gut oder böse ist.*] Die letzten Worte sind schon ein deutlicher Vorklang der späten Schrift *Jenseits von Gut und Böse*. Bereits der junge Goethe, mit dessen Schriften N. von früh an vertraut war, hatte Gut und Böse als moralische Kategorien in einer spinozistisch gedachten All-„Natur“ aufgehoben und als ihr immanente Polarität begriffen. „Alle deine Ideale sollen mich nicht irre führen, wahr zu seyn, und gut und böse wie die Natur“, schrieb Goethe am 22. Februar 1776 an den christlich-moralisch eifernden Lavater. Und schon in Goethes Rede *Zum Shakespeares-Tag* von 1771 heißt es, mit einer Anspielung auf Spinoza: „Das was edle Philosophen von der Welt gesagt haben, gilt auch von Shakespearen, das, was wir bösen nennen, ist nur die andre Seite vom Guten (FA I, Bd. 18: Johann Wolfgang Goethe, *Ästhetische Schriften 1771–1805*, hg. von Friedmar Apel, Frankfurt 1998, S. 12).

**35, 7 f.** *Helena, das „in süßer Sinnlichkeit schwebende“ Idealbild ihrer eignen Existenz*] Zunächst eine Anspielung auf Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 4. Buch, Kapitel 14, wo Wilhelm Meister über Ophelia sagt: „Ihr ganzes Wesen schwebt in reifer süßer Sinnlichkeit“. Da unmittelbar vorher (35, 5) vom „Zaubertrank im Leibe“ die Rede ist, handelt es sich auch um eine Anspielung auf Goethes *Faust I*, V. 2603 f., wo Mephistopheles zu Faust, dem die Hexe in der Szene ‚Hexenküche‘ den sinnlich erregenden Zaubertrank verabreicht hat, die Worte spricht: „Du siehst, mit diesem Trank im Leibe, / Bald Helenen in jedem Weibe“; dann aber dürfte N. auch an die zentrale Funktion gedacht haben, die der Figur der Helena im dritten Akt des *Faust II* zukommt: Sie repräsentiert die Antike als eine kulturelle Sphäre diesseitiger Daseinserfüllung, sinnlicher Gegenwart und Schönheit.

**35, 9–12** *Diesem bereits rückwärts gewandten Beschauer müssen wir aber zurufen: „Geh’ nicht von dannen, sondern höre erst, was die griechische Volksweisheit*

von diesem selben Leben aussagt, das sich hier mit so unerklärlicher Heiterkeit vor dir ausbreitet“] Der rückwärts gewandte Beschauer ist derjenige, der sich an die traditionelle, durch die humanistische Bildung und den Klassizismus etablierte Auffassung hält. Ihr zufolge ist die Sinnlichkeit und Heiterkeit antiker Kulturphänomene optimistisch als deren eigentliches Wesen zu deuten. Dagegen entwickelt N. alsbald seine an Schopenhauer orientierte Interpretation, derzufolge sich unter dem heiter-schönen Oberflächen-Schein ein düsterer Leidensgrund verbirgt.

**35, 12–24** *Es geht die alte Sage, dass König Midas [...] Das Allerbeste ist [...] nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben.*] Diese Auskunft des Silen ist in der antiken Literatur ein Gemeinplatz. U. a. ist er überliefert bei Theognis (V. 425 ff.), bei Bakchylides (5, 160) sowie im *Ödipus auf Kolonos* des Sophokles (V. 1224 f.). Von Sophokles übernahm ihn Hölderlin, um ihn als griechisches Motto dem zweiten Band seines *Hyperion* voranzustellen. Die ausführlichste Quelle ist Plutarch, *Consolatio ad Apollonium* 27, der damit ein Fragment aus Aristoteles' *Eudemos* wiedergibt (Frg. 44, ed. W. D. Ross, Oxford 1955, S. 18 f.). Auch im *Certamen Homeri et Hesiodi* befindet sich dieser Gemeinplatz – in einem Text, zu dem N. 1870 und 1873 Untersuchungen im „Rheinischen Museum“ veröffentlichte. Cicero übertrug in den *Gesprächen in Tusculum* I 48, 115 den Topos ins Lateinische: „non nasci homini longe optimum esse, proximum autem quam primum mori“. N. paraphrasiert fast wörtlich die Erzählung, in die Aristoteles in seinem nur fragmentarisch erhaltenen Dialog *Eudemos* den Topos einbezieht. Vor Augen stand ihm zugleich die *Welt als Wille und Vorstellung* II, 4. Buch, Kapitel 46: *Von der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens*, in dem Schopenhauer den Topos mit wichtigen Belegstellen zitiert, darunter die Verse des Theognis und diejenigen aus dem *Ödipus auf Kolonos* (Frauenstädt, Bd. 3, S. 673 f.). Der weitere Horizont von N.s Darlegungen entspricht diesem Kapitel, in dem sich Schopenhauer gegen den philosophischen Optimismus wendet und eine pessimistische Lebensanschauung propagiert.

Der antike Topos nennt es lediglich das Allerbeste, „nicht geboren zu sein“; N. spitzt noch zu: „nicht zu sein, nichts zu sein“. Dies erinnert ebenfalls an Schopenhauer: Der erste Band der *Welt als Wille und Vorstellung* endet in einem emphatischen Bekenntnis zum „Nichts“, zum Nirvana, das Buddha als letztes Ziel lehrte – „Nichts“ ist bezeichnenderweise das letzte Wort des Werkes (Viertes Buch, § 71, Frauenstädt Bd. 2, 487). Jacob Burckhardt hatte, wie dann N., diese pessimistische Lebens- und Weltsicht Schopenhauers auf die griechische Kultur übertragen. In seiner *Griechischen Kulturgeschichte*, die zwar erst postum im Jahr 1900 erschien, die N. aber durch ihm überlassene Vorlesungsmitschriften kannte, betonte Burckhardt den „entschiedenen Pessi-

mismus“ der Griechen an exponierter Stelle: im Schlußkapitel zum zweiten Band seiner *Griechischen Kulturgeschichte*, das den Titel trägt: *Zur Gesamtbilanz des griechischen Lebens*.

**35, 28** *Jetzt öffnet sich uns gleichsam der olympische Zauberberg*] Die Vorstellung eines Zauberbergs, deren bekannteste literarische Gestaltung Thomas Manns gleichnamiger Roman ist, geht auf die Romantik zurück und wurde in der zeitgenössischen Literatur immer wieder aufgenommen: von Adalbert Stifter in seiner Novelle *Die Narrenburg* (*Studien*, Bd. 1, 4. Auflage Pest 1855, S. 320); von Ludwig Tieck in seiner Erzählung *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein* (*Schriften*, Bd. 24, Berlin 1853, S. 59); von Joseph von Eichendorff in seiner *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, 2. Teil (Paderborn 1857, S. 88); von Berthold Auerbach in seinem Roman *Auf der Höhe* (Bd. 3, Stuttgart 1865, S. 365).

**35, 33 f.** *jene über allen Erkenntnissen erbarmungslos thronende Moira*] Moira ist bei den Griechen das personifizierte Schicksal, das insbesondere als das allen Menschen unausweichlich zugeteilte Todeslos aufgefaßt wurde.

**35, 34–36, 4** *jener Geier des grossen Menschenfreundes Prometheus, jenes Schreckensloos des weisen Oedipus, jener Geschlechtsfluch der Atriden, der Orest zum Muttermorde zwingt, kurz jene ganze Philosophie des Waldgottes, sammt ihren mythischen Exempeln*] N. projiziert diese „Philosophie“ des „Waldgottes“, d. h. die zuvor zitierte Weisheit des Silen, in den übergreifenden Horizont von Schopenhauers Leidens-Philosophie. Indem er die großen tragischen Gestalten zu bloßen „Exempeln“ dieser „Philosophie“ macht, reduziert er sie auf eine illustrative Funktion.

Prometheus, den Aischylos in seinem Drama ausdrücklich als „Menschenfreund“ (Philánthropos) bezeichnet (V. 11; 28), wurde wegen seiner Menschenfreundlichkeit von Zeus grausam bestraft. Sie zeigte sich am auffälligsten darin, daß er den Menschen das Feuer als wertvolle Gabe vom Himmel auf die Erde brachte. Zeus ließ ihn an den Felsen des Kaukasus schmieden und schickte ihm einen Adler (N. macht aus ihm – gemäß dem damaligen Sprachgebrauch – einen „Geier“), der ihm regelmäßig an der Leber fraß. Das „Schreckensloos“ des Ödipus ist das von Apollon über ihn verhängte Schicksal, daß er unwissend seinen Vater töten, seine Mutter heiraten und am Ende, als er alles erkennt, sich selbst die Augen ausstechen und blind ins Elend gehen muß. N. nennt ihn den „weisen“ Ödipus, weil Ödipus sein Königtum in Theben durch seine Weisheit gewonnen hatte: Aufgrund seines Wissens verstand er es, das Rätsel der Sphinx zu lösen, die von der Stadt Blutopfer forderte, solange es nicht gelang, das Rätsel zu lösen. Nachdem Ödipus es gelöst hatte, stürzte sich die Sphinx in den Abgrund. Im Drama heißt Ödipus immer wieder aus-

drücklich „weise“ (V. 502 f., 509). Den Geschlechtsfluch der Atriden, den N. als drittes mythologisches Exempel aufbietet, hatte erstmals Aischylos in seiner Atridentetralogie gestaltet und später dann Goethe in seine *Iphigenie auf Tauris* einbezogen. In letzter Konsequenz wirkte er sich bei Orest aus, da er ihn zwang, die eigene Mutter, Klytaimnestra, zu töten, um den von ihr getöteten Vater Agamemnon zu rächen. Bezeichnenderweise verschweigt N. die Entsühnung Orests sowohl bei Aischylos wie bei Goethe. Ebenso bezeichnend ist es, daß er nach Aischylos und Sophokles den dritten der drei großen Tragiker ausläßt, obwohl Euripides in Tragödien wie *Medea* und in den *Bakchen* nicht minder furchtbares Leiden und blutige Greuel inszeniert. Denn dem Euripides weist N. später in GT eine ganz andere, spezifisch untragische Bedeutung zu.

**36, 8–13** *Um leben zu können, mussten die Griechen diese Götter, aus tiefster Nöthigung, schaffen: welchen Hergang wir uns wohl so vorzustellen haben, dass aus der ursprünglichen titanischen Götterordnung des Schreckens durch jenen apollinischen Schönheitstrieb in langsamen Uebergängen die olympische Götterordnung der Freude entwickelt wurde*] Hesiod erzählt in seiner *Theogonie* von der Überwindung der alten Titanenherrschaft durch Zeus, den obersten der olympischen Götter, in einem gewaltsamen Kampf. N. blendet sowohl Zeus, den Repräsentanten der siegreichen olympischen Götterwelt, wie die Vorstellung des Kampfes (die Titanomachie) aus, um seine Konzeption des Apollinischen psychologisierend zur Geltung zu bringen. Er spricht nicht von einem „apollinischen Schönheitskampf“, sondern von „Schönheitstrieb“ und einem „in langsamen Uebergängen“ sich vollziehenden Entwicklungsgeschehen. Aber dieses Erklärungsmuster überträgt nur Schopenhauers Grundschema in der *Welt als Wille und Vorstellung*: daß die Menschen, um vom unseligen „Willen“ eine – scheinhafte – Erlösung zu finden, sich eine Sphäre von schönen „Vorstellungen“ schaffen, auf die griechische Götterwelt.

**36, 14–16** *Wie anders hätte jenes so reizbar empfindende, so ungestüm begehrende, zum Leiden so einzig befähigte Volk das Dasein ertragen können*] Dies ist aus der Perspektive der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts formuliert, in der die „Nerven“ und pathologische Nervenreizungen auch in Literatur und Kunst eine immer größere Rolle spielten. Davon zeugen besonders N.s späte Anti-Wagner-Schriften. Vgl. NK 20, 22–25. Mit dem „Leiden“ überträgt er wiederum ein Zentralelement Schopenhauers auf die Griechen. Das Wort „reizbar“, zusammen mit dem „Leiden“, wiederholt sich in 37, 19 f.: „reizbarste Leidensfähigkeit“.

**36, 20–22** *die olympische Welt [...], in der sich der hellenische „Wille“ einen verklärenden Spiegel vorhielt.*] Zitierende Anspielung auf Schopenhauers *Welt*

*als Wille und Vorstellung*. N. gibt damit explizit zu erkennen, daß alle vorangehenden Ausführungen sich an Schopenhauers Hauptwerk orientieren.

**36, 31–33** *vom kurzlebenden Achilles, von dem blättergleichen Wechsel und Wandel des Menschengeschlechts*] Homer nennt Achilles „kurzlebend“ (*Ilias*, 1. Gesang, V. 352); im 6. Gesang der *Ilias* stehen die Verse (146–149): „Gleich wie Blätter im Walde, so sind die Geschlechter der Menschen, / Einige streut der Wind auf die Erd hin, andere wieder / Treibt der knospende Wald, erzeugt in des Frühlings Wärme; / So der Menschen Geschlecht; dies wächst und jenes verschwindet“ (Übersetzung von Johann Heinrich Voß).

**36, 33–37, 1** *Es ist des grössten Helden nicht unwürdig, sich nach dem Weiterleben zu sehnen, sei es selbst als Tagelöhner.*] Homer erzählt im 11. Gesang der *Odyssee*, wie Odysseus in die Unterwelt hinabsteigt und dort den Schatten der toten Helden begegnet, unter ihnen dem Schatten Achills. Dieser sagt zu ihm (V. 489–491): „Lieber möchte ich fürwahr dem unbegüterten Meier, / Der nur kümmerlich lebt, als Tagelöhner das Feld baun, / Als die ganze Schar vermorderter Toten beherrschen“ (Übersetzung von Johann Heinrich Voß).

**37, 5–11** *Hier muss nun ausgesprochen werden, dass diese von den neueren Menschen so sehnsüchtig angeschaute Harmonie, ja Einheit des Menschen mit der Natur, für die Schiller das Kunstwort „naiv“ in Geltung gebracht hat, keinesfalls ein so einfacher, sich von selbst ergebender, gleichsam unvermeidlicher Zustand ist, dem wir an der Pforte jeder Cultur, als einem Paradies der Menschheit begegnen müsst*en] Schiller setzt in seiner 1795/96 erschienenen Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* den Begriff des „Naiven“ dialektisch so ein, daß er sich nur vom Gegenbegriff des „Sentimentalischen“ her definiert – und umgekehrt. Seine zentrale Bestimmung lautet: „Sie [die „Alten“, d. h. die naiven Griechen] empfanden natürlich, wir empfinden das Natürliche“; folglich seien wir sentimentalisch. Dementsprechend heißt es im Hinblick auf die Dichter: „Der Dichter [...] ist entweder Natur, oder er wird sie suchen. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter“ (Friedrich Schiller: *Werke und Briefe* in zwölf Bänden, hg. von Otto Dann u. a., Band 8: *Theoretische Schriften*, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt 1992, S. 727 und S. 732). N. biegt aber Schillers Begriff des Naiven (und damit auch implizit den des Sentimentalischen) für seine völlig andere Darstellungsintention zurecht. Zwar wendet er sich im Folgenden wie Schiller gegen den Rousseauismus der Sturm- und Drang-Epoche und gegen den rousseauistisch gefärbten Homer-Kult der Zeit, wie er etwa in Goethes *Werther* zum Ausdruck kommt; aber solch rousseauistischer „Naivität“, die auf eine idyllisierte „Natur“ (37, 13) fixiert ist, stellt er eine in der „Kunst“ (37, 15) sich manifestierende Naivität entgegen, die er als Wirkung einer „apollinischen Cultur“ bezeichnet, und

diese beruht gerade auf der scheinhaften, weil durch „Wahnvorspiegelungen“ und „Illusionen“ (37, 18) ermöglichten Überwindung einer nicht idyllisierten, sondern als schrecklich-titanisch aufgefaßten „Natur“. Die Begriffe „Natur“ und „Cultur“ erhalten hier eine ganz andere Bedeutung. Sie sind nach Schopenhauers Begriffspaar „Wille“ und „Vorstellung“ konfektioniert. Deshalb kann es auch alsbald heißen (37, 31 f.): „In den Griechen wollte der ‚Wille‘ sich selbst, in der Verklärung des Genius und der Kunstwelt, anschauen“. Der Begriff des ‚Anschauens‘ hat hier wie in Schopenhauers Ästhetik die Bedeutung von Kontemplation, durch die es gelingen soll, sich von der unseligen Realität der „Willens“-Sphäre abzulösen und sich dadurch sogar zu *erlösen*.

#### 4. Kapitel

Wie schon ganz am Beginn seiner Tragödienschrift arbeitet N. auch hier vom ersten Satz an programmatisch mit Analogien (38, 9), die er mit Schopenhauers Grundvorstellungen unterlegt. Diese analogisierende Darstellungsart bestimmt nochmals die Konstellation des Apollinischen und des Dionysischen wie auch deren Exemplifizierung an einem Gemälde Raffaels und an historischen „Perioden“. Das gesamte Kapitel bietet kaum weiterführende Einsichten und dient eher als Übergang zum „eigentlichen Ziele“ (42, 14).

**38, 27 f.** *eine inbrünstige Sehnsucht zum Schein, zum Erlöstwerden durch den Schein*] „Erlösung“ ist ein Kernbegriff Schopenhauers, der leitmotivisch auch dieses Kapitel der Tragödienschrift durchzieht. Indem Schopenhauer vom Genie und von der Kunst als dem Reich des schönen Scheins spricht, zielt er auf eine Erhebung über das konkrete Leben (in 38, 16 spricht N. vom „Tag und seiner schrecklichen Zudringlichkeit“) in der distanzierten ästhetischen Kontemplation. Sie gilt ihm als eine Möglichkeit der – zumindest vorübergehenden – Befreiung aus der Verstrickung in den unseligen „Willen“. Es handelt sich um einen Lobpreis der ‚Theorie‘ im wörtlichen Sinne von „Schau“ und „Anschauen“. Diese ‚Theorie‘ und die Kunst gehören zwar in die Sphäre der „Vorstellung“, sie erhalten jedoch Erlösungsfunktion. Sie werden zu Mitteln der Beruhigung, zu ‚Quietiven‘, und zu Möglichkeiten seelischer Entlastung im Lebensdrang.

Schopenhauer versteht die endgültige, nicht durch Kunst, sondern durch Askese zu erreichende „Erlösung“ vom Leiden als resignativen Übergang ins Nichts mittels Selbstaufhebung des Willens, N. aber betont das aktive Hervorbringen des Scheins und entsprechend der Kunst. Dabei verwendet er psychologisierend positive und dynamische Kategorien aus der Triebssphäre: wiederholt ist von „Lust“ die Rede (38, 15: „mit dieser inneren Lust am Schauen“;

38, 31f: „den lustvollen Schein“, den das Ur-Eine „braucht“; ja er spricht (39, 9–11) von der „Urbegierde“ nach dem Schein und der „unbeschreiblichen Lust“, die deren „Befriedigung“ dem „innersten Kern der Natur“ (dem „Ur-Einen“) verschaffe. Damit wird auch klar, was er mit den mehrmals betonten „Trieben“ (25, 18; 26, 3) und den „Kunsttrieben der Natur“ (31, 11) meint.

**38, 31** *die entzückende Vision*] In älterer Zeit hat das Wort „entzücken“ noch die intensive Valenz von „emporreißend“, „begeisternd“.

**39, 12–17** *Raffael[...] In seiner Transfiguration*] Das in der Pinacoteca Vaticana ausgestellte letzte Werk Raffaels zeigt die Verklärung Christi. Es entstand 1518–20. Raffael gestaltete auf der obersten der drei Bildebenen die Verklärung Christi zwischen Moses und Elias auf dem Berg Tabor. Darunter, auf der mittleren Bildebene, befinden sich vom Licht der Verklärung geblendete Gestalten, noch eine Ebene tiefer auf der rechten Bildhälfte die von einem Erlebnis menschlichen Leidens (in Gestalt eines wahnsinnigen Knaben) betroffenen und verängstigten Menschen. In der linken Hälfte dieser unteren Bildebene weist ein Jünger die hilfeschuchenden Angehörigen des kranken Knaben mit ausgestrecktem Arm auf den verklärt in der Höhe schwebenden Christus als heilbringende Erscheinung. Dieses Bild kannte N. aus der Beschreibung Jacob Burckhardts im *Cicerone*, den er besaß (in der 2. Auflage, bearbeitet von A. v. Zahn, 3 Bde, Leipzig 1869, Bd. 3: *Malerei*, S. 917–919). Charakteristisch für N.s gewaltsam ‚philosophischen‘ Umgang ist hier wie auch im Bereich der literarischen Zeugnisse die Interpretation des Gemäldes im Sinne der eigenen Darstellungsintention. Raffaels Bild setzt schlicht menschliches Leiden in Szene, um dann auf die Erlösung vom Leiden durch den verklärten Christus hinzuweisen. N. aber macht aus dem menschlichen Leiden, das er an „dem besessenen Knaben, den verzweifelnden Trägern, den rathlos geängstigten Jüngern“ (39, 17f.) dargestellt sieht, eine auf Schopenhauers pessimistische Philosophie verweisende „Widerspiegelung des ewigen Urschmerzes, des einzigen Grundes der Welt“ (39, 19f.).

Auch später noch bezog sich N. auf die „Transfiguration“. Im 1. Buch der *Morgenröthe* (8. Aphorismus) heißt es: „Transfiguration. – Die rathlos Leidenden, die verworren Träumenden, die überirdisch Entzückten, – diess sind die drei Grade, in welche Raffael die Menschen eintheilt. So blicken wir nicht mehr in die Welt – und auch Raffael dürfte es jetzt nicht mehr: er würde eine neue Transfiguration mit Augen sehen“ (KSA 3, 21, 12–17). Die „neue Transfiguration“ gilt Schopenhauers Konzeption von der transitorischen Verklärung des an seiner Unseligkeit leidenden „Willens“ in der Sphäre der ästhetischen „Vorstellung“. So wird diese Sphäre als Säkularisierung der für den historischen Raffael noch verbindlichen christlichen Überlieferung verstanden.

**39, 14 f.** *jenes Depotenziren des Scheins zum Schein, den Urprozess des naiven Künstlers*] Den Begriff ‚Depotenzieren‘ verwendet Schopenhauer in seinem *Versuch über das Geistersehn*, um Wachträume und somnambule Visionen physiologisch zu erklären: Darin arbeite das Traumorgan des Gehirns „unter einer gewissen Depotenzirung des wachen, nach außen gerichteten Sinnesbewußtseins“ (*Versuch über das Geistersehn*, in: *Parerga und Paralipomena* I, Frauenstadt, Bd. 5, S. 292). Wagner nimmt in seiner Beethoven-Schrift den Begriff des Depotenzierens mit ausdrücklichem Hinweis auf Schopenhauer auf, um ihn auf die Wirkung der Musik als der spezifisch amimetischen Kunst anzuwenden: Sie depotenziere die sinnliche Realität und rege zur Erzeugung innerer Bilder an (GSD IX, 75, 77, 109). N. meint mit dem „Depotenziren des Scheins zum Schein“ die im Kunstwerk des „naiven“, d. h. unbewußt schaffenden Künstlers stattfindende Depotenzierung der – in Schopenhauers Sinn – auch schon scheinhaften „empirischen Realität“ (vgl. 38, 32–39, 4) hin zu einem noch weitergehenden Grad des Scheinhaften.

Den Hintergrund dieser Sicht bildet die in Platons *Politeia* entwickelte Stufenlehre, derzufolge die sinnlich wahrnehmbare Realität der Einzeldinge von den ewigen Ideen abgeleitet sei und nur Schattenbilder, d. h. scheinhaft-unwesentliche Phänomene im Vergleich zu den allein wesenhaften ewigen Urbildern, den „Ideen“ biete. Die im Kunstwerk stattfindende Mimesis dieser an sich schon scheinhaften Phänomene der Realität potenziert demnach das Scheinhafte der Realität und depotenziert umgekehrt das „Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine“ (38, 29 f.), das Platon im Reich der Ideen ansiedelte und Schopenhauer auf den ontologischen Grund der „Welt“ übertrug, während er die „platonischen Ideen“ als Gegenstand der Kunst ansah. Schon längst war in der italienischen Kunsttheorie gerade Raffael mit der platonischen Ideenlehre in Zusammenhang gebracht worden: seinen Kunstwerken liege „una certa idea“ zugrunde, stellt Giovanni Pietro Bellori, „der namhafteste Kunstforscher und Archäologe seiner Zeit“ (Erwin Panofsky), in einer wirkungsreichen Akademie-Rede von 1664 fest, auf die Winckelmann in seiner epochemachenden Schrift *Über die Nachahmung der Griechen in der Malerei und Bildhauerkunst* mit ausdrücklichem Bezug auf Raffael zurückgriff.

**39, 19–21** *des ewigen Urschmerzes [...] des ewigen Widerspruchs, des Vaters der Dinge.*] In einem Heraklit-Fragment (22 B 53, Diels-Kranz) heißt es: „Der Krieg ist von allem der Vater, von allem der König, und sowohl die Götter brachte er zum Vorschein wie auch die Menschen, die einen machte er zu Sklaven, die anderen zu Freien“ (πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεὺς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε τοὺς δὲ ἐλευθέρους).

In § 10 seiner Vorlesung *Die vorplatonischen Philosophen* stellt N. den Zusammenhang von Dike („Recht“ als oberstes Weltgesetz) und Polemos („Krieg“, „Streit“ als prinzipielles Daseinsgesetz) folgendermaßen dar: „Dies ist eine der großartigsten Vorstellungen: der Streit als das fortwährende Wirken einer einheitlichen gesetzmäßigen, vernünftigen Δίκη, eine Vorstellung, die aus dem tiefsten Fundament des griechischen Wesens geschöpft ist. Es ist die gute Eris [„Streit“] Hesiods, zum Weltprincip gemacht. Die Griechen unterscheidet der Wettkampf, vor allem aber die immanente Gesetzmäßigkeit im Entscheiden des Wettkampfes. Jedes Einzelne kämpft als ob es allein berechtigt sei: aber ein unendlich sicheres Maß des richterl. Urtheils entscheidet, wohin der Sieg sich lenkt. Aus den Gymnasien, aus den musikal. Agonen, aus dem Staatsleben hatte H(eraklit) das Typische dieses πόλεμος kennen gelernt. Der Gedanke von πόλεμος - Δίκη ist der erste spezifisch hellenische Gedanke in der Philosophie, [...]: nur ein Grieche war im Stande, einen so erhabenen Gedanken der Cosmodicee zu finden“ (KGW II 4, 272).

**39, 22** *wie ein ambrosischer Duft*] Ambrosia (wörtlich: „Unsterblichkeit“) und Nektar sind Speise und Trank der olympischen Götter. Sie bewirken und erhalten deren Unsterblichkeit.

**39, 28** *durch Intuition*] Zu diesem Schlüsselbegriff vgl. 25, 4.

**39, 33–40, 2** *wie die ganze Welt der Qual nöthig ist, damit durch sie der Einzelne zur Erzeugung der erlösenden Vision gedrängt werde und dann, ins Anschauen derselben versunken, ruhig auf seinem schwankenden Kahne, inmitten des Meeres, sitze.*] Rückbezug auf die in 28, 11–17 als explizites Schopenhauer-Zitat kenntlich gemachten Vorstellungen.

**40, 6** *das Maass im hellenischen Sinne*] N. setzt das Apollinische als Inbegriff des „Maßes“ in ein dialektisches Verhältnis zum „Uebermaass“ (40, 34; 41, 10). Dieses ist für ihn Inbegriff des Dionysischen, das er als die tiefere „Natur“ (41, 1) versteht und „aus dem Herzen der Natur heraus“ als Enthüllung der Wahrheit denkt (41, 12). Vom „Maass“ im allgemeineren „hellenischen Sinne“ spricht er im Hinblick auf den zentralen Wert, der in den ethischen Vorstellungen der Griechen dem „Maß“ und der „Mitte“ zukommt. Positiv wird es näher bestimmt als Wissen um die Grenzen, negativ als Warnung vor der Überschreitung von Grenzen im „Übermaß“. Schon die Tragödien führen das spezifisch tragische Geschehen immer wieder auf Maßlosigkeit oder Übermaß zurück, sei es durch Überschreiten der Grenzen im Verhältnis der Menschen zu den Göttern, sei es durch Überschreiten von Grenzen im Verhältnis der Menschen zueinander. Der Geschichtsschreiber Thukydides macht für Athens Katastrophe im Peloponnesischen Krieg den Verlust des Maßes durch fortschreitende Ent-

hemmung verantwortlich. Eines seiner Leitmotive ist deshalb das „Maß“ (mesôtēs) und die im Sinne des Maßhaltens definierte „Besonnenheit“ (sophrosýne), die fest zum griechischen Tugendkanon auch bei Platon gehört. Aristoteles formalisiert in der *Nikomachischen Ethik* das Prinzip des Maßes und der Mitte als Grundlage ethischen Verhaltens und Handelns, indem er es als „Mitte zwischen den Extremen“ bestimmt, und zugleich konkretisiert er dieses Prinzip, indem er jede einzelne Tugend als Mitte zwischen zwei Extremen definiert, z. B. Tapferkeit als die Mitte zwischen Feigheit und Tollkühnheit. Vom ethischen Bereich greift diese Lehre von Maß und Mitte insofern in den dianoetischen Bereich über, als sophrosýne, die Besonnenheit, auch Vernunft und Urteilsfähigkeit einschließt. In die ästhetische Sphäre, die N. mit der Vorstellung des apollinischen Schönheitsideals meint, reicht sie besonders auf den Gebieten der ‚klassischen‘ Kunst und der klassizistischen Kunsttheorie herein.

**40, 6–10** *Apollo, als ethische Gottheit, fordert von den Seinigen das Maass und, um es einhalten zu können, Selbsterkenntniss. Und so läuft neben der ästhetischen Nothwendigkeit der Schönheit die Forderung des „Erkenne dich selbst“ und des „Nicht zu viel!“ her]* Dem Apollon werden die beiden Forderungen zugeschrieben, weil sie am Apollon-Tempel in Delphi eingemeißelt waren. Die Herkunft der alten, weitverbreiteten und seit jeher als Fundament der griechischen Ethik geltenden Sprüche ist unbekannt. Platon leitet sie von den legendären Sieben Weisen her, die sie Apollon zu Ehren an dessen Tempel in Delphi angebracht hätten: „Diese haben auch gemeinschaftlich die Grundlagen der Weisheit dem Apollon im Tempel zu Delphi gewidmet, indem sie darauf schrieben, was alle rühmen: ‚Erkenne dich selbst‘ und ‚Nichts im Übermaß‘“ (*Protagoras* 343 a-b). N. versucht den einen Spruch mit dem anderen in Beziehung zu setzen.

**40, 16–20** *seiner übermässigen Weisheit halber, die das Räthsel der Sphinx löste, musste Oedipus in einen verwirrenden Strudel von Unthaten stürzen: so interpretirte der delphische Gott die griechische Vergangenheit.]* Die Sphinx, eine geflügelte Löwin mit menschlichem Kopf, sucht im Auftrag der Hera Theben heim, indem sie allen Vorübergehenden ein Rätsel stellt und jeden, der es nicht zu lösen weiß, in den Abgrund stürzt. Ödipus findet die Lösung, worauf sich die Sphinx selbst in den Abgrund stürzt. N.s Deutung ist ganz von dem Versuch geprägt, die „griechische Vergangenheit“ als ein archaisches, vorapollinisches Titanenzeitalter zu verstehen. Sophokles aber, der (Asklepios-) Priester war und für die traditionelle Religion eintrat, nimmt gegen das modernste Phänomen seiner Gegenwart Stellung: gegen die, wie schon der Name sagt, auf ihre „Weisheit“ (sophia) stolze Sophistik. Indem er vorführt, daß der „weise Ödipus“ nicht einmal weiß, wer er selbst ist, läßt er ihn ins Verhängnis

geraten, um die von den Sophisten und auch im Ödipus-Drama (von Iokaste) in Zweifel gezogene traditionelle Religion, die auf die Weisheit von Sehern (Teiresias) und Orakeln (Delphi) vertraute, wieder ins Recht zu setzen. Ex negativo bringt Sophokles auch die delphische Forderung „Erkenne dich selbst!“ am tragischen Beispiel des Ödipus zur Geltung.

**41, 12–23** *Und so war, überall dort, wo das Dionysische durchdrang, das Apollinische aufgehoben und vernichtet. Aber eben so gewiss ist, dass dort, wo der erste Ansturm ausgehalten wurde, das Ansehen und die Majestät des delphischen Gottes starrer und drohender als je sich äusserte. Ich vermag nämlich den dorischen Staat und die dorische Kunst mir nur als ein fortgesetztes Kriegslager des Apollinischen zu erklären: nur in einem unausgesetzten Widerstreben gegen das titanisch-barbarische Wesen des Dionysischen konnte eine so trotzigspröde, mit Bollwerken umschlossene Kunst, eine so kriegsgemässe und herbe Erziehung, ein so grausames und rücksichtsloses Staatswesen von längerer Dauer sein.]* Mit seiner Auffassung des Dorischen orientiert sich N. an Karl Otfried Müllers Werk *Die Dorier*, 2 Bde, Breslau 1824; vgl. den Kommentar zu 32, 16–18. Darin ist von einem dorischen Nationalcharakter die Rede, der sich sowohl in der Politik wie in der Kunst zeige. Die Dorier waren jedoch keine Nation, sodaß kaum von einem Nationalcharakter die Rede sein kann; sie bildeten keine ethnische, kulturelle oder politische Einheit, sondern ein Konglomerat verschiedener Stämme, die um 1200 v. Chr. von Norden her in den ägäischen Raum einwanderten. K. O. Müller und in seinem Gefolge N. setzen einfach ‚dorisch‘ mit ‚spartanisch‘ gleich, wie dies teilweise schon in der Antike üblich war und sich in der Neuzeit bis hin zu den Faschisten und Nationalsozialisten fortsetzte. Vgl. auch Gottfried Benns Essay *Dorische Welt. Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht* (1934). Sparta in seiner historisch greifbaren Form prägte sich aufgrund viel späterer gesellschaftlicher Entwicklungen erst seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. zu einem militaristisch organisierten Staatswesen aus.

**41, 28 f.** *aus dem „erzenen“ Zeitalter, mit seinen Titanenkämpfen]* Hesiod teilt die Weltgeschichte in verschiedene Zeitalter ein, und zwar so, daß sie zum Schlechteren hin verläuft: auf das Goldene Zeitalter, in dem Gerechtigkeit und Frieden unter der Regierung des Kronos walten, folgt unter der Herrschaft des Zeus das Silberne, Bronzene und Eiserne Zeitalter. N. vermischt diese Zeitalter-Lehre mit dem Mythos von den Titanenkämpfen, in denen Zeus mit seinen Bundesgenossen die Titanen besiegt, sie in die Unterwelt – den Tartaros – stürzt und die Herrschaft der olympischen Götter begründet. Vgl. NL 1870/1871/1872, KSA 7, 8[12], 223, 16–19: „Bei Hesiod zwei Weltalter identisch – (das) eiserne und heroische. Wie war die eine Vorstellung in die andre zu übertra-

gen? Widerspiel von Titanen und olympischen Göttern, allmählich geschieden und die eine Partei überwunden“.

**42, 1–3** *Wenn auf diese Weise die ältere hellenische Geschichte, im Kampf jener zwei feindseligen Principien, in vier grosse Kunststufen zerfällt*] Die hier noch durchscheinende idealistische Geschichtsbetrachtung, besonders diejenige Hegels, interpretiert Geschichte nicht unter Zugrundelegung realer Verhältnisse und Ereignisse, sondern nach Prinzipien und ihren Konstellationen. Daß dabei der „Kampf“ solcher Prinzipien eine große Rolle spielt, ist zwar nicht neu, für N. aber besonders charakteristisch, da er das geschichtliche Werden als Folge des Kampfes sieht – kurz vorher hatte er affirmativ auf Heraklits Diktum vom Krieg als dem Vater aller Dinge hingewiesen (39, 21). Den bisherigen Ausführungen zufolge ist die erste der „vier grossen Kunststufen“ eine nicht näher eingegrenzte Urzeit, in der „Titanenkämpfe“ und ein „dionysisch“-chaotischer Trieb als „Natur“ herrschen und die daher kaum als „Kunst“-Stufe zu bezeichnen ist; darauf folgt als zweite Kunststufe eine originär apollinisch geprägte, durch die olympische Götterwelt und die homerischen Epen repräsentierte Kultur; als dritte Kunststufe eine religiös und künstlerisch faßbare „dionysische“ Kultur, die durch das Eindringen des Dionysoskults und durch die Entstehung des Dithyrambos (erstmalig im 7. Jahrhundert durch Archilochos) bezeugt ist und die „apollinische“ Kultur der vorhergehenden Kunststufe ablöst; schließlich als vierte „Kunststufe“ ein neues, gegen die „dionysische“ Überflutung der vorherigen Kunststufe sich entschieden reaktiv ausprägendes, „dorisches“-apollinisches Stadium. In diesem historischen Konstrukt treten die beiden „Kunsttriebe“ der Natur, der dionysische und der apollinische, in wechselnder Dominanz hervor und stehen dialektisch in kämpferischer Beziehung zueinander. Erst in der Tragödie sieht N. sie in einer vollkommenen Balance, in welcher der bisherige Antagonismus in einer – vorübergehenden – Synthese aufgehoben sei.

Insgesamt überformt dieses noch stark in der Tradition Hegels stehende dialektische Geschichtsdenken (in *Ecce homo* heißt es über GT: „sie riecht anstössig Hegelisch“, KSA 6, 310, 6 f.) in seiner spekulativ auf die Begriffe „dionysisch“ und „apollinisch“ reduzierten Systematik den Versuch, vier verschiedene „Kunststufen“ zu fassen. Die Frage „nach dem letzten Plane dieses Werdens und Treibens“ (42, 3 f.) läßt überdies ein teleologisches Konzept erkennen, das schließlich die Tragödie als „Ziel“ (42, 9) darstellt. Zu diesem streben die vier „Kunststufen“ empor und in ihm vereinen sich beide Kunst-„Triebe“ (42, 9), das Dionysische und das Apollinische, zu einem „geheimnissvollen Ehebündnis“ (42, 10).

**42, 11 f.** *zugleich Antigone und Kassandra*] Antigone und Kassandra sind nicht nur Figuren der Tragödie und spezifisch tragische Figuren, sondern sie sollen

in dieser opaken Allegorie auch das Dionysische und das Apollinische vereinen. Wilamowitz spottete darüber als ein „hexeneinmaleins“ und verhiß demjenigen, der es erklären könne, „eine angemessene belohnung“ (S. 22, bei Gründer S. 45, Anm. 32).

## 5. Kapitel

Dieses und das nächste Kapitel gelten der Lyrik. Beide wurden relativ spät in das Druckmanuskript eingefügt, wie sich schon an dem nur notdürftig überbrückten Hiat zwischen dem Ende des vierten und dem Beginn des fünften Kapitels zeigt. In der Gesamtkonzeption sollen beide Kapitel insofern zur zentralen Darstellung der Tragödie überleiten, als diese N. zufolge „aus dem Geiste der Musik“, d. h. aus dem Chor entstand und die griechische Lyrik wesentlich Musik ist. Insbesondere gilt dies für die Chorlyrik, für die Archilochos als ein Hauptzeuge aufgerufen wird, und für die spezielle lyrische Gattung des Dithyrambos, der erstmals durch ein Fragment des Archilochos bezeugt ist und eng mit dem Dionysoskult zusammenhängt.

Eine genauere Vorstellung für den Übergang von der lyrischen zur dramatischen Form entwickelt N. in seiner Tragödienvorlesung vom Sommersemester 1870: „Mit der Einführung des zweiten Schauspielers [durch Aischylos] war das Drama aus der lyrischen Tragödie geboren. Früher waren die Höhepunkte nur die großen Pathoschöre, der Prolog u. die Epeis(odia) hatten nur den Sinn von vorbereitenden Partien. Das Ganze zerfiel in 4 Theile. Jetzt ändert sich die Bedeutung des Epeisodions: während man ehemals die *πάθη* der Chormasse mitleiden wollte u. nur gerade so viel Handlung mitnahm, als die *πάθη* zur Erklärung brauchten: wollte man jetzt die *πάθη* der Virtuosen [der Schauspieler] als Höhepunkte sehen, dies geschah mit der Steigerung der mimischen Kunst, kurz, je virtuoser das Schauspielwesen entwickelt wurde. [...] so verändert sich bei Aesch. die Bedeutung des Chores völlig. Er ist nicht mehr Protagonist: was ist er denn? Bei Aesch. zeigt sich ein Schwanken in seiner Bedeutung: bei Soph. nimmt er eine ganz neue Position ein“ (KGW II 3, 38 f.).

**42, 14–17** *Wir nahen uns jetzt dem eigentlichen Ziele unsrer Untersuchung, die auf die Erkenntniss des dionysisch-apollinischen Genius und seines Kunstwerkes, wenigstens auf das ahnungsvolle Verständniss jenes Einheitsmysteriums gerichtet ist.] Der „dionysisch-apollinische Genius“ ist eine Hypostasierung der sich – nach N.s Hypothese – in der Tragödie manifestierenden Einheit, die aus der Synthese der zuvor antagonistischen „Kunsttriebe“ des Apollinischen und Dionysischen hervorgegangen sei. Diese Hypostasierung verbindet sich mit einer emphatischen Mystifizierung, indem vom „Einheitsmysterium“ die Rede*

ist. N. schließt damit an die Rede vom „geheimnissvollen Ehebündniss“ in der Schlußpartie des vorausgehenden 4. Kapitels an (42, 10). Dieser Mystifizierung entspricht es, daß die zuerst anvisierte „Erkenntniss“ alsbald auf das „ahnungsvolle Verständniss“ dieses Mysteriums zurückgenommen wird. Der feierliche Beginn „Wir nahen uns“ ist die Sprache derjenigen, die der Einweihung entgegengehen. Einen solchen mysterienhaften Duktus wählt N. immer wieder im Hinblick darauf, daß Dionysos nicht nur die Gottheit der Tragödie, sondern auch eine Mysteriengottheit mit entsprechendem „Geheimcultus“ ist, wie es später ausdrücklich heißt (88, 8). Im *Versuch einer Selbstkritik* bezeichnet N. seine Tragödienschrift insgesamt als „Buch für Eingeweihte“ (14, 19).

**42, 18–20** *jener neue Keim [...], der sich nachher bis zur Tragödie und zum dramatischen Dithyrambus entwickelt*] Der „neue Keim“ ist eine Setzung, deren Konstruktionscharakter durch die organologische Metaphorik verdeckt wird. N. verstärkt so seine Hypothese von der Einheit des Dionysischen und des Apollinischen in der griechischen Tragödie: Nach der Rede vom „dionysisch-apollinischen Genius“ (42, 15 f.) und vom „Einheitsmysterium“ (42, 17) handelt es sich um eine weitere synthetisierende Operation; sie suggeriert eine natürliche Entwicklungsnotwendigkeit. Der problematische Begriff des „dramatischen Dithyrambus“, den N. schon unmittelbar vorher einführt (42, 8 f.), um ihn auf den folgenden Seiten wiederaufzunehmen (44, 25 f.), dient sowohl der Rückführung der Tragödie auf einen lyrischen (d. h. hier: musikalischen) Ursprung als auch der Zusammenführung von Dithyrambus und Tragödie unter dem gemeinsamen Vorzeichen des Lyrisch-Musikalischen. Der Bezeichnung „dramatischer Dithyrambus“ entspricht keine historisch überlieferte Gattung, aber N. konnte sie in einem der von ihm herangezogenen wissenschaftlichen Werke finden, bei Julius Leopold Klein: *Geschichte des Drama's*, Bd. 1: *Geschichte des griechischen und römischen Drama's* (1865), S. 115: „Ein Schol. Zu Aristophanes' Plutos (290) nennt den Kyklops des Philoxenos einen dramatischen Dithyrambos“. N. schreibt dem Dithyrambus einen dramatischen Charakter zu, um seine Affinität zum dramatischen Geschehen der Tragödie nahezulegen. In GT 2 spricht er noch vom „dionysischen Dithyrambus“ (33, 27). In GT 8 vollzieht er den Übergang vom „dithyrambischen Chor“ (61, 24 f.) zum Tragödienchor.

**42, 22 f.** *Homer und Archilochus*] Da N. vorher von dem „neue[n] Keim“ spricht (42, 18), der das apollinisch-dionysische „Einheitsmysterium“ enthalte, welches sich in der Tragödie und im Dithyrambus offenbare, und da er nun Homer und Archilochos als „Urväter“ (42, 21 f.) bezeichnet, zielt er, der Doppelheit von Apollinischem und Dionysischem entsprechend, auf Homer (8. Jahrhundert v. Chr.) als Repräsentanten des Apollinischen und auf Archilochos

(ca. 700–640 v. Chr.) als Repräsentanten des Dionysischen: Beide zusammen bilden in dieser kulturgeschichtlichen Konstruktion den „Keim“, aus dem das „Einheitsmysterium“ der apollinisch-dionysischen Tragödie hervorgeht. Alsbald übersetzt N. die Begriffe ‚apollinisch‘ und ‚dionysisch‘ in die philosophischen Termini ‚objektiv‘ und ‚subjektiv‘, um sie ebenfalls auf Homer und Archilochos anzuwenden. Schon die antike Überlieferung stellt Homer und Archilochos immer wieder zusammen; so nennt der von N. intensiv studierte Diogenes Laertius in seinem Werk *Leben und Meinungen der Philosophen* im Kapitel über Herakleides Pontikos (4. Jh. v. Chr.) diesen als Verfasser von zwei Büchern *Über Archilochos und Homer* (Diog. Laert. 5, 87), worauf der von N. herangezogene *Grundriß der Griechischen Litteratur* von Gottfried Bernhardt (Zweiter Theil, Halle 1845, S. 334) ebenso hinweist wie auf die Zusammenstellung der beiden Dichter in anderen antiken Quellen, S. 337.

**42, 22–24** *Homer und Archilochos auf Bildwerken, Gemmen u. s. w. neben einander stellt*] In seiner Vorlesung über die griechischen Lyriker (KGW II 2: Vorlesungsaufzeichnungen SS 1869–WS 1869/70, S. 114 f.) weist N. auf die Doppelherme in der Galleria Geografica der Vatikanischen Museen hin (Inv.-Nr. 2890) und dazu auf Friedrich Gottlieb Welckers Abhandlung *Archilochos* (in: *Kleine Schriften* 1, 1844, S. 72–82, hier S. 73). Darin hatte dieser nach dem Vorbild Viscontis die Herme als Doppelporträt von Homer und Archilochos gedeutet (Ennio Quirinio Visconti: *Iconographie grèque* I, S. 80 ff., II, pl. 5. 6.). Gemmen sind geschnittene Steine, meist weiche Halbedelsteine, mit einem Bild. Sie waren bei Sammlern beliebt.

**42, 24–27** *in der sicheren Empfindung, dass nur diese Beiden gleich völlig originalen Naturen, von denen aus ein Feuerstrom auf die gesammte griechische Nachwelt fortfliesse, zu erachten seien.*] Die Syntax ist defizitär. Gemeint ist: „daß nur diese Beiden *als* völlig gleich originale Naturen [...] zu erachten seien“. In den Aufzeichnungen zu seiner Vorlesung über die griechischen Lyriker beruft sich N. auf eine Aussage des Dion von Prusa (Chrysostomos): „Chrysostomos orat. 33: es gibt in allen Zeiten nur zwei originelle Dichter ohne Gleiche Homeros u. Archilochos“ (KGW II 2, 114). Die Originalität im Sinne einer ersten Erfindung betont Velleius Paterculus (*Historia Romana* 1. 5): „neque quemquam alium, cuius operis primus auctor fuerit, in eo perfectissimum praeter Homerum et Archilochum reperiemus“ („Bei keinem anderen, der als erster Urheber eines Kunstwerks ist, werden wir wie bei Homer und Archilochos feststellen können, daß er darin schon die höchste Vollendung erreicht hat“). Vgl. auch den von N. benutzten *Grundriß der Griechischen Litteratur* von Gottfried Bernhardt, Zweiter Theil, Halle 1845, S. 332: „Ueber das Talent eines so urkräftigen und originalen Mannes gewähren noch jetzt die mehr in Zahl als im Umfang beträchtlichen Fragmente einen unzweideutigen Aufschluß“.

**42, 28–30** *den leidenschaftlichen Kopf des wild durch's Dasein getriebenen kriegesischen Musendiener Archilochus*] Nähere Ausführungen und Belege in N.s Aufzeichnungen zu seiner Vorlesung über die griechischen Lyriker (KGW II 2, 114). In GT paraphrasiert er ein Fragment des Archilochos und versucht aus dem Schlußvers dieses Fragments wörtlich die Wendung „wild durch's Dasein getrieben“ aufgrund einer eigenen Konjektur zu übernehmen; vgl. KGW II 2, 125. Als „kriegesischen Musendiener“ bezeichnet N. den Archilochos im Anschluß an dessen Selbstcharakterisierung in Frg. 1 D:

εἰμὶ δ' ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνυαλίου ἄνακτος  
καὶ Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος

Ich aber bin Diener des Enyalios, des Herrschers [ein Zuname des Kriegsgotts Ares], / und verstehe mich auf die lebenswürdige Gabe der Musen.

In seinen Aufzeichnungen zur Vorlesung über die griechischen Lyriker reflektiert N. die Paradoxie, daß Archilochos sich zugleich als Krieger und als Gefolgsmann der Musen darstellt, und nennt zusätzliche Quellen: „Paradoxer Ruhm des Archil. Suidas s. v. u. Chrysost. or 33 p379“ (KGW II 2, 178).

**42, 30–32** *die neuere Aesthetik wusste nur deutend hinzuzufügen, dass hier dem „objectiven“ Künstler der erste „subjective“ entgegen gestellt sei.*] Der Gegensatz von „subjektivem“ = lyrischem und „objektivem“ = epischem Dichter wurde in der ästhetischen Theorie immer wieder statuiert, besonders von August Wilhelm Schlegel in seiner Vorlesung *Geschichte der klassischen Literatur* (1802/3) und von Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*. A. W. Schlegel schreibt: „Wir können sie [die „lyrische Poesie der Alten“] am besten als den durchgängigen Gegensatz der epischen begreifen. Dies ist die universellste Gattung, jenes die speziellste; dieses die am meisten sich verbreitende und auseinander fließende, jenes die in sich selbst konzentrierteste; dieses ist ganz äußerlich, jenes ganz innerlich; dieses rein objektiv, jenes durchaus [d. h. in der alten Wortbedeutung: gänzlich] subjektiv. Im Epos offenbart sich durch das Medium der Darstellung äußerer Gegenstände ein besonnener ruhig beschauender Geist; im lyrischen Gedicht erscheint die ganze äußere Welt erst durch das Medium eines bewegten Gemüts, dessen unmittelbare wiewohl idealistische Darstellung Ausdruck heißt“ (August Wilhelm Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe*, hg. von Edgar Lohner, Stuttgart 1962 ff., Bd. III, 195: *Geschichte der klassischen Literatur*).

Ähnlich schematisiert Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* das Verhältnis von „objektivem“ Epos und „subjektiver“ Lyrik. Über das Epos schreibt er (G. W. F. Hegel: *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 15: *Vorlesungen über die Ästhetik* III. Theorie Werkausgabe, S. 340): „Die Verhältnisse objektiver Sitt-

lichkeit müssen wohl schon gewollt sein und sich verwirklichen, aber nur durch die handelnden Individuen selbst und deren Charakter [...] So finden wir im Epos zwar die substantielle Gemeinsamkeit des objektiven Lebens und Handelns, ebenso aber die Freiheit in diesem Handeln und Leben, das ganz aus dem subjektiven Willen der Individuen hervorzugehen scheint“. Ferner S. 359: „Zur Objektivität eines epischen Charakters gehört zunächst besonders für die Hauptgestalten, daß sie in sich selbst eine *Totalität* von Zügen, ganze Menschen sind und deshalb an ihnen alle Seiten des Gemüts überhaupt und näher der nationalen Gesinnung und Art des Handelns entwickelt zeigen“. Die lyrische Dichtung bestimmt Hegel dagegen als „die Dichtkunst des Subjektiven“ (Hegel, Bd. 12: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, S. 326); und er hält entsprechend fest, daß „der lyrische Dichter überhaupt seinem Herzen Luft macht und das ausspricht, wovon er selbst als Subjekt affiziert ist“ (Bd. 13: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 266). „Am vollständigsten lyrisch ist in dieser Rücksicht die in einem konkreten Zustande konzentrierte Stimmung des Gemüts, indem das empfindende Herz das Innerste und Eigenste der Subjektivität ist“ (Bd. 15: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 444).

**42, 32–43, 6** *Uns ist mit dieser Deutung wenig gedient, weil wir den subjectiven Künstler nur als schlechten Künstler kennen und in jeder Art und Höhe der Kunst vor allem und zuerst Besiegung des Subjectiven, Erlösung vom „Ich“ und Stillschweigen jedes individuellen Willens und Gelüstens fordern, ja ohne Objectivität, ohne reines interesseloses Anschauen nie an die geringste wahrhaft künstlerische Erzeugung glauben können.*] Diesen Einwand formuliert N. ganz aus der Perspektive von Schopenhauers Ästhetik. Schopenhauer zielt auf Kontemplation, in der alles Subjektive zugunsten einer allererst zur reinen Erkenntnis der „platonischen Ideen“ fähigen „Objektivität“ aufgehoben ist: „Nur durch die oben beschriebene, im Objekt ganz aufgehende, reine Kontemplation werden Ideen aufgefaßt, und das Wesen des Gen i u s besteht eben in der überwiegenden Fähigkeit zu solcher Kontemplation: da nun diese ein gänzlich Vergessen der eigenen Person und ihrer Beziehungen verlangt; so ist Genialität nichts Anderes, als die vollkommenste Objektivität, d. h. objektive Richtung des Geistes, entgegengesetzt der subjektiven, auf die eigene Person, d. i. den Willen, gehenden. Demnach ist Genialität die Fähigkeit, sich rein anschauend zu verhalten, sich in die Anschauung zu verlieren und die Erkenntniß, welche ursprünglich nur zum Dienste des Willens daist [sic], diesem Dienste zu entziehen, d. h. sein Interesse, sein Wollen, seine Zwecke, ganz aus den Augen zu lassen, sonach seiner Persönlichkeit sich auf eine Zeit völlig zu entäußern, um als rein erkennendes Subjekt, klares Weltauge, übrig zu bleiben“ (*Die Welt als Wille und Vorstellung I*, 3. Buch: *Welt als Vorstellung. Die Platonische Idee: das Objekt der Kunst*, § 36, Frauenstädt, Bd. 2, S. 218 f.). Schopenhauer

seinerseits orientiert sich mit diesen Ausführungen an Kants *Kritik der Urteilskraft*, worauf N.s Formulierung „interesseloses Anschauen“ hinweist. Kant zufolge beruhen alle echten ästhetischen Urteile auf einem „Wohlgefallen oder Mißfallen ohne alles Interesse“ (AA 5, 211).

**43, 9 f.** *die ganze chromatische Tonleiter seiner Leidenschaften und Begehrungen*] Die chromatische Tonleiter erweitert das harmonische System der Dur- und Moll-Tonleitern durch chromatische Halbtonschritte, welche die pathetischen Ausdrucksmöglichkeiten der Musik steigern können.

**43, 10–12** *Gerade dieser Archilochus erschreckt uns, neben Homer, durch den Schrei seines Hasses und Hohnes, durch die trunkenen Ausbrüche seiner Begierde*] Die Parenthese „neben Homer“ ist nicht als Gleichstellung, sondern als Kontrast zu verstehen. Hass, Hohn und Leidenschaft werden in der biographischen Archilochos-Interpretation zu dessen Charakterisierung oft verwendet, so etwa in der von N. im Januar und April 1870 aus der Universitätsbibliothek Basel entliehenen *Geschichte der griechischen Literatur* von Karl Otfried Müller (Bd. 1, S. 228 ff.); ferner in dem im Dezember 1870 entliehenen *Grundriß der Griechischen Litteratur* (Halle 1836–45) von Gottfried Bernhardt („Diese so mächtige und reizbare, von so rücksichtsloser Leidenschaft bewegte Natur“, Bd. 2, S. 336) sowie in dem in N.s eigener Bibliothek vorhandenen und von ihm zeitweise hochgeschätzten Werk von Rudolf Westphal: *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik*, Breslau 1864, S. 115.

**43, 14–16** *Woher aber dann die Verehrung, die ihm, dem Dichter, gerade auch das delphische Orakel, der Herd der „objectiven“ Kunst, in sehr merkwürdigen Aussprüchen erwiesen hat?*] Der Begriff „objectiv“ ist hier mit „apollinisch“ gleichzusetzen. Das delphische Orakel war dem Apollon geheiligt. In N.s Aufzeichnungen zu seiner Vorlesung über die griechischen Lyriker heißt es: „das delphische Orakel im colonialen Zeitalter [d. h. im Zeitalter der griechischen Kolonisierung der kleinasiatischen Küste und Süditaliens] ehrt dessen Sänger Arch“ (KGW II 2, 179). N. bezieht sich auf ein in der biographischen Tradition über Archilochos oft erwähntes Orakel.

**43, 17** *Schiller*]. N. zitiert Schillers Brief an Goethe vom 18. 3. 1796. Auch im Brief an Körner vom 25. 5. 1792 spricht Schiller von einer ähnlichen dichterischen Erfahrung: „Das Musikalische eines Gedichts schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin“.

**43, 27–30** *Nehmen wir jetzt das wichtigste Phänomen der ganzen antiken Lyrik hinzu, die überall als natürlich geltende Vereinigung, ja Identität des Lyrikers mit dem Musiker*] Die frühgriechische Lyrik war entweder monodisch oder

Chorlyrik, wurde also entweder von einem Einzelsänger oder von einem Chor vorgetragen und von Instrumenten begleitet. Solche Instrumente waren vornehmlich die Kithara und die Flöte (Aulos). N.s Aufzeichnungen zu seiner Vorlesung über die griechischen Lyriker beginnen mit folgenden Feststellungen: „Um uns zunächst über die charakteristischen Merkmale der griechischen Lyrik zu orientieren: so müssen wir uns vor allem von einer Vorstellung losmachen, auf welche unsre Gewohnheit und die ganze moderne Lyrik hindrängt, als ob nämlich der Lyrische Dichter sich an ein lesendes Publikum wendet. Die ganze griechische Lyrik und überhaupt die gesamte Poesie der klassischen Periode des Hellenenthums kennt aber keinen Leser, sondern immer nur einen Hörer [...] Die griechische Lyrik also verlangt den Vortrag und zwar den musikalischen. Dies ist der zweite Punkt, wo wir den Gegensatz der modernen Welt spüren. Die Griechen lernten ein Lied gar nicht anders kennen als durch den Gesang. Und zwar empfand man hier die strengste Zusammengehörigkeit. Wenn uns das Lied eines Dichters, mit den Tönen eines Componisten vorgeführt wird, so kommen wir fast nie mehr zum Gesamtgefühl, sondern genießen das Musikalische für sich und das Dichterische für sich [...] Bei den Griechen gehörte aber Text und Musik so eng zusammen, daß ein und derselbe Künstler ohne Ausnahme beides schuf. Dies ist übrigens auch nichts ungewöhnliches: denken wir an die Troubadours, an die Minnesänger“ (KGW II 2, 107 f.).

**43, 31–44, 3** *so können wir jetzt, auf Grund unsrer früher dargestellten aesthetischen Metaphysik, uns in folgender Weise den Lyriker erklären. Er ist zuerst, als dionysischer Künstler, gänzlich mit dem Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch, eins geworden und producirt das Abbild dieses Ur-Einen als Musik, wenn anders diese mit Recht eine Wiederholung der Welt und ein zweiter Abguss derselben genannt worden ist* Am Ende dieses Passus läßt sich ein impliziter Zweifel („wenn anders diese [die Musik] mit Recht“) an Schopenhauers musikästhetischer Terminologie erkennen. Diese ist problematisch, weil Schopenhauer zwar die amimetische Musik grundsätzlich von den mimetischen Künsten – von bildender Kunst und Dichtung – unterscheidet, dennoch aber auch die Musik als Mimesis versteht: nicht als zweitrangige Mimesis, wie die anderen Künste (die er als Mimesis der „platonischen Ideen“ der Erscheinungswelt auffaßt), sondern als höherrangige Mimesis, weil sie Mimesis des Dings an sich sei, das er als „Willen“ bezeichnet. Die Musik, schreibt Schopenhauer in der *Welt als Wille und Vorstellung* I (3. Buch, § 52, Frauenstädt, Bd. 2, S. 304), sei unmittelbares „Abbild des Willens selbst“ und „deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen“. Das Problem liegt in der paradoxen Verbindung der Rede vom „Unmittelbaren“ der amimeti-

schen Musik und dem dennoch vorhandenen mimetischen Bezug zur wesenhaften Sphäre jenseits der Erscheinungen. Diese Paradoxie wiederholt sich bei N., indem er hier (44, 1) die Musik ein „Abbild dieses Ur-Einen“ und sogar einen „Abguß“ nennt. Im Folgenden (44, 3–9) versucht er die Paradoxie aufzulösen, indem er den „bild- und begrifflosen Wiederschein des Urschmerzes [des „Willens“] in der Musik“ trotz solcher ‚Bildlosigkeit‘ mit der Vorstellung einer bildhaften Sphäre („in einem gleichnissartigen Traumbilde“, 44, 4 f.) zu vereinen sucht und mit Begriffen wie „Gleichnis“ und „Spiegelung“ operiert. Dabei legt er Schopenhauers Theorie von der „Erlösung im Scheine“ (44, 7) zugrunde. Schopenhauer spricht von dem in der Sphäre der ästhetischen „Vorstellung“ sich selbst von seiner unseligen Triebverfallenheit – für kurze Zeit – erlösenden „Willen“.

**44, 13–15** *Das „Ich“ des Lyrikers tönt also aus dem Abgrunde des Seins: seine „Subjectivität“ im Sinne der neueren Aesthetiker ist eine Einbildung.*] Abschluß der Überlegungen, die mit 42, 32–43, 6 beginnen, wo N. gegen den „subjectiven Künstler“ der neueren Ästhetik Stellung bezieht. Der nun scheinbar unvermittelte Übergang von der „Musik“ zum „Lyriker“ erklärt sich daraus, daß N. die griechische Lyrik, als deren Repräsentanten er Archilochos wählt, wesentlich als musikalische Kunst bestimmt. Vgl. NK 43, 27–30.

**44, 15–17** *Wenn Archilochus, der erste Lyriker der Griechen, seine rasende Liebe und zugleich seine Verachtung den Töchtern des Lykambes kundgiebt*] Es handelt sich um einen festen Bestandteil der antiken Archilochoslegende, der im 19. Jahrhundert biographisch ernstgenommen wurde und als Zeugnis für die maßlose Leidenschaftlichkeit dieses griechischen Lyrikers galt, so in der *Geschichte der griechischen Literatur* von Karl Otfried Müller (Bd. 1, S. 238 f.) und im *Grundriß der Griechischen Litteratur* von Gottfried Bernhardt (Bd. II, Halle 1845, S. 332 und S. 335 f. mit Angabe der antiken Quellen).

**44, 19–22** *wir sehen Dionysus und die Mänaden, wir sehen den berauschten Schwärmer Archilochus zum Schlafe niedergesunken – wie ihn uns Euripides in den Bacchen beschreibt, den Schlaf auf hoher Alpentrift, in der Mittagssonne –*] Euripides läßt in den *Bacchen* einen Hirten berichten (V. 677–688), daß er die Mänaden auf der Höhe des bei Theben gelegenen Waldgebirges Kithairon in der Sonne schlafend gesehen habe. Diese Szenerie assoziiert N. mit dem dionysisch „berauschten“ Archilochos – von diesem ist ein Fragment überliefert, in dem er sich als einen vom Weinrausch inspirierten Dichter darstellt, der zu Ehren des Dionysos einen Dithyrambos singt. Vgl. NK 28, 34–29, 5. Der Grund für N.s Assoziation ergibt sich aus dem Folgenden: Den Archilochos imaginiert er in Analogie zu den Bacchen der Gebirgsszene als schlafend, sodaß sich mit dem Rausch der Traum, mit dem Dionysischen das Apollinische verbindet,

mit der bildlos-amimetischen Welt der ‚Musik‘ die bildhafte Traumwelt. Das zweimalige „Sehen“ (44, 19f.: „wir sehen Dionysus und die Mänaden, wir sehen den berauschten Schwärmer Archilochus“) kennzeichnet die suggestiv aus der vorgefaßten Konzeption heraus gesteuerte Vision, mit der sich N. selbst zum Seher stilisiert.

**44, 22–26** *und jetzt tritt Apollo an ihn heran und berührt ihn mit dem Lorbeer. Die dionysisch-musikalische Verzauberung des Schlafers sprüht jetzt gleichsam Bilderfunken um sich, lyrische Gedichte, die in ihrer höchsten Entfaltung Tragödien und dramatische Dithyramben heißen.*] Das „gleichsam“ signalisiert das auf bloß metaphorischer Analogiebildung beruhende spekulative Verfahren. Es dient dazu, mit der bildlosen, „dionysisch-musikalischen“ Verfassung die auf „Bilder“ fixierte apollinische Dimension zu verbinden, die den Dichter erst zu seinem gestalterischen Werk befähigt. Der Lorbeer gehört traditionell zu Apollon und zur Dichterweihe, wie sie erstmals Hesiod in seiner *Theogonie* darstellt (V. 22–35). Die Rede von den „Bilderfunken“ schlägt das Leitmotiv des folgenden Abschnitts an, der den „Bildern“ gilt. Die Aussage, daß „lyrische Gedichte [...] in ihrer höchsten Entfaltung Tragödie und dramatische Dithyramben“ heißen, behauptet die Entstehung der Tragödie aus der lyrischen Dichtung und leitet damit zu der zentralen These über, die Tragödie sei ursprünglich aus dem Chor hervorgegangen.

**45, 3** *des zürnenden Achilles*] Der Beginn von Homers *Ilias* nennt den „Zorn“ des Achill als alles bestimmenden Ursprung des Geschehens.

**45, 23–27** *In Wahrheit ist Archilochus, der leidenschaftlich entbrannte liebende und hassende Mensch nur eine Vision des Genius, der bereits nicht mehr Archilochus, sondern Weltgenius ist und der seinen Urschmerz in jenem Gleichnisse vom Menschen Archilochus symbolisch ausspricht*] Hier kommt Schopenhauers Lehre vom *principium individuationis* zum Tragen: Alles individuelle Leben geht vom allgemeinen Urgrund des Seins aus und kehrt in ihn zurück – in die Sphäre des „Willens“. Deshalb ist der „Genius“ kein individueller mehr, sondern „Weltgenius“, insofern durch ihn wie durch ein Medium dieser Urgrund des Seins in seinem „Urschmerz“ sich kundtut. Damit kann das Individuum Archilochos nur „symbolischer“ Ausdruck des Allgemeinen sein. Dem entspricht in GT 7/8 und in GT 19 die Vorstellung, daß alle tragischen Helden in ihrer jeweiligen Individualität nur „Masken“ des – mit dem „ewigen Sein“ des Urgrundes gleichgesetzten – Dionysos seien. In einem Notat aus dieser Zeit heißt es: „Es ist Dionysus, der, eingehend in die Individuation, seine Doppelstimmung ausläßt [= ausdrückt]: der Lyriker spricht von sich, er meint aber nur den Dionysus“ (NL 1870/1871/1872, KSA 7, 8[7], 221, 16–18).

**47, 23–30** *dass wir [...] in der Bedeutung von Kunstwerken unsre höchste Würde haben – denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt: – während freilich unser Bewusstsein über diese unsre Bedeutung kaum ein andres ist als es die auf Leinwand gemalten Krieger von der auf ihr dargestellten Schlacht haben.] Im späteren Versuch einer Selbstkritik betont N. (17, 11–16), daß es ihm mit der Feststellung, die Welt sei nur als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt, vor allem darum ging, keine theologische (als Schöpfung Gottes) und vor allem keine moralische Rechtfertigung der Welt zu finden. Der Begriff der Rechtfertigung hat schon in alter kirchlicher Tradition und dann besonders durch Luthers Lehre von der Rechtfertigung im Glauben einen religiösen Sinn erhalten. Indem N. ihn hier von der religiösen auf die ästhetische Sphäre überträgt, markiert er mit polemischem Unterton einen Ablösungsvorgang, wie er bereits um 1800 vielfach konstatiert worden ist: Die Kunst tritt an die Stelle der Religion. Dies geht noch deutlicher aus dem ungefähr gleichzeitig – im Jahr 1871 – notierten Fragment 9[94] (NL 1871, KSA 7, 309, 10–16) hervor: „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!“ Hier tritt die geschichtliche Reflexion hervor (in der Rede von den „Perioden“), die in GT nicht eigens formuliert wird, aber die ganze Schrift grundiert. Das Notat läßt auch erkennen, wie sich N. im Kontext des 19. Jahrhunderts positioniert. Hegel hatte in seiner *Phänomenologie des Geistes* eine geschichtliche Abfolge verschiedener Perioden bis hin zur Parusie des absoluten Geistes statuiert. Kunst und Religion nehmen darin eine ganz andere Stelle ein, insofern Hegel sie lediglich als historische Vorstufen der (eigenen) Philosophie auffaßt. Mit dem Ausdruck „Kunstperiode“ greift N. außerdem einen zentralen Terminus Heines auf, der schon früh zu den für ihn wichtigen Schriftstellern gehörte. Immer wieder hatte Heine das „Ende der Kunstperiode“ verkündet, mit welcher er die Goethezeit meinte, deren ästhetische Grundorientierung er als überholt darstellt. N. wertet gerade entgegengesetzt, indem er von der ästhetischen Rechtfertigung des Daseins und der Welt spricht. Sein Notat ist auch insofern aufschlußreich, als es Kunst und Religion aus einem „Quell“ fließen sieht, also der Kunst prinzipiell die gleiche, jedoch zeitgemäßere ‚metaphysische‘ Qualität zuerkennt. Da er, wahrscheinlich unter dem Einfluß seines theologischen Freundes Overbeck in Basel, das Christentum als abgewirtschaftet ansieht, plädiert er dafür, „die Reste des religiösen Lebens zu beseitigen“ und ruft im Hinblick auf das Christentum aus: „Tod dem Schwachen!“ Infolgedessen bleibt nur die „Kunst“ als ‚metaphysische‘ Sinnstiftung, als ‚Kunstreligion‘ übrig; sie*

rückt an die Stelle der Religion. Dementsprechend bezeichnet N. im Vorwort an Richard Wagner die Kunst als die „eigentlich metaphysische Thätigkeit dieses Lebens“ (24, 15).

Diese Position amalgamiert N. in der vorliegenden Passage mit dem Konzept Schopenhauers, demzufolge der Künstler und überhaupt der Mensch nicht autonom handelt und gestaltet, vielmehr selbst schon ein Produkt des „Willens“ ist, wovon er allerdings kein „Bewusstsein“ hat. Trotz dieses Grundverhältnisses hält N. an der „ästhetischen Rechtfertigung“ des Daseins und der Welt fest und versucht im Reservat der Kunst der Weltverneinung Schopenhauers zu entkommen.

Wie sehr der Gedanke, daß die Welt nur als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt ist, einer säkularisierten Theodizee gleichkommt, geht aus anderen Verwendungen der Theodizee- und damit Rechtfertigungs-Vorstellungen hervor. In GT 3 (36, 20–23) heißt es von der „Vollendung des Daseins“, welche „die olympische Welt entstehen“ ließ: „So rechtfertigen die Götter das Menschenleben, indem sie es selbst leben – die allein genügende Theodicee!“ In der 3. *Unzeitgemäßen Betrachtung: Schopenhauer als Erzieher* geht diese Rechtfertigung von den „Göttern“ auf den großen, schöpferischen Menschen über, auf den „Genius“ (KSA 1, 363, 13–21): „der Genius selbst wird jetzt aufgerufen, um zu hören, ob dieser, die höchste Frucht des Lebens, vielleicht das Leben überhaupt rechtfertigen könne; der herrliche schöpferische Mensch soll auf die Frage antworten: ‚bejahst denn du im tiefsten Herzen dieses Dasein? Genügt es dir? Willst du sein Fürsprecher, sein Erlöser sein? Denn nur ein einziges wahrhaftiges Ja! aus deinem Munde – und das so schwer verklagte Leben soll frei sein‘. – Was wird er antworten? – Die Antwort des Empedokles.“

Schopenhauer hatte in seiner Auseinandersetzung mit Leibnizens optimistischer Theodizee in der *Welt als Wille und Vorstellung* (Viertes Buch, Kapitel 46: *Von der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens*) die Vorstellung einer Rechtfertigung des Daseins im Gegensatz zu N. radikal verworfen. Er schreibt: „wenn Einer wagt, die Frage aufzuwerfen, warum nicht lieber gar nichts sei, als diese Welt; so läßt die Welt sich nicht aus sich selbst rechtfertigen [!], kein Grund, keine Endursache ihres Daseyns in ihr selbst finden, nicht nachweisen, daß sie ihrer selbst wegen, d. h. zu ihrem eigenen Vortheil dasei. – Dies ist, meiner Lehre zufolge, freilich daraus erklärlich, daß das Princip ihres Daseyns ausdrücklich ein grundloses ist, nämlich blinder Wille zum Leben“ (Frauenstadt, Bd. 3, S. 664 f.).

In der bald nach der Tragödienschrift entstandenen Abhandlung *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* spricht N. zwar nicht von der Welt als einem „ästhetischen“ Phänomen, wohl aber analog von einem „künstlerischen Phänomen“, das er unter dem Begriff des „Werdens“ bereits von einem

„moralischen“ Phänomen (womit implizit die Vorstellung einer moralischen Rechtfertigung der Welt gemeint ist) unterscheidet: „das Werden ist kein moralisches, sondern nur ein künstlerisches Phänomen“ (KSA 1, 869, 15–17). Vgl. hierzu den weiteren Kontext (869, 8–870, 3) sowie NK 87, 9–12.

**48, 6** *Schauspieler*] In der Erstausgabe von 1872 steht: *Acteur* (KSA 14, 48).

## 6. Kapitel

Dieses Kapitel behandelt wie schon das vorherige die Lyrik, um mit deren Verständnis als „Musik“ einen Übergang zur Thematisierung der Tragödie in den folgenden Kapiteln zu schaffen, die der Tragödie eine Geburt „aus dem Geiste der Musik“ zuschreiben. Wie in GT 5 wird das Verhältnis von Musik und Sprache mit demjenigen von „Ur-Einem“ und Erscheinung analogisiert und damit wiederum auf der Folie von Schopenhauers Konstellation von „Wille“ und „Vorstellung“ interpretiert. Problematisch ist nicht nur diese mehrfache Analogiebildung, sondern auch die Gleichsetzung der von Archilochos repräsentierten frühgriechischen Lyrik mit dem Volkslied, ferner die Anwendung von Schopenhauers metaphysischem Musikbegriff auf dasselbe. N. kombiniert sie noch mit Herders Theorie vom Ursprung der Sprache und mit dessen Theorie vom ursprünglichen und schöpferischen Wesen des „Volkes“, das im Volkslied seinen Ausdruck finde. Die deutsche Volksliedbewegung ging von Herder aus und erreichte in der von N. ausdrücklich genannten (49, 4 f.) romantischen Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* ihren Höhepunkt. Maßgebend war für N. trotz seiner eigenen antidemokratischen und antisozialen Ansichten, daß Wagner in mehreren Schriften die romantische Hochschätzung des „Volks“ und seiner schöpferisch-unbewußten Fähigkeiten fortführte – vgl. *Das Kunstwerk der Zukunft* (GSD III, 50–55). Die Konzentration auf den „Ursprung“ und das „Ursprüngliche“, die sich auch in der Vorliebe für Wortzusammensetzungen mit „Ur-“ zeigt, ist nicht nur für dieses Kapitel, sondern für die Tragödienschrift insgesamt charakteristisch. Auch die Vorstellung der „Geburt“ und des „Gebärens“ gehört in diesen Horizont. N. schloß sich damit Wagner an, der eine besondere Vorliebe hierfür hatte. Vgl. NK 49, 6 f.

**48, 8–10** *In Betreff des Archilochus hat die gelehrte Forschung entdeckt, dass er das Volkslied in die Litteratur eingeführt habe*] In dem von N. zum Thema ‚Lyrik‘ immer wieder herangezogenen Werk von Rudolf Westphal, *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik*, Breslau 1864, heißt es S. 116 f.: „Sollen wir nun die Compositionen des Archilochus im Gegensatze zu denen seiner Vorgänger Terpander und Klonas bezeichnen, so werden wir wohl sagen dür-

fen, dass sie dem Genre des Liedes angehören, und zwar des Liedes im eigentlich volksmässigen Sinne. Zur Zeit, als Terpander und Klonas und ihre sagenhaften Vorgänger ihre Nomoi [ritualisierte Gesänge] im streng-ernsten sacralen Stile an den Festen der Götter vortrugen, hatte das Volk längst seine eignen heiteren Weisen, durch die es die Lust seiner Ernte- und Weinlesefreuden erhöhte, aber die musikalische und rhythmische Form dieser Volkslieder hatte bei jenen Vertretern des Nomos-Stiles keine Berücksichtigung gefunden, sie galt dort gleichsam als etwas Profanes, was in den Kanon der bewussten künstlerischen Normen nicht aufgenommen werden durfte. Das Volkslied bewegte sich in Strophen, die Volksmelodien waren auf das Prinzip der Repetition basirt [...] Erst Archilochos ist der Meister, der diese Elemente des Volksliedes zur vollen Anerkennung und Berechtigung in der Kunst brachte“. In den Aufzeichnungen zu seiner Vorlesung über die griechischen Lyriker griff N. auf diese Ausführungen noch genauer zurück: „Er hat das Volkslied litteraturfähig gemacht. (Als repetirte Melodien: durchcomponirte Texte dagegen die νόμοι.) Er nahm den Volksrhythmus vollständig herüber, nicht so schüchtern wie Terpander“ (KGW II 2, 115).

**48, 13** *perpetuum vestigium*] „beständige Spur“, hier im Sinne von ‚fortwährendes Zeugnis‘.

**48, 25–49, 1** *Das Volkslied aber gilt uns zu allernächst als musikalischer Weltspiegel, als ursprüngliche Melodie, die sich jetzt eine parallele Traumerscheinung sucht und diese in der Dichtung ausspricht. Die Melodie ist also das Erste und Allgemeine, das deshalb auch mehrere Objectivationen, in mehreren Texten, an sich erleiden kann. Sie ist auch das bei weitem wichtigere und nothwendigere in der naiven Schätzung des Volkes. Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich und zwar immer wieder von Neuem*] Die Wendung „gilt uns“ am Anfang dieser Partie signalisiert die konzeptionelle Überformung der Aussagen über das Volkslied, die derjenigen der Aussagen über die Lyrik allgemein im vorigen Kapitel entspricht: wieder ist diese Überformung so sehr von Schopenhauers Philosophie bestimmt, daß den einzelnen Aussagen über das Volkslied und über andere musikalisch-lyrische Phänomene nur wenig historischer Eigenwert zukommt. In das vorgegebene binäre Schema Dionysisch-Apollinisch, das N. mit Schopenhauers Konstellation von „Wille“ und „Vorstellung“ korreliert, wird analogisch das Verhältnis von Musik und Dichtung allgemein und hier speziell dasjenige von Melodie und Text des Volksliedes eingefügt. Wie Schopenhauer den „Willen“ als Daseinsgrund darstellt, aus dem sekundär die Welt der „Vorstellung“ hervorgeht, so läßt N. aus der Musik des Volksliedes, aus der „Melodie“, den Text hervorgehen. Daß er von der „ursprünglichen Melodie“ spricht, meint die Melodie *als* Ursprung, und indem sie sich eine

„parallele Traumerscheinung sucht und diese in der Dichtung ausspricht“, stellt sich eine Analogie zu dem aus dem (dionysischen) „Rausch“ hervorgehenden (apollinischen) „Traum“ her. Vgl. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, 3. Buch, § 52. Zugleich nimmt N. mit seiner Feststellung „Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich und zwar immer wieder von Neuem“ eine Vorstellung Wagners auf. In seiner Schrift *Oper und Drama* beruft sich Wagner auf „jene mütterliche Urmelodie, aus der einst die Wortsprache geboren wurde“ (GSD IV, 142), und er fährt fort (S. 143): „Aus einem unendlich verfließenden Gefühlsvermögen drängten sich zuerst menschliche Empfindungen zu einem allmählich immer bestimmteren Inhalte zusammen, um sich in jener Urmelodie der Art zu äußern, daß der naturnothwendige Fortschritt in ihr sich endlich bis zur Ausbildung der reinen Wortsprache steigerte“.

**49, 4 f.** *eine Sammlung von Volksliedern z. B. des Knaben Wunderhorn*] Achim von Arnim und Clemens Brentano gaben *Des Knaben Wunderhorn* erstmals 1805–1808 heraus. Diese große Liedersammlung wurde alsbald zum lyrischen Kanon der Romantik.

**49, 6 f.** *wie die fortwährend gebärende Melodie Bilderfunken um sich aussprüht*] Wörtliche Wiederaufnahme der Vorstellung von „Bilderfunken“ in GT 5 (44, 24 f.). Wie schon die Vorstellung der „Geburt“, die in den Titel der Tragödienschrift einging, übernimmt N. von Wagner auch dessen mit Vorliebe verwendete Metaphern „gebären“ (vgl. 107, 31) und „Mutterschooss“ (62, 9). Wagner beschwört „jene höchste, gebärungskräftige Gefühlserregung“ (*Oper und Drama*, GSD IV, 112), er nennt die Musik „das gebärende Element, das die dichterische Absicht nur als zeugenden Samen aufnimmt“ (S. 155), er spricht vom „Mutterelement, das das Empfangene nur gebären kann“ (S. 228), das Orchester stellt er als „bewegungsvollen Mutterschooß der Musik“ dar und sieht darin eine Analogie zum „Chor der griechischen Tragödie“ (S. 190). Wagner spricht sogar von der „Melodie, deren Gebärung wir jetzt lauschen“ (S. 145). N. adaptiert Wagners Vorstellung, indem er schreibt: „Jene Chorpharten, mit denen die Tragödie durchflochten ist, sind also gewissermaßen der Mutterschooss des ganzen sogenannten Dialogs d. h. der gesamten Bühnenwelt, des eigentlichen Dramas“ (62, 7–10). Vgl. auch 83, 24: „aus dem Geburtsschoosse der Musik“. Zu dieser biologischen Metaphorik generell vgl. NK 26, 1 f.

**49, 11–13** *und dies haben gewiss die feierlichen epischen Rhapsoden der apollinischen Feste im Zeitalter des Terpander gethan.*] Die epischen Rhapsoden (griech. rhapsodós, „einer, der Gesänge zusammennäht“) waren fahrende Sänger, die bis in die klassische Zeit des 5. Jahrhunderts v. Chr. hinein öffentlich die Epen vor allem Homers vortrugen. Platons Dialog *Ion* vermittelt einen Ein-

druck von diesen Rhapsoden. Terpander von Lesbos lebte in der 1. Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. und gilt als Erfinder der siebensaitigen Leier (Kithara), die N. im Gegensatz zur ‚dionysischen‘ Flötenmusik der ‚apollinischen‘ Sphäre zuordnet. In den Aufzeichnungen zu seiner Vorlesung über die griechischen Lyriker stellt N. den Terpander an den Anfang (KGW II 2, 108–113) und zitiert aus der Überlieferung den Satz: „Terpander habe Homers Gedichte, Orpheus’ Melodien nachgeahmt“. Um die große Bedeutung des Terpander hervorzuheben, weist er auf die „schöne Sage, daß die Lyra des Orpheus vom äol. Böotien nach dem äol. Lesbos geschwommen sei, zu Terpander“ (S. 110).

**49, 26** *Pindar*] Der größte Chorlyriker der Griechen, der etwa 518–440 v. Chr. lebte. Von seinen Paianen und Dithyramben, die alexandrinische Philologen in mehreren Büchern sammelten, blieben nur Fragmente erhalten, seine ‚Siegeslieder‘ (Epinikien) dagegen sind in vier Büchern überliefert. Sie preisen vorwiegend die Sieger der Olympischen, Pythischen (Delphi), Isthmischen (Korinth) und Nemeischen Spiele. Aufgrund seiner äußerst kunstvollen und schwierigen, von hohem Anspruch getragenen Lyrik galt Pindar in der Antike als unerreichbar großartiger Lyriker (vgl. Horaz, *Oden* 4, 2), Quintilian rühmt ihn in seiner *Institutio oratoria* (X, 1, 61) als „Dichterfürsten“ („norem vero lyricorum longe Pindarus princeps“). N. benennt nach ihm in den Aufzeichnungen zu seiner Vorlesung über die griechischen Lyriker ein ganzes Zeitalter: „Das Pindarische Zeitalter“ (KGW II 2, 142).

**49, 29–32** *die orgiastischen Flötenweisen des Olympos [...], die noch im Zeitalter des Aristoteles, inmitten einer unendlich entwickelteren Musik, zu trunkner Begeisterung hinrissen*] Olympos ist ein berühmter, vielleicht bloß mythologischer Flötenspieler, später galt er jedoch als historische Person. Er soll die Flötenmusik (Aulodie) neben der schon vorhandenen Kitharodik eingeführt haben. Nach Ps.-Plutarch (*De musica* 1132f.) stammte Olympos aus der kleinasiatischen Landschaft Phrygien und brachte von dort die Flötenmusik nach Griechenland. Sie galt als besonders aufreizend und enthusiastisierend, wie Aristoteles an der Stelle seiner *Politik* (VIII 5, 1340a 10–12) sagt, auf die N. hier anspielt (ταῦτα [sc. die Lieder des Olympos] γὰρ ὁμολογουμένως ποιεῖ τὰς ψυχὰς ἐνθουσιαστικὰς). In einer Notiz aus der Entstehungszeit der Tragödienschrift vermerkt N.: „Olympos bei Aristoteles *Politik*“ (NL 1870/1871, KSA 7, 7[143], 196, 10 f.). Die eigentliche Quelle war für N. indessen eine Abhandlung seines Lehrers Friedrich Ritschl: *Olympos, der Aulet*, die zuerst in der von N. immer wieder herangezogenen *Allgemeinen Encyklopädie der Wissenschaften und Künste* von Ersch und Gruber (Sect. III. 3), 1832, Sp. 333–37, erschienen war und deren späteren Wiederabdruck in Ritschl, *Opuscula* 1 (1866) N. in seiner persönlichen Bibliothek besaß. „Der Eindruck der Flöten“, notiert N. in

den Aufzeichnungen zu seiner Vorlesung über die griechischen Lyriker, „ist nicht ἠθικόν, sondern ὀργιαστικόν (KGW II 2, 171): nicht „ethisch“, d. h. hier: „erbaulich“, sondern „orgiastisch“.

**49, 30** *noch im Zeitalter des Aristoteles*] Also noch Jahrhunderte später: Aristoteles lebte 384–322 v. Chr. 367–347 besuchte er die Akademie Platons, 343 v. Chr. folgte er dem Ruf König Philipps II. von Makedonien, der nach Athens Niedergang die Oberherrschaft über Griechenland errungen hatte, und übernahm die Ausbildung von dessen Sohn Alexander. 335 v. Chr. gründete er in Athen eine eigene Schule, das „Lykeion“ (> Lyzeum), das auch „Peripatos“ genannt wurde und als eine der von Sokrates abgeleiteten philosophischen Schulen galt. N. verstand das Zeitalter des Aristoteles als Beginn des Hellenismus.

**50, 1** *unserer Aesthetik nur anstössig dünkendes Phänomen*] Anspielung auf den Musiktheoretiker Eduard Hanslick und seine Schrift *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854. Hanslick betonte darin die Eigengesetzlichkeit der musikalischen Form, die allein in der „reinen“ Instrumentalmusik zum Ausdruck komme. Wagner hatte in der Wiederveröffentlichung seines Pamphlets *Das Judentum in der Musik* (1869) Hanslick angegriffen. Zu Hanslick und N.s Ablehnung von dessen Musikästhetik vgl. den ausführlichen Kommentar zu 127, 22–27.

**50, 2–12** *wie eine Beethoven'sche Symphonie [...] bezeichnet*] Die Symphonie Nr. 6 in F-Dur, ‚Pastorale‘, hat die Satzbezeichnungen „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“, „Scene am Bach“, „Lustiges Zusammensein der Landleute“, „Gewitter, Sturm“, „Hirtengesang, Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm“.

**50, 19 f.** *eine jugendfrische, sprachlich schöpferische Volksmenge*] Hier wird N.s Anlehnung an die Vorstellung vom naturhaft-schöpferischen „Volk“, wie sie Herders Frühschriften propagierten, besonders deutlich.

**50, 25** *Effulguration*] Entladung, mit der Vorstellung des Blitzes (fulgur) verbunden. Variation von 50, 18: „Entladung der Musik in Bildern“.

**51, 18–24** *Diese ganze Erörterung hält daran fest, dass die Lyrik eben so abhängig ist vom Geiste der Musik als die Musik selbst, in ihrer völligen Unumschränktheit, das Bild und den Begriff nicht braucht, sondern ihn nur neben sich erträgt. Die Dichtung des Lyrikers kann nichts aussagen, was nicht in der ungeheuersten Allgemeinheit und Allgültigkeit bereits in der Musik lag, die ihn zur Bilderrede nöthigte.*] Hier wird am deutlichsten, was N. unter dem Titelbegriff „Geist der Musik“ versteht: Er ist aus dem metaphysischen Musikbegriff Schopenhauers abgeleitet, der konstatiert hatte: „die Musik aber giebt die uni-

versalia ante rem“ (vgl. das Schopenhauer-Zitat 106, 33 f.); und in der gleichen Partie, die N. aus *Die Welt als Wille und Vorstellung* I „in ihrer ganzen Länge“ zitiert, pointiert Schopenhauer die „Allgemeinheit“ der musikalischen Sprache (vgl. vor allem 105, 10–14). Entsprechend betont N. in dem hier zu erörternden Passus die Universalität der Musik mit einer ganzen Reihe von Begriffen: „Unumschränktheit“, „ungeheuerste Allgemeinheit“, „Allgültigkeit“, um anschließend ihre Totalität hervorzuheben, indem er von der „Weltsymbolik der Musik“ spricht (51, 24). Zugleich wird erkennbar, daß der „Geist der Musik“ eine Hypostasierung der Schopenhauerschen *Interpretation* der Musik ist. Obwohl es an dieser Stelle heißt, daß die „Musik selbst“ „das Bild und den Begriff [...] nur neben sich er trägt“ (51, 20 f.), ist später (110, 30 f.) vom „Ring des Geistes der Musik nach bildlicher und mythischer Offenbarung“ die Rede.

**51, 24–29** *Der Weltsymbolik der Musik ist eben deshalb mit der Sprache auf keine Weise erschöpfend beizukommen, weil sie sich auf den Urwiderspruch und Urschmerz im Herzen des Ur-Einen symbolisch bezieht, somit eine Sphäre symbolisirt, die über alle Erscheinung und vor aller Erscheinung ist.* Schopenhauers metaphysische Aufwertung der Musik und ihren Vorrang dokumentiert N. in seinem ausführlichen Schopenhauer-Referat in GT 16 (105, 4–107, 16) mit einem Schopenhauer-Zitat. Der „Urwiderspruch und Urschmerz im Herzen des Ur-einen“ bezieht sich auf Schopenhauers Auffassung des „Willens“, der als Grunddisposition des Daseins zu widerspruchsvoller Zerrissenheit, Schmerz und Leiden führt.

## 7. Kapitel

Die Kapitel 7 und 8 behandeln den Ursprung der Tragödie und bilden das Zentrum der ganzen Schrift, worauf bereits ihr Titel hinweist. Alles Bisherige erklärt N. im ersten Satz von GT 7 als hinführende Vorbereitung. Die schon in den vorausgehenden Kapiteln auffallende Konzentration auf die Frage nach dem „Ursprung“, dem „Ursprünglichen“, dem „Ur-Einen“, und die Vorliebe für geschichtlich kaum faßbare Frühformen, ja für metaphysische „Principien“ bestimmt auch diese Kapitel. Das Interesse am „Ursprung“ richtet sich nicht auf eine historisch-genetische Erkenntnis, sondern darauf, den Ursprung mit dem Wesen gleichzusetzen. Die damit eröffneten spekulativen Perspektiven erlauben es, erstens alles Spätere als ein durch „Cultur“ und „Civilisation“ verschuldetes Abweichen von dieser ursprünglichen „Natur“ (ein Leitmotiv auch späterer Kapitel) und demgemäß als Niedergang darzustellen, zweitens der Musik auch hier, wie schon in den vorherigen Kapiteln über die Lyrik, die

Qualität des Wesentlich-Ursprünglichen zuzuschreiben. Zur Untermauerung dieser These wird der Chor als das Ursprünglich-Ganze und zugleich als Musik interpretiert.

**52, 12–17** *Diese Ueberlieferung sagt uns mit voller Entschiedenheit, dass die Tragödie aus dem tragischen Chore entstanden ist und ursprünglich nur Chor und nichts als Chor war: woher wir die Verpflichtung nehmen, diesem tragischen Chore als dem eigentlichen Urdrama in's Herz zu sehen*] Die Problematik dieses Satzes liegt erstens in der Verbindung der Aussage, daß die Tragödie aus dem Chor (den N. als „Musik“ interpretiert) *entstanden* ist, mit der spekulativen Behauptung, der Chor sei schon die ursprüngliche dramatische Form der Tragödie gewesen. Zweitens ist die Berufung auf eine angeblich „mit voller Entschiedenheit“ vorliegende Überlieferung problematisch. Obwohl N. im vorausgehenden Satz zutreffend von den „zerflatternden Fetzen der antiken Ueberlieferung“ spricht, statuiert er hier, daß diese Überlieferung „mit voller Entschiedenheit“ den Ursprung der Tragödie aus dem Chor erkennen lasse. Folgende Zeugnisse sind zu nennen:

1. Die bekannte Stelle in der *Poetik* des Aristoteles lautet (1449a): „Sie [die Tragödie] hatte ursprünglich aus Improvisationen bestanden – sie selbst und die Komödie: sie selbst von seiten derer, die den Dithyrambos, die Komödie von seiten derer, welche die Phallos-Umzüge, wie sie jetzt noch in vielen Städten im Schwange sind, anführten; sie nahm dann in kleinen Schritten zu, indem man vorantrieb, was bei ihr zum Vorschein kam, und nachdem sie viele Wandlungen erfahren hatte, hörte ihre Entwicklung auf, sobald sie ihre eigentliche Natur verwirklicht hatte“: γενομένης δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς – καὶ αὐτῇ καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα – κατὰ μικρὸν ηὑξήθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν.

Aristoteles sagt nicht, daß die Tragödie aus dem Dithyrambos, also aus dem Chorgesang zu Ehren des Dionysos hervorgegangen sei, sondern nur, daß sie zunächst aus Improvisationen von seiten der „Anführer“ (ἐξαρχόντων) des Dithyrambos bestand, die man sich als Vorsänger vorzustellen hat. Demnach sind diese Improvisationen nicht mit dem Chorgesang gleichzusetzen, sondern eher als kurze ‚Nummern‘ zu verstehen, die hinzukamen und zwar nicht mit dem gesamten Chor, sondern als Improvisationen dieser „Anführer“. In diesem vielberufenen Zeugnis des Aristoteles zeichnet sich der Ursprung der Tragödie nicht als ein chorischer, sondern als ein solistischer ab, der aber in engem Zusammenhang mit den chorischen Darbietungen stand. Damit stimmt überein, daß die antike Überlieferung als „Erfinder“ der Tragödie Thespis nennt,

dem man die Einführung des ersten Schauspielers (des Protagonistés) und damit einen ersten Ansatz zur späteren Entstehung des Dialogs zuerkannte. Dieser Überlieferung zufolge galt also gerade die Aufhebung der rein chori-schen Form als Ursprung der Tragödie. Zu den Zeugnissen über Thespis: A. Pickard-Cambridge: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962 (2. Auflage bearbeitet von T. B. L. Webster), S. 69–89.

Die anschließenden Ausführungen des Aristoteles über die auf die anfänglichen Improvisationen folgende Entwicklung der Tragödienform sind von seinem teleologischen Denken bestimmt. Diesem zufolge entwickelt sich jedes Wesen zu dem in seiner Natur schon angelegten Vollendungszustand: auf sein Telos hin. Davon weicht N. fundamental ab, indem er gerade die spätere Entwicklung der Tragödie als Verfallsprozess darstellt und den „Ursprung“ archaisch absolutsetzt.

Ein weiteres Zeugnis stammt von dem spätantiken Kompilator Diogenes Laertius (2. Jh. n. Chr.), der seine Informationen weitgehend aus hellenistischen Handbüchern bezog. N. kannte ihn und die Quellenfrage besonders gut, da er eine wissenschaftliche Arbeit *De Laertii Diogenis fontibus* veröffentlicht hatte. Diogenes Laertius schreibt (3, 56): „wie einst in der Tragödie zuerst allein der Chor dramatisch auftrat“ (ὥσπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγωδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν), und er fügt hinzu, daß „später aber Thespis den ersten Schauspieler erfand, um dem Chor Ruhepausen zu geben, und Aischylos den zweiten, Sophokles den dritten und die Tragödie zur Vollendung brachte“.

Schließlich findet sich ein drittes Zeugnis bei einem weiteren spätantiken Kompilator, bei Athenaios (2./3. Jh. n. Chr.) 14, 630c: „Die ganze Satyrdichtung bestand in alter Zeit aus Chören, wie auch die Tragödie jener Zeit: deshalb hatten sie auch keine Schauspieler“ (συνέστηκεν δὲ καὶ σατυρική πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν, ὥς καὶ ἡ τότε τραγωδία· διόπερ οὐδὲ ὑποκριτὰς εἶχον). Weniger aussagekräftig ist eine Erörterung des spätantiken Kommentators und Redners Themistios (ca. 317–388 n. Chr.) in *Orationes* 26, 316 d.

Zeitlich lange vor diesen Zeugnissen liegt noch eine Aussage Herodots (5. Jh. v. Chr.). Er spricht von „tragischen Chören“ (5, 67, 5): „Neben anderen Ehrungen für Adrastos [einen Stadtheros] feierten die Leute von Sikyon auch seine Leiden mit tragischen Chören; sie verehrten nicht den Dionysos, sondern den Adrastos. Kleisthenes jedoch gab die Chöre dem Dionysos, das übrige [Kult-]Opfer aber dem Melanippos“ (...τά τε δὴ ἄλλα οἱ Σικυώνιοι ἐτίμων τὸν Ἄδρηστον καὶ δὴ πρὸς οὐ τιμῶντες, τὸν δὲ Ἄδρηστον. Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε, τὴν δὲ ἄλλην θυσίην Μελανίππῳ). Herodot aus Halkarnassos (etwa 485–425 v. Chr.) benutzte als wichtigste Quelle ein Werk des Hekataios von Milet, von dem nur Fragmente überliefert sind. Von „tragischen

Chören“ aber sprach Herodot, der ein Freund des Sophokles war, angesichts der voll entwickelten Tragödie und der drei großen Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides (ca. 430 v. Chr.). Obwohl N. das Werk von Julius Leopold Klein: *Geschichte des Drama's* (1865) intensiv heranzog – er fand darin u. a. die häufig wiederholten Begriffe „apollinisch“ und „dionysisch“ (vgl. NK 25, 4–6) – vermeidet er es, auf die Analyse der Herodot-Stelle einzugehen, die Klein S. 112 aus der zeitgenössischen Forschung aufgreift: „Larcher, in seinem Commentar zum Herodot (Anm.: I, p. 303 sq.), pflichtet Bentley bei und meint: ‚comme cet historien (Herodot) vivait dans un temps où la tragédie avait atteint son point de perfection, il donne par une prolepse aux chœurs, en l'honneur d'Adraste, le nom de chœurs tragiques, quoiqu'ils ne l'eussent point alors‘. (da dieser Historiker (Herodot) in einer Zeit lebte, wo die Tragödie ihren Vollendungszustand erreicht hatte, gibt er durch eine Prolepse [durch einen Vorgriff auf seine eigene, spätere Zeit] den zu Ehren des Adrast aufgeführten Chören die Bezeichnung ‚tragische Chöre‘, obwohl sie damals keineswegs so genannt wurden)“.

Die angeblich „volle Entschiedenheit“ der Überlieferung, auf die sich N. – unter Auslassung der ganz anderen Aussagen in der *Poetik* des Aristoteles – beruft, beschränkt sich demnach auf die mehr als ein halbes Jahrtausend nach der Entstehung der griechischen Tragödie verfaßten Angaben des Diogenes Laertius und des Athenaios. Sowohl im Hinblick auf deren Aussagen wie auch auf N.s Darlegung ist es problematisch, den Chor als ursprüngliche Tragödie statt als bloße *Vorstufe* zu bezeichnen, denn die Tragödie besteht in ihrer historisch ausgeprägten und greifbaren Form nicht bloß aus Chören, sondern wesentlich auch aus Dialogen und einer Handlung. N. gerät in einen Selbstwiderspruch, indem er an der hier zu erörternden Stelle vom „tragischen Chore als dem eigentlichen Urdrama“ und bald darauf als der „Urtragödie“ (60, 1) spricht, dann aber in GT 8 (63, 21 f.) konstatiert: „ursprünglich ist die Tragödie nur ‚Chor‘ und nicht ‚Drama‘“. Wilamowitz spottet in seiner Streitschrift *Zukunftsphilologie* über N.s „hallucinationen über den mutmasslichen zustand einer mutmasslichen vorstufe zu mutmasslicher zeit“ (S. 22, bei Gründer S. 45).

**52, 17–26** ohne uns an den geläufigen Kunstredensarten – dass er der ideale Zuschauer sei oder das Volk gegenüber der fürstlichen Region der Scene zu vertreten habe – irgendwie genügen zu lassen [...] mag noch so sehr durch ein Wort des Aristoteles nahegelegt sein] Die „Scene“ (griech. σκηνή) meint die Spielfläche der Schauspieler vor dem Bühnengebäude. Davor befand sich die tiefergelegene „Orchestra“, wo der Chor mit Gesang und Tanz auftrat. Das „Wort des Aristoteles“ steht in den (pseudoaristotelischen) *Problemata* XIX 48, 922b 18 ff.: „Jene nämlich sind Darsteller von Heroen und die Leitgestalten waren bei den Alten ausschließlich Heroen, das Volk aber waren die Men-

schen, aus denen der Chor besteht [...] Denn der Chor ist ein nicht handelnder Beobachter; er bringt nämlich lediglich Wohlwollen denjenigen Personen entgegen, in deren Gegenwart er auftritt“. Das von N. während der Arbeit an GT aus der Universitätsbibliothek Basel ausgeliehene und intensiv herangezogene Werk von Julius Leopold Klein: *Geschichte des Drama's*. Bd. 1: *Geschichte des griechischen und römischen Drama's* (1865) pointiert gerade das im Chor repräsentierte demokratische Prinzip und legt entsprechendes Gewicht auf das „Wort des Aristoteles“. So schreibt Klein S. 161: „Im Chor, erwähnten wir bereits, hat auch Aristoteles den Volksvertreter erkannt“ (Anm.: Probl. XIX, 49). In 52, 29–53, 1, polemisiert N. gegen Klein, ohne ihn zu nennen (vgl. NK 52, 29–53, 4). In einer zwischen Winter 1869–70 und Frühjahr 1870 entstandenen Nachlassbemerkung (NL 1879/1870, KSA 7, 3[53], 75, 8 f.) notiert N.: „Chor. / Gegen Aristoteles“. Dies gilt für seine anti-aristotelische Auffassung der griechischen Tragödie insgesamt, insbesondere im Hinblick darauf, daß er nicht, wie Aristoteles, die Handlung und deren Struktur als das Wesentliche der Tragödie ansieht, sondern den „Chor“, d. h. für ihn die „Musik“.

Dem „Wort des Aristoteles“ entsprechen mit gewissen Varianten zahlreiche spätere Äußerungen aus der Sphäre der „Kunstredensarten“. Lessing faßt im 59. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* (1769) den Chor als urteilendes Volk auf, Friedrich Schlegel erklärt in der *Charakteristik der griechischen Tragiker* (1795) den Chor in seiner Funktion als „Zuschauer, Richter, Beurtheiler“ zum „republikanischen Prinzip“, Goethe sieht in seinem Brief an Zelter vom 28. Juli 1803 den Chor als „Organ der Reflexion“, er übernehme das „Amt des Zuschauers“; August Wilhelm Schlegel nennt ihn in seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809) den „idealisierten Zuschauer“; wir müssen den Chor „begreifen als den personifizierten Gedanken über die dargestellte Handlung, die verkörperte und mit in die Darstellung aufgenommene Teilnahme des Dichters als des Sprechers der gesamten Menschheit“, und er fährt fort: „Was er [der Chor] auch in dem einzelnen Stücke Besondres sein und tun mochte, so stellte er überhaupt und zuvörderst den nationalen Gemeingeist, dann die allgemeine menschliche Teilnahme vor. Der Chor ist mit einem Worte der idealisierte Zuschauer“. Auch rückt A. W. Schlegel den Chor in eine politische Perspektive: „bei ihrem republikanischen Geiste gehörte für sie [die Athener] zur Vollständigkeit einer Handlung auch deren Öffentlichkeit. Da sie nun mit ihren Dichtungen in das heroische Zeitalter zurückgingen, wo noch die monarchische Verfassung galt, so republikanisierten sie gewissermaßen jene Heldenfamilien dadurch, daß sie bei ihren Verhandlungen entweder Älteste aus dem Volk oder andere Personen, die etwas Ähnliches vorstellen konnten, gegenwärtig sein ließen“ (August Wilhelm Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe*, hg. von Edgar Lohner, Stuttgart 1962 ff. Bd. III: *Geschichte der klassischen Literatur*

(1964); Bd. V/VI: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* I/II (1966/67), V, S. 64, S. 65, S. 64).

**52, 20f.** *für manchen Politiker erhaben klingende Erläuterungsgedanke*] Eine noch polemischere Textvariante lautet: „liberalistisch-erhebende Gedanke“ (KSA 14, 48). Hier wie im Folgenden zeigt sich nicht nur die schon für den jungen N. charakteristische und sich später verschärfende antiliberale und antidemokratische Einstellung, sondern auch eine unpolitische und „unzeitgemäße“ Haltung (vgl. auch den Kommentar zu 52, 27–29), die noch Thomas Mann unter dem Eindruck von N.s *Unzeitgemäßen Betrachtungen* in seine *Betrachtungen eines Unpolitischen* übernahm. „Die Kunst hat die Aufgabe, den Staat zu vernichten“, lautet ein Notat aus der Zeit zwischen Winter 1869/70 und Frühjahr 1870 (NL 1869/1870, KSA 7, 3[11], 62, 18), mit dem N. an Wagners Parole in dessen noch revolutionärer Schrift *Oper und Drama* (1851) anschließt: „den Staat vernichten“ (GSD IV, 67). Zuvor, so in seiner Tragödienvorlesung und in anderen Aufzeichnungen, hatte N. noch durchaus die politische Dimension der Tragödie wahrgenommen. Auch die zur gleichen Zeit wie die Tragödienschrift und in enger Verbindung mit ihr entstandene dritte der *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern: Der griechische Staat* (KSA 1, 764–777) ist markant politisch. Sie verherrlicht den Staat und gebärdet sich sogar staatstragend, indem sie nicht bloß für die „Staateninstinkte“ (772, 27), sondern sogar für die „monarchischen Instinkte“ (773, 27) plädiert. N. sucht dies mit einem Hinweis auf „die Natur mit ihrem Staatsinstinkte“ (773, 5) zu begründen, welcher der „Vaterlands- und Fürstenliebe einen ethischen Schwung“ verleihe (774, 13f.). Diese befördere besonders den „Krieg“ und den „Soldatenstand“ als die wesentlichen Kernbereiche des Staatswesens, in denen sich das „Urbild des Staates“ verwirkliche (775, 5). Gegen die auch in GT verabscheute „Masse“ empfiehlt N. konsequenterweise als „allgemeinste Wirkung der Kriegstendenz“, die er bejaht, „eine sofortige Scheidung und Zertheilung der chaotischen Masse in militärische Kasten, aus denen sich pyramidenförmig, auf einer allerbreitesten sklavenartigen untersten Schicht, der Bau der ‚kriegerischen Gesellschaft‘ erhebt“ (775, 6–10). „So sei es denn ausgesprochen“, schreibt N., „daß der Krieg für den Staat eine ebensolche Nothwendigkeit ist, wie der Sklave für die Gesellschaft“ (774, 29–31).

Da N. in GT, anschließend an Wagners Frühphase mit ihrer noch sozialrevolutionär und anarchistisch inspirierten Ablehnung des Staates, gleichzeitig diese radikale Gegenposition vertritt, stellt sich die Frage, ob er in der schon in der Vorrede an Wagner adressierten Tragödienschrift lediglich ein beflissenes Echo auf dessen frühes anarchistisches Plädoyer für die Vernichtung des Staates geben wollte – ein Echo, das seiner eigenen Einstellung keineswegs entsprach. Allerdings hatte Wagner, der als Revolutionär fliehen mußte, um

der Verhaftung zu entgehen, nach seiner Rückkehr aus dem Exil und aufgrund der dann alsbald folgenden Förderung durch den bayerischen König Ludwig II. auch schon seine monarchischen Instinkte entdeckt. Und kaum hatte Preußen im deutsch-französischen Krieg gesiegt, begeisterte er sich staatstragend-monarchistisch, indem er für den soeben in Versailles zum deutschen Kaiser proklamierten preußischen König einen *Kaisermarsch* komponierte (vgl. hierzu den Reflex in UB IV: *Richard Wagner in Bayreuth*, KSA 1, 504, 24–32). Er erhoffte sich davon die Gunst des neuen Kaisers und die Erhebung des *Kaisermarschs* zur Nationalhymne des neubegründeten deutschen Kaiserreichs.

Vor dem Hintergrund dieser Wandlungen schenkte N. zu Weihnachten 1872 Cosima Wagner ein in Leder gebundenes Heft, welches die *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern* enthielt. Nicht zuletzt die entschieden antisemitischen Partien der in diesem Konvolut enthaltenen Schrift *Der griechische Staat* konnten die überzeugte Zustimmung Richard und Cosima Wagners finden. In allen ihren Tendenzen, sowohl in den staatlichen wie in den antisemitischen, entsprach N.s Schrift denjenigen des preußischen Historikers und Staatsideologen Heinrich von Treitschke.

**52, 27–29** *da von jenen rein religiösen Ursprüngen der ganze Gegensatz von Volk und Fürst, überhaupt jegliche politisch-soziale Sphäre ausgeschlossen ist*] Diese These setzt sich über die Tatsache hinweg, daß in der griechischen Polis die religiöse und die politisch-soziale Sphäre eng miteinander verbunden waren. Kulte wie der Dionysoskult waren immer Bestandteil des sozialen Lebens. Die „rein religiösen Ursprünge“ sind eine Fiktion N.s; und die Tragödien-Aufführungen waren eine öffentliche, staatlich organisierte Fest-Veranstaltung der Polis, der „Stadt“ – sie gehörten zu den „Städtischen Dionysien“, einem der größten Feste Athens. Die gleiche Tendenz wie an dieser Stelle zeichnet sich in den wenig später folgenden Ausführungen zum Dithyrambos ab: „der dithyrambische Chor ist ein Chor von Verwandelten, bei denen ihre bürgerliche Vergangenheit, ihre sociale Stellung völlig vergessen ist: sie sind die zeitlosen, ausserhalb aller Gesellschaftssphären lebenden Diener ihres Gottes geworden“ (61, 24–28). N.s Bestreben war es, die Sphäre einer verabsolutierten ‚reinen‘ Kunst strikt gegen die politisch-soziale Sphäre abzugrenzen und sie sogar als deren Negation darzustellen. Damit stimmte er einem Grundzug der Kunstbetrachtung Jacob Burckhardts zu, der den politischen und sozialen Entwicklungen der Moderne wie auch schon der griechischen Polis einen einengenden Charakter zuschrieb und sich möglichst frei von allem Staatlichen halten wollte. Er bekannte sich zur „Apolitie“. Für N. ist die – in Gestalt der ursprungshaften Tragödie – absolutgesetzte Kunst, wenn auch nur als Reservat, von entsprechender Bedeutung. In der *Götzen-Dämmerung* heißt es später viel allgemeiner: „Die Cultur und der Staat – man betrüge sich hierüber nicht –

sind Antagonisten: ‚Cultur-Staat‘ ist bloss eine moderne Idee [...] was gross ist im Sinn der Cultur war unpolitisch, selbst antipolitisch“ (KSA 6, 106, 12–17).

Noch in den Aufzeichnungen zu seiner Tragödienvorlesung vom Sommersemester 1870 hatte N. eine ganz andere Sicht als in GT: „Dichter u. Darsteller gehörten zu den edelsten Familien, die ganze Aufführung war der Stolz einer Phyle, der Staat feierte ein großes Fest, alle Standesunterschiede waren aufgehoben, die gebildeten Frauen (die Hetären) waren auch zugegen: das Ganze im Einklang mit der Volksreligion, mit dem Priesterthum. Kein Gewinn an Geld war zu erhoffen. Die Aktion durchaus [d. h. in der alten Wortbedeutung: ganz] im Freien, Spielzeit am hellen Tage“ (KGW II 3, 19).

**52, 29–53, 4** *aber wir möchten es auch in Hinsicht auf die uns bekannte klassische Form des Chors bei Aeschylus und Sophokles für Blasphemie erachten, hier von der Ahnung einer „constitutionellen Volksvertretung“ zu reden, vor welcher Blasphemie Andere nicht zurückgeschrocken sind. Eine constitutionelle Volksvertretung kennen die antiken Staatsverfassungen in praxi nicht und haben sie hofentlich auch in ihrer Tragödie nicht einmal „geahnt“.*] Die Polemik richtet sich gegen J[ulius] L[eopold] Klein: *Geschichte des Dramas*, Bd. 1, Leipzig 1865, S. 162: „Die antiken Staatsverfassungen kannten, zu ihrem Unglück und schliesslichen Untergange, die Volksvertretung nicht; das griechische Drama aber ahnte sie wohl und stellte sie, wenn auch nicht mit geschichtsphilosophischem Bewußtseyn, so doch kunstbewusst oder kunstinstinctiv, im Chor als dramatischen Factor und Gesetzeshüter auf“. Auf S. 161 schreibt Klein: „Im Chor, erwähnten wir bereits, hat auch Aristoteles den Volksvertreter erkannt [*Problemata* XIX, 49]. Das ist etwas Anderes, als A. W. Schlegel’s ‚idealisirter Zuschauer‘, zu dem er den tragischen Chor verschönergeistigen wollte, um ihn salonfähig zu machen [...] Der Chor stellt das öffentliche Gewissen dar, und sein Gesang ist eigentliche vox populi vox Dei; die ermahnende Volksstimme“. N. entlieh das Werk – allerdings nicht den ersten Band über das griechische Drama – im April 1871 aus der Universitätsbibliothek Basel.

**53, 5–8** *Viel berühmter als diese politische Erklärung des Chors ist der Gedanke A. W. Schlegel’s, der uns den Chor gewissermaassen als den Inbegriff und Extract der Zuschauermenge, als den „idealischen Zuschauer“ zu betrachten anempfiehlt.*] Verkürzte und nicht ganz zutreffende Wiedergabe der im Kommentar zu 52, 17–26 zitierten Ausführungen A. W. Schlegels.

**53, 29–31** *Und das sollte die höchste und reinste Art des Zuschauers sein, gleich den Okeaniden den Prometheus für leiblich vorhanden und real zu halten?]* Im *Gefesselten Prometheus* des Aischylos tritt ein Chor von Okeaniden (Meeresnympfen) auf. Sie nehmen mitfühlend und warnend am Schicksal des Prome-

theus teil. N. mißversteht hier und im Folgenden mit polemischer Absicht A. W. Schlegels Aussagen zum Chor. Vgl. die Schlegel-Zitate im Kommentar zu 52, 17–26.

**54, 10f.** *der Chor an sich, ohne Bühne, also die primitive Gestalt der Tragödie*] Das Wort „primitiv“ ist hier nicht abwertend, sondern positiv im Sinne von „ursprünglich“ gemeint.

**54, 21–26** *Eine unendlich werthvollere Einsicht über die Bedeutung des Chors hatte bereits Schiller in der berühmten Vorrede zur Braut von Messina verrathen, der den Chor als eine lebendige Mauer betrachtete, die die Tragödie um sich herum zieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschliessen und sich ihren idealen Boden und ihre poetische Freiheit zu bewahren.*] Schillers Prolog zur *Braut von Messina* trägt den Titel: *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*. N. zitiert hier wörtlich aus Schillers Prolog, ohne aber darauf hinzuweisen, daß Schiller sich nicht auf die griechische, sondern auf die moderne Tragödie bezieht, wie er sie in der *Braut von Messina* gestalten wollte. Nur die „lebendige Mauer“ dieses modernen Chors sollte die Kunstwelt des Dramas gegen die Wirklichkeit abgrenzen. Dagegen sah Schiller im Chor der griechischen Tragödie ein „natürliches Organ, er [der antike Chor] folgte schon aus der poetischen Gestalt des wirklichen Lebens“ (Friedrich Schiller, *Werke und Briefe*, hg. von Otto Dann u.a., Bd. 5: *Dramen IV*, hg. von Matthias Luserke, Frankfurt 1996, S. 286).

**54, 27–55, 2** *Schiller kämpft mit dieser seiner Hauptwaffe gegen den gemeinen Begriff des Natürlichen, gegen die bei der dramatischen Poesie gemeinhin geheischte Illusion. Während der Tag selbst auf dem Theater nur ein künstlicher, die Architektur nur eine symbolische sei und die metrische Sprache einen idealen Charakter trage, herrsche immer noch der Irrthum im Ganzen: es sei nicht genug, dass man das nur als eine poetische Freiheit dulde, was doch das Wesen aller Poesie sei. Die Einführung des Chores sei der entscheidende Schritt, mit dem jedem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich der Krieg erklärt werde.*] Der Chor, so Schiller, agiere „von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen begleitet“, und weiter heißt es: „Nur der Chor berechtigt den tragischen Dichter zu dieser Erhebung des Tons, die das Ohr ausfüllt, die den Geist anspannt, die das ganze Gemüth erweitert. Diese eine Riesengestalt in seinem Bilde nöthigt ihn, alle seine Figuren auf den Kothurn zu stellen, und seinem Gemälde dadurch die tragische Größe zu geben“ (Friedrich Schiller, *Werke und Briefe* in zwölf Bänden, hg. von Otto Dann u.a., Bd. 5: *Dramen IV*, hg. von Matthias Luserke, Frankfurt 1996, S. 288 und 289).

Schon im Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797 hatte sich Schiller für die Oper interessiert, und sogar in einem ‚dionysischen‘ Zusammenhang, weil die „Macht der Musik“ über alles Naturalistische emporhebe zum Idealen: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Nahmen von Indulgenz könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik [...] das Gemüth zu einer schönern Empfängniß, hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen“ (Friedrich Schiller, *Werke und Briefe* in zwölf Bänden, hg. von Otto Dann u.a., Bd. 12: *Friedrich Schiller, Briefe II*, 1795–1805, hg. von Norbert Oellers, Frankfurt 2002, Nr. 609, S. 358). Auf diesen Brief Schillers bezieht sich N. in mehreren Notizen, vgl. NL 1871, KSA 7, 9[83], 304; wie die entsprechenden Überlegungen Goethes war er wichtig für Wagners Konzeption der Oper als Gesamtkunstwerk.

**55, 4–5** Schlagwort „Pseudoidealismus“] N. bezeichnet hier, wie auch schon vorher mit dem Begriff „Naturalismus“ (55, 1 f.), eine literarische und theoretische Grundtendenz seiner Zeit, die sich als „Realismus“ verstand und sich gegen die Wirklichkeitsverfehlung durch Romantik und Idealismus wandte. Letzterer wurde als „Pseudoidealismus“ abgewertet.

**55, 9** bei gewissen beliebten Romanen der Gegenwart] N. meint die realistischen Romane seiner Zeit, besonders diejenigen Gustav Freytags. Vgl. NL 1870/1871, KSA 7, 7[114], 164, 4–12: „Die neuere deutsche Romanschriftstellerei als eine Frucht der Hegelei: das Erste ist der Gedanke, der nun künstlich exemplifiziert wird. So der Stil bei Freytag: ein allgemeiner blasser Begriff, durch ein paar realistische Wörtchen aufgestützt. Der Goethesche homunculus. Dies Gesindel, im Lobe der Romandichtung als der einzig zeitgemäßen, schafft eine Aesthetik aus seinen Gebrechen. Gutzkow als mißrathener Philosoph ist der transformed disformed, im Ganzen eine Karrikatur des Schillerschen Verhältnisses von Philosophie und Poesie“. NL 1870/1871/1872, KSA 7, 8[113], 266, 11–15: „Julian Schmidt, Freytag, Auerbach. Opposition gegen die imperativische Welt des Schönen und Erhabenen: Protest der Photographie gegen das Gemälde. Der ‚Roman‘. Dabei in ihnen Nachwirkungen der romantischen Verehrung des Deutschen: aber falsch und unidealistisch“. Bereits Wagner hatte den zeitgenössischen Roman in antimoderner und antirealistischer Absicht als Ausdruck der durch Politik, Wissenschaft und Historie geprägten „Lebensanschauung der modernen Welt“ abgewertet und dagegen sein ‚Gesamtkunstwerk‘ gestellt.

**55, 12–18** *Freilich ist es ein „idealer“ Boden, auf dem, nach der richtigen Einsicht Schillers, der griechische Satyrchor, der Chor der ursprünglichen Tragödie, zu wandeln pflegt, ein Boden hoch emporgehoben über die wirkliche Wandelbahn der Sterblichen. Der Grieche hat sich für diesen Chor die Schwebegerüste eines fingierten Naturzustandes gezimmert und auf sie hin fingierte Naturwesen gestellt.*] Die Berufung auf Schiller ist in doppelter Weise unzutreffend und sogar irreführend. Erstens: Nirgends in seiner Vorrede zur *Braut von Messina: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* sagt Schiller, „der griechische Satyrchor“ sei der Chor der ursprünglichen Tragödie gewesen. Zweitens: Es ist gerade *nicht* der Chor der antiken Tragödie, der in Schillers Traktat über die (in N.s Worten) „wirkliche Wandelbahn der Sterblichen“ emporheben sollte; im Gegenteil: in Schillers geschichtsphilosophischer Sicht gibt es bei den Griechen noch nicht wie in der Moderne die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit, und deshalb schreibt er: „Der Chor war folglich in der alten Tragödie mehr ein natürliches Organ, er folgte schon aus der poetischen Gestalt des wirklichen [!] Lebens“ (Friedrich Schiller, *Werke und Briefe*, hg. von Otto Dann u. a., Bd. 5: *Dramen IV*, hg. von Matthias Luserke, Frankfurt 1996, S. 286). Dagegen konzipiert Schiller für die moderne Tragödie, in der Ideal und Wirklichkeit nicht mehr übereinstimmen, den Chor als ein gegenüber der Wirklichkeit distanzschaffendes, zum Ideal und zur „Freiheit“ erhebendes Kunstmittel.

N. setzt seine Zustimmung zu Schillers idealistischem Konzept und die Polemik gegen den Realismus, der sich an der „wirklichen Wandelbahn der Sterblichen“ orientiert, auf paradoxe Weise fort. Die Satyrn als Darstellung einer ans Tierische grenzenden Triebhaftigkeit sind keineswegs „hoch emporgehoben“ über die Wirklichkeit wie die olympischen Götter, sondern im Gegenteil eine naturalistische Repräsentation, die aus den mit dem Dionysoskult verbundenen Sexual- und Fruchtbarkeitsritualen resultiert, zu denen auch die Phallos-Umzüge gehörten. Ein Wesensmerkmal des Satyrs ist der erigierte Phallos. Daraus eine in Schillers Sinn idealisierte Natur zu machen, ist ebenso abwegig wie die Verwechslung des Fiktiven (55, 18: „fingierte Naturwesen“) mit dem „Idealen“. Die Vorstellung von einem „Schwebegerüste“, die N.s spekulative Aussagen beförderte, beruht auf einer alten, heute widerlegten These, derzufolge der Chor sich auf einem besonderen Gerüst in der Orchestra befand.

Die Annahme, der Satyrchor sei der Chor der ursprünglichen Tragödie gewesen, beruht auf der Kombination von Überlieferungen, deren Authentizität unsicher ist. Aristoteles schreibt in seiner *Poetik* (1449a 19–24): „Was ferner die Größe betrifft, so gelangte die Tragödie aus kleinen Geschichten (ἐκ μικρῶν μύθων) und einer zum Lachen reizenden Vortragsweise – sie hatte sich ja aus dem Satyrartigen herausgebildet (καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν) – erst spät (ὁψέ) zu ihrer feierlich-großen Form, und als Versmaß

ersetzte der jambische Trimeter den trochäischen Tetrameter. Denn zunächst (τὸ μὲν γὰρ πρῶτον) hatte man den Tetrameter verwendet, weil die Dichtung satyrspielartig war und dem Tanze näher stand (διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποιήσιν); als aber der [dialogische] Vortrag aufkam, fand die Natur selbst das geeignete Versmaß“. Aristoteles spricht hier von einer satyrspielartigen „Dichtung“, die noch keineswegs auf ein tragisches Geschehen, sondern im Gegenteil „auf Lachen“ (γελοίας) zielte; erst spät (ὀψέ) und zwar erst im Zusammenhang mit dem Aufkommen des Dialogs habe sich der tragisch-feierliche Charakter (und folglich überhaupt erst die als ‚Tragödie‘ zu bezeichnende Dichtungsart) herausgebildet. Dem widerspricht N.s Auffassung des Satyrchors als des „Chors der ursprünglichen Tragödie“ wie überhaupt seine ganze Theorie von der „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“. Er konnte aber in einem der von ihm herangezogenen gelehrten Werke des 19. Jahrhunderts, in Karl Otfried Müllers *Geschichte der griechischen Literatur*, eine entsprechende (problematische) Darstellung finden (Bd. 2, Breslau 1841, Kapitel 21: *Ursprünge der dramatischen Poesie*): „Eine allgemeine Ueberlieferung der alten Gelehrten ist, daß die Tragödie, so wie die Komödie, ursprünglich ein Chorgesang war [...] Dieser Chorgesang gehörte in die Klasse des Dithyrambos [...] Der Chor betrachtete sich dabei selbst als einen dem Dionysos angehörenden Schwarm und gerieth dadurch von selbst in die Rolle der Satyrn“ (S. 29–31). Und ferner: „Daß die älteste Tragödie den Charakter eines Satyrspiels gehabt habe, versichern Aristoteles und viele Grammatiker, und gerade dem Arion, der den tragischen Dithyrambus erfunden haben soll, wird auch die Einführung von Satyrn in diese Dichtungsgattung zugeschrieben“ (S. 31). Gegenüber dieser Darstellung betont Gottfried Bernhardt in seinem *Grundriß der Griechischen Litteratur*, den N. ebenfalls benutzte, aber in diesem Zusammenhang nicht berücksichtigte, wie unklar und lückenhaft die Überlieferung ist: „Die weiten Lücken dieses Feldes welche in Ermangelung eines historischen Materials durch Analogien und hypothetische Gruppierung ausgefüllt werden, lassen sich auch in der klarsten und übersichtlichsten Forschung von Welcker erkennen“ (Bd. 2, S. 546). Bernhardt fährt fort: „Vom ursprünglichen Bestande solcher durch Satyrchöre und entsprechende Führer repräsentirten Dionysien verlautet nichts [...] Alles bewegt sich um die Frage nach der frühesten Verfassung des Attischen Satyrreigens; wofür wenige dunkle Andeutungen verblieben sind“ (S. 565), und er folgert daraus im Hinblick auf Aristoteles, *Poetik* 4, 17.18 (= 1449a): „Nicht als ob die Tragödie sich unmittelbar aus dem Satyrspiele entwickelt hätte; sondern letzteres bot sowohl mythische Stoffe, welche wohl im Dithyrambus nicht lagen, als auch eine metrische Form der Erzählung, und hiezu kamen vielleicht burleske Tänze. Ueberdies ist die Verbindung der Satyrn mit Dithyramben förmlich durch Arion vollzogen

worden, von dem Suidas berichtet, καὶ Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας. Die ersten litterarischen Autoritäten waren hier Pratinas, sein Sohn Aristias und Choerilus: Welcker Satyrsp. p. 276–84“ (S. 565). Daß sich N. zugunsten der spekulativ vereinfachenden Darstellung in GT bewußt über die Schwierigkeiten der Überlieferung hinwegsetzte, zeigen auch seine mit lauter Fragezeichen versehenen Notizen vom Herbst 1869 (NL 1869, KSA 7, 1[67], 30, 25–31, 3), in denen nicht vom „Ursprung“, sondern von einer bloßen „Vorstufe“ der Tragödie die Rede ist und auch die „Geburt“ der Tragödie aus dem Dithyrambos noch durchaus zweifelhaft erscheint: „Gab es eine Form der Dichtung, in der wie in einem Keime Tragödie Satyrdrama und Komödie schlummerten? / Soll das Satyrdrama die Vorstufe für Tragödie und Komödie sein? / Ist nicht die Geburt der Tragödie aus dem Dithyramb eine falsche Folgerung aus der wirklichen Entwicklung des Dramas aus dem Dithyramb zu Zeiten des Timotheus usw.“

**55, 34** *sagt Richard Wagner*] In Wagners Beethoven-Festschrift (1870), auf die sich N. schon in seinem *Vorwort an Richard Wagner* bezieht, heißt es: „Erfahre jeder an sich, wie die ganze moderne Erscheinungswelt, welche ihn überall zu seiner Verzweiflung undurchbrechbar einschließt, plötzlich in Nichts vor ihm verschwindet, sobald ihm nur die ersten Takte einer jener göttlichen Symphonien ertönen. Wie wäre es möglich, in einem heutigen Konzertsale (in welchem Turkos und Zuaven sich allerdings behaglich fühlen würden!) nur mit einiger Andacht dieser Musik zu lauschen, wenn [...] die sichtbare Umgebung nicht verschwände? Dies ist nun aber, im ernstesten Sinne aufgefaßt, die gleiche Wirkung der Musik unsrer ganzen modernen Zivilisation gegenüber; die Musik hebt sie auf, wie das Tageslicht den Lampenschein“ (Wagner, GSD IX, 120).

**56, 5–7** *dass der Staat und die Gesellschaft, überhaupt die Klüfte zwischen Mensch und Mensch einem übermächtigen Einheitsgefühl weichen, welches an das Herz der Natur zurückführt.*] Vgl. NK 29, 18–30, 16.

**56, 16–21** *Mit diesem Chore tröstet sich der [...] Hellene, der mit schneidigem Blicke mitten in das furchtbare Vernichtungstreiben der sogenannten Weltgeschichte, eben so wie in die Grausamkeit der Natur geschaut hat und in Gefahr ist, sich nach einer buddhaistischen Verneinung des Willens zu sehnen.*] Anspielung auf Schopenhauers Auffassung der Tragödie. „Der Zweck dieser höchsten poetischen Leistung“, schreibt Schopenhauer im Hinblick auf die Tragödie, sei „die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens [...], daß der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph der Bosheit, die höhnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen uns hier vorgeführt werden: denn hier liegt ein bedeutsamer Wink über

die Beschaffenheit der Welt und des Daseyns. Es ist der Widerstreit des Willens mit sich selbst, welcher hier, auf der höchsten Stufe seiner Objektivität, am vollständigsten entfaltet, furchtbar hervortritt“. „Die vollkommene Erkenntniß des Wesens der Welt“ führe „die Resignation“ herbei, „das Aufgeben, nicht bloß des Lebens, sondern des ganzen Willens zum Leben selbst“ (*Die Welt als Wille und Vorstellung* I, 3. Buch, § 51, Frauenstädt, Bd. 2, S. 298 f.). N. benutzt seine Deutung des Satyrchors als „Chor von Naturwesen, die gleichsam hinter aller Civilisation unvertilgbar leben und trotz allem Wechsel der Generationen und der Völkergeschichte ewig dieselben bleiben“ (56, 12–15), um die „ewig“ wirksamen Naturkräfte – die hier, ohne daß dies ausgesprochen wird, die an den Satyrn verdeutlichten sexuellen Energien sind – gegen die Wahrnehmung des „Vernichtungstreibens der sogenannten Weltgeschichte“ aufzurufen. Damit rückt er von Schopenhauers resignativer Schlußfolgerung ab. Die „Natur“ als das ewig Bleibende wendet er in der für ihn auch sonst charakteristischen Weise gegen die „Geschichte“. Daß er aber sogar dem „Hellenen“ die „Gefahr“ zuschreibt, „sich nach einer buddhaistischen Verneinung des Willens zu sehnen“, geht auf die in GT 3 berichtete Geschichte vom Silen zurück, der angesichts des Leidens in der Welt zu König Midas – in N.s Worten – sagte: „Das Allerbeste ist [...] nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben“ (35, 21–24; vgl. hierzu den Kommentar).

**56, 21f.** *Ihn rettet die Kunst, und durch die Kunst rettet ihn sich – das Leben.*] Die Kunst als Rettung vor der Verneinung des Lebens erinnert zwar an Schopenhauers Konzeption einer vom unseligen „Willen“ wenigstens scheinhaft erlösenden Sphäre der ästhetischen „Vorstellung“; N. überschreitet aber Schopenhauers radikal negative Wertung, indem er sich auf die „ewigen“ und durchaus positiv gewerteten „Naturwesen“ des Satyrchors beruft. Er stellt ihn als Repräsentanten eines „Lebens“ dar, das sich dionysisch-vital durchsetzt und die „Kunst“ nur zu diesem Zweck benutzt.

**56, 23–29** *Die Verzückung des dionysischen Zustandes mit seiner Vernichtung der gewöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins enthält nämlich während seiner Dauer ein lethargisches Element, in das sich alles persönlich in der Vergangenheit Erlebte eintaucht. So scheidet sich durch diese Kluft der Vergessenheit die Welt der alltäglichen und der dionysischen Wirklichkeit von einander ab.*] Vor diesem Passus hieß es in der Vorstufe:

Suchen wir jetzt die Schillersche Behauptung, daß die griechische Tragödie nicht nur der Zeitfolge nach, sondern auch poetisch und in ihrem eigensten Geiste sich aus dem Chor losgewunden hat, mit den vorher dargestellten Kunstprincipien in Einklang zu bringen: so müssen wir zunächst zwei Sätze hinstellen. Das Dramatische, insoweit es das Mimische

ist, hat an sich weder mit dem Tragischen noch dem Komischen etwas zu thun. Aus dem dionysischen Chore hat sich das Tragische und das Komische entwickelt, d. h. zwei eigenthümliche Formen der Weltbetrachtung, die (die) begriffliche Konsequenz jener zunächst unaussprechbaren und ausdruckslosen dionysischen Erfahrungen enthalten. Die Verzückerung (KSA 14, 48).

N. verwendet das hervorgehobene Wort „lethargisch“ im alten etymologischen Sinne: Lethe ist in der griechischen Mythologie der Fluß der Unterwelt, den die Toten überqueren und dabei ihr ganzes früheres Dasein vergessen. N. spricht von der „Kluft der Vergessenheit“. In der griechischen Literatur ist die „Vergessenheit der (Alltags-)Mühen“ ein Topos, und dies gerade auch im Hinblick auf die Wirkung des Dionysos und seiner Gabe, des Weins, etwa in den *Bakchen* des Euripides, V. 278–283. „Vergessenheit“ ist nicht Eigenschaft wie Vergeßlichkeit, auch nicht das gewöhnliche Vergessen des Vergangenen (wie im Lethe-Mythos), sondern ein Zustand, in dem die dionysisch Erregten ein rauschhaft gesteigertes Dasein empfinden und dabei die Normal-Wirklichkeit hinter sich lassen. Von den N. bekannten Dichtern verwendet Hölderlin immer wieder diesen Begriff der „Vergessenheit“. In der Elegie *Brot und Wein*, die ursprünglich den Titel *Der Weingott* trug und ganz vom Dionysosmythos bestimmt ist, heißt es von der nächtlich-dionysischen Inspiration, sie werde „Uns die Vergessenheit und das Heiligtrunkene gönnen“ (V. 33).

**57, 4–12** *Die Erkenntniss tödtet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion – das ist die Hamletlehre, nicht jene wohlfeile Weisheit von Hans dem Träumer, der aus zu viel Reflexion, gleichsam aus einem Ueberschuss von Möglichkeiten nicht zum Handeln kommt; nicht das Reflectiren, nein! – die wahre Erkenntniss, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv, bei Hamlet sowohl als bei dem dionysischen Menschen.*] Mit seiner These, daß die Erkenntnis, und zwar die mehrfach betonte Erkenntnis der „Wahrheit“, das Handeln tötet und damit Hamlets Schicksal bestimmt, deutet N. dieses Schicksal in Schopenhauers Sinn. Für Schopenhauer ist die „Wahrheit“ das „Nichts“ (*Die Welt als Wille und Vorstellung* I, letzter Abschnitt, Frauenstädt, Bd. 2, S. 487); die Einsicht in dieses Nichts hebt den „Willen zum Leben“ und demnach, wie N. im Hinblick auf Hamlet folgert, auch den Willen zum Handeln auf. Schopenhauer hatte im Hinblick auf die „Wahrheit“ des „Nichts“ auch konstatiert: „nur die Erkenntniß ist geblieben, der Wille ist verschwunden“. Indem N. die Erkenntnis einer objektiven „Wahrheit“ betont, wendet er sich gegen das verbreitete Hamlet-Verständnis, demzufolge Hamlets Tragödie aus einer subjektiven, psychischen Verfassung resultiert, welche seine Tatkraft lähmt. Allerdings trifft N.s Aussage über jene „wohlfeile Weisheit von Hans dem Träumer“ nicht irgendeinen oberflächlichen Interpreten, sondern Shakespeares Hamlet-Rolle selbst. Shake-

speare läßt seinen Hamlet wörtlich sich als „Hans den Träumer“ (John-a-Dreams) bezichtigen, weil er so lange zögerte, den Mord an seinem Vater zu rächen und, statt zu handeln, bisher nur Worte gemacht hat. In der von N. benutzten Schlegel-Tieckschen Übersetzung lauten die Verse (aus Hamlets großem Entscheidungsmonolog am Ende des zweiten Aufzugs):

„Und ich  
 Ein blöder schwachgemuter Schurke, schleiche  
 Wie Hans der Träumer, meiner Sache fremd  
 [...]
 Daß ich, der Sohn von einem teuren Vater,  
 Der mir ermordet ward, von Höll und Himmel  
 Zur Rache angespornt, mit Worten nur  
 Wie eine Hure muß mein Herz entladen  
 Und mich aufs Fluchen legen wie ein Weibsbild,  
 Wie eine Küchenmagd!“

N. meint, es komme auf „Erkenntnis“ und „Wahrheit“ an. Shakespeare läßt seinen Hamlet eine selbstkritische *psychologische* Diagnose formulieren. Er spricht – Shakespeare greift hier den elisabethanischen Melancholie-Diskurs auf – von seiner „Schwachheit und Melancholie“, die ihn bisher am Handeln gehindert habe, die er aber nun überwinden will.

Da die Wendung „Hans der Träumer“ auch in den Wahnmonolog des Hans Sachs in Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* eingegangen ist (III, 1), wollte N. wohl zugleich ein Echo auf Wagner geben.

**57, 18** *das Symbolische im Schicksal der Ophelia*] Ophelia, die Tochter des Polonius, liebt Hamlet, der ihren Vater tötet. Darüber wird sie wahnsinnig. Für N. ist dies ein Symbol für das „Absurde“ (57, 17) des Daseins.

**57, 28 f.** *jene vorhin beschriebenen Anwendungen.*] In der Vorstufe steht: „jene vorhin beschriebenen Zustände. Nur als Diener des Dionysus kann der Mensch, der die vernichtende Weisheit des Silen geschaut hat, – seine Existenz ertragen“ (KSA 14, 48).

## 8. Kapitel

Dieses Kapitel steht in engem Zusammenhang mit dem vorhergehenden: Es nimmt die Ausführungen über das sich vor allem am Satyr zeigende „Natur“-Wesen und dessen Gegensatz zur „Cultur“ wieder auf und steigert diesen Gegensatz geradezu rousseauistisch zu demjenigen zwischen dem „Waldmen-

schen“ (58, 2) – Rousseaus „homme sauvage“ – und dem „Bildungsmenschen“ (60, 9 f.), der im Theater sitzt. Die darauf folgenden Darlegungen zielen auf die Möglichkeit, die Kluft zu überbrücken. Hierzu dienen die Vorstellungen der „Verwandlung“ und der „Verzauberung“. Insofern sich der Dichter zuerst selbst dionysisch verwandelt und die „dionysische Erregung“ sich auf die „ganze Masse“ (61, 7) des Chores überträgt, um diese zu „verwandeln“ und zu „verzaubern“, entsteht ein Modell von allgemeinerer Bedeutung, das sich allerdings nur indirekt – „symbolisch“ – erschließen läßt (62, 20 f.: „Der Chor der griechischen Tragödie, das Symbol der gesamten dionysisch erregten Masse“). Der Kernsatz lautet: „der dithyrambische Chor ist ein Chor von Verwandelten, bei denen ihre bürgerliche Vergangenheit, ihre sociale Stellung völlig vergessen ist: sie sind die zeitlosen, ausserhalb aller Gesellschaftssphären lebenden Diener ihres Gottes geworden“ (61, 24–28). Daß diese „Diener“ nicht nur in einen außergesellschaftlichen, sondern auch in einen unbewußten Zustand geraten sollen, behauptet N. anschließend, wenn es heißt, daß „im Dithyramb eine Gemeinde von unbewussten Schauspielern vor uns steht, die sich selbst unter einander als verwandelt ansehen“ (61, 30–32). Als in einen außergesellschaftlichen und unbewußten Zustand Verwandelte erfahren sie sich als reine Naturwesen: als Satyrn, und als Satyrn wiederum werden sie in mystischer „Schau“ mit Dionysos, der mythisierten Natur selbst, eins (61, 34–62, 2). Wie sich die dionysische Erregung auf den Chor und dessen „Vision“ des Dionysos übertragen hat, so soll der Chor auch seinerseits diese dionysische Erregung weiter übertragen auf das Publikum: „Jetzt bekommt der dithyrambische Chor die Aufgabe, die Stimmung der Zuhörer bis zu dem Grade dionysisch anzuregen, dass sie, wenn der tragische Held auf der Bühne erscheint, nicht etwa den unförmlich maskierten Menschen sehen, sondern eine gleichsam aus ihrer eignen Verzückung geborene Visionsgestalt“ (63, 25–30). Eine nachgelassene Notiz aus der Entstehungszeit der Tragödienschrift lautet: „Dionysus als Weltverwandlung. / Apollo der ewige Gott des Weltbestandes“ (NL 1870/1871/1872, KSA 7, 8[46], 240, 15 f.). In den weitgehend spekulativ psychologisierenden Duktus seiner Ausführungen schaltet N. die schon in den früheren Kapiteln entwickelte Theorie ein, daß aus der dionysisch-musikalischen Sphäre des Chores, die er als die primäre versteht, wie aus einem „Mutterschoos“ (62, 9) der Dialog und die gesamte Bühnenwelt als Manifestationen des Apollinischen hervorgehen.

**57, 31–58, 1** *Der Satyr wie der idyllische Schäfer unserer neueren Zeit sind Beide Ausgeburten einer auf das Ursprüngliche und Natürliche gerichteten Sehnsucht* N. nimmt hier Grundgedanken aus Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* auf. Schiller zufolge erweist sich der moderne Kulturmensch gerade in seiner Sehnsucht nach einem ursprünglichen Naturzu-

stand, nach dem „Naiven“, als sentimentalisch. In einem der nachgelassenen Notate aus dieser Zeit (1871) bezieht sich N. explizit und ausführlich auf Schillers Abhandlung und ihre zentralen Kategorien. Wesentlich allerdings setzt er sich von Schillers Konzept mit seinem Begriff der „Natur“ ab: Während Schiller den sentimentalisch imaginierten Naturzustand als regulative Idee versteht, die nicht der Regression dienen, sondern progressiv zur Erreichung des Ideals helfen soll, preist N. die elementare Vitalität, wie sie der griechische Satyr „als Sinnbild der geschlechtlichen Allgewalt der Natur“ (58, 13) repräsentiere, als ein Ziel der tragischen Kunst.

**58, 5–8** *Die Natur, an der noch keine Erkenntniss gearbeitet, in der die Riegel der Cultur noch unerbrochen sind – das sah der Grieche in seinem Satyr, der ihm deshalb noch nicht mit dem Affen zusammenfiel.*] Anspielung auf Darwins Evolutionstheorie, die N. spätestens seit 1868 durch Friedrich Albert Langes *Geschichte des Materialismus* (1866) kannte. Am 16. Februar 1868 empfiehlt N. Langes Werk dem Freund Gersdorff: „über die materialistische Bewegung unserer Tage, über die Naturwissenschaften mit ihren Darwinschen Theorien, [...] weiß ich Dir immer nichts Ausgezeichneteres zu empfehlen“ (KSB 2, Nr. 562, S. 257, Z. 7–12).

**58, 8–15** *es war das Urbild des Menschen, der Ausdruck seiner höchsten und stärksten Regungen, als begeisterter Schwärmer, den die Nähe des Gottes entzückt, als mitleidender Genosse, in dem sich das Leiden des Gottes wiederholt, als Weisheitsverkünder aus der tiefsten Brust der Natur heraus, als Sinnbild der geschlechtlichen Allgewalt der Natur, die der Grieche gewöhnt ist mit ehrfürchtigem Staunen zu betrachten. Der Satyr war etwas Erhabenes und Göttliches*] Die griechischen Satyr-Darstellungen – diejenigen auf den griechischen Vasen sind oft besonders drastisch, weil sie die Satyrn mit erigiertem Phallos präsentieren – lassen den Satyr keineswegs als „begeisterten Schwärmer“ erkennen, den „die Nähe des Gottes [Dionysos] entzückt“, sowenig wie als „mitleidenden Genossen, in dem sich das Leiden des Gottes wiederholt“ (es handelt sich hier um einen Reflex der schwer zu deutenden Aussage bei Herodot V 67, wo aber nur von „tragischen Chören“ die Rede ist, nicht von Satyr-Chören). Zwar gehören die Satyrn zum Gefolge des Dionysos, wie die Mänaden, aber sie erscheinen eingeschränkt auf eine burlesk übertriebene Sexualität und auf ein koboldartiges munteres Treiben. Dem widerspricht N.s Behauptung, die Griechen hätten die geschlechtliche Allgewalt der Natur „mit ehrfürchtigem Staunen“ betrachtet. Die auf die Tragödien-Aufführungen in Athen regelmäßig folgenden Satyrspiele dienten der Entspannung und Aufheiterung nach der tragischen Erschütterung. In Karl Otfried Müllers *Geschichte der griechischen Literatur* (Bd. 2, S. 38 f.) konnte N. lesen, daß die Satyrspiele sich erst im Laufe

der Zeit zu einem eigenen Genre verselbständigten und zu einem Anhang der Tragödien-Aufführungen wurden: „Indem nämlich die Tragödie von den Gegenständen aus dem Kreise des Dionysos immer mehr auf heroische Mythen überging und die barocke Manier des alten Bacchischen Spiels einer würdevolleren und ernsteren Behandlung wich, war der Chor der Satyrn nicht mehr an seiner Stelle. Da man aber in Griechenland jede ältere Form der Poesie, welche etwas Eigenthümliches und Charakteristisches hatte, neben den daraus hervorgegangenen Arten festzuhalten und für sich zu cultiviren pflegte: so wurde nun ein besonderes Satyrspiel oder Drama Satyrikon neben der Tragödie ausgebildet und mit derselben so in Verbindung gesetzt, daß in der Regel drei Tragödien, mit einem Satyr-Drama zum Schlusse, als ein Ganzes aufgeführt wurden“ (S. 38). „Diese Absonderung und besondere Gestaltung des Satyrspiels wird von alten Grammatikern dem Pratinas von Phlius beigelegt“ (S. 39).

Das einzige ganz erhaltene Satyrspiel ist der *Kyklops* des Euripides. Von anderen Satyrspielen, so von den *Ichneutai* des Sophokles, sind nur Fragmente überliefert. Die zahlreichen Darstellungen auf Vasenbildern zeigen die Satyrn nackt mit Schurz (meist Bocksfell), Phallos und Pferdeschweif, mit Glatze, Bart, Stumpfnase, langen spitzen Ohren, gelegentlich mit Bockshörnern; der Silen, der oft als Anführer von Satyrn erscheint, ist alt, weißbärtig, stumpfnasig und ganz behaart. N. übergeht diese genau fassbaren Züge und versteigt sich schließlich zu der Behauptung: „Der Satyr war etwas Erhabenes und Göttliches“. Mit dieser Wertung der Satyrn und mit dem Lobpreis der sich bei ihnen manifestierenden „geschlechtlichen Allgewalt der Natur“ adaptierte N. Wagners geradezu enthusiastische Bejahung der Geschlechtsliebe. Damit wich Wagner – und in seinem Gefolge N. – trotz aller Schopenhauer-Verehrung markant von Schopenhauer ab, der die Geschlechtsliebe der Tyrannei des Weltwillens zuschrieb und deshalb Askese und „Heiligkeit“ hochhielt. Wagner blieb mit seinem entschiedenen Bekenntnis zur sinnlichen Liebe den Jungdeutschen und der linkshegelianischen Philosophie nahe – beide hatten ihn in seiner früheren Zeit, noch bis zu seiner theoretischen Hauptschrift *Oper und Drama* (1851), ebenso geprägt wie die revolutionäre Bewegung, der er sich angeschlossen hatte. Wenn N. also in der hier zu erörternden Partie und in ihrem Kontext die Satyrn intensiv – und nicht eben um historische Angemessenheit bemüht – traktiert, so handelt es sich um einen weiteren Versuch, Wagners Anschauungen durch den Rückgriff auf die Griechen sowohl zu illustrieren wie zu legitimieren.

Der Hinweis auf die Leiden des Gottes geht auf Herodot V 67 zurück, wo aber nicht von teilnehmenden Satyrn die Rede ist. Als „Weisheitskundler aus der tiefsten Brust der Natur heraus“ möchte N. den Satyr generalisierend ver-

standen wissen, obwohl nur die Sage existiert, König Midas sei durch den Silen über die Nichtigkeit des menschlichen Daseins belehrt worden (vgl. NK 35, 10–24).

**58, 33–59, 7** *Der Contrast dieser eigentlichen Naturwahrheit und der sich als einzige Realität gebärdenden Culturlüge ist ein ähnlicher wie zwischen dem ewigen Kern der Dinge, dem Ding an sich, und der gesammten Erscheinungswelt: und wie die Tragödie mit ihrem metaphysischen Troste auf das ewige Leben jenes Daseinskernes, bei dem fortwährenden Untergange der Erscheinungen, hinweist, so spricht bereits die Symbolik des Satyrchors in einem Gleichniss jenes Urverhältniss zwischen Ding an sich und Erscheinung aus.*] Schopenhauer hatte in der *Welt als Wille und Vorstellung* Kants „Ding an sich“, das sich hinter der Welt der Erscheinungen verbirgt, für das von ihm entworfene Verhältnis zwischen dem „Willen“ als der wahren, wesentlichen Natur des Daseins und der Scheinwelt der „Vorstellung“ herangezogen. Dem entsprechend deutet N. hier das Geschehen der Tragödie als einen „fortwährenden Untergang der Erscheinungen“, weil die tragischen Helden untergehen und in ihrem Untergang, d. h. in der Vernichtung des bloß scheinhaften und transitorischen *principium individuationis*, das sie verkörpern, auf den „ewigen Kern der Dinge“ verweisen. Die Tragödie bietet demnach insofern „metaphysischen Trost“, als sie gerade durch den tragischen Untergang der Helden, der ein physischer Untergang ist, das ewig bleibende „metaphysische“ Sein zur Geltung bringe. Vgl. NK 72, 34–73, 7 und NK 108, 17–22. Wie auch sonst arbeitet N. mit analogisierenden Strategien: „ein ähnlicher wie“ (59, 1), „in einem Gleichniss“ (59, 6).

**59, 1–11** *Culturlüge [...] er sieht sich zum Satyr verzaubert.*] In der Vorstufe heißt es: „Culturlüge löst sich ebenso im befreienden Ausdruck des Gelächters wie im Schaudern des Erhabenen aus der Seele des dionysischen Menschen. Er will die Wahrheit und damit will er die Natur in ihrer höchsten Kraft, als Kunst: während der Bildungsmensch den Naturalismus will d. h. ein Conterfei der ihm als Natur geltenden Summe von Bildungsillusionen“ (KSA 14, 49).

**59, 12–15** *Unter solchen Stimmungen und Erkenntnissen jubelt die schwärmende Schaar der Dionysusdiener: deren Macht sie selbst vor ihren eignen Augen verwandelt, so dass sie sich als wiederhergestellte Naturgenien, als Satyrn, zu erblicken wähnen.*] Die Vorstellung der Verwandlung, eine Leitvorstellung der folgenden Ausführungen (vgl. den Überblickskommentar zu GT 8), fand N. in Karl Otfried Müllers *Geschichte der griechischen Literatur*. Darin heißt es (Bd. 2, Kap. 21, S. 28 und S. 31): „Es ist das Verlangen aus sich herauszugehen, sich selbst fremd zu werden“. Das „innre Verlangen mit dem Gotte selbst in Gemeinschaft zu kämpfen, zu leiden und zu siegen“ habe ursprünglich alle Dionysosdiener erfüllt. Das „Kostüm von Satyrn“ habe als „bequeme Vorstufe“ gedient,

„um sich zur Nähe des Dionysos emporzuschwingen“. So sei auch die ursprüngliche Form der Tragödie, der Satyrchor des Dithyrambus, zu erklären: „Der Chor betrachtete sich dabei selbst als einen dem Dionysos angehörenden Schwarm und gerieth dadurch von selbst in die Rolle der Satyrn“.

**59, 19–25** *Nur muss man sich immer gegenwärtig halten, dass das Publicum der attischen Tragödie sich selbst in dem Chore der Orchestra wiederfand, dass es im Grunde keinen Gegensatz von Publicum und Chor gab: denn alles ist nur ein grosser erhabener Chor von tanzenden und singenden Satyrn oder von solchen, welche sich durch diese Satyrn repräsentiren lassen.*] Die Orchestra ist der Tanzplatz zwischen der Bühne, auf der die Schauspieler agierten, und den konzentrisch aufsteigenden Sitzreihen für die Zuschauer, das „Publicum“. Die Aussage, daß dieses sich „in dem Chore der Orchestra“ wiederfand, konnte N. aus Karl Otfried Müllers *Geschichte der griechischen Literatur* herleiten. Dort heißt es (Bd. 2, S. 48), daß der Chor „in der Regel aus Menschen des Volkes gebildet“ war, „welche die Ereignisse auf der Bühne mit einem [...] dem zuhörenden Publikum um so verwandteren Gemüthe aufnehmen sollten“. Vgl. auch Wagners Schrift *Über Schauspieler und Sänger*: „In der, vom Amphitheater fast vollständig umgebenen, antiken Orchestra stand der tragische Chor, wie im Herzen des Publikums“ (GSD IX, 197). Im übrigen handelt es sich um eine Projektion des hypothetischen Ursprungs der Tragödie aus einem Satyrchor auf die spätere, vollentwickelte Form der Tragödie und ihre Aufführung in großen Theatern. Vor allem sind die aus der literarischen Überlieferung – aus den Tragödien des Aischylos, Sophokles und Euripides – bekannten Chöre keineswegs Satyrchöre.

**59, 26–28** *Der Chor ist der „idealische Zuschauer“, insofern er der einzige Schauer ist, der Schauer der Visionswelt der Scene.*] N. transformiert hier die von ihm abgelehnte Schlegelsche Vorstellung vom „idealischen Zuschauer“ (vgl. NK 53, 5–8) in den terminologisch festgelegten Begriff für den Teilnehmer an der Mysterienhandlung, der das Mysterium „schauen“ darf: für den ἐπόπτης, den „Schauer“. Die Dionysosmysterien hingen allerdings nicht mit den Tragödienaufführungen zusammen, obwohl diese ebenfalls aus dem Dionysoskult hervorgegangen waren. Die „Scene“ ist wiederum nicht eine Szene im modernen Sinn des Wortes, sondern der griechische Terminus (σκηνὴ) für die Bühne.

**59, 29** *in ihren Theatern*] Das erste Theater befand sich in Athen am Südhang der Akropolis im Tempelbezirk des Dionysos. Nach diesem Vorbild entstanden in Griechenland und in anderen Bereichen des Mittelmeer-Raums zahlreiche Theater, meistens ebenfalls in der Nähe eines Dionysos-Tempels.

**59, 33** *Choreut*] Mitglied des Chores.

**59, 34–60, 1** *den Chor, auf seiner primitiven Stufe in der Urtragödie]* Das Wort „primitiv“ verwendet N. hier nicht in der abwertenden Bedeutung, sondern im positiven Sinn von „ursprünglich“.

**60, 2 f.** *den Prozess des Schauspielers]* Im Wortsinn: das Hervortreten (procedere) des Schauspielers.

**60, 22–27** *Durch eine eigenthümliche Schwäche der modernen Begabung sind wir geneigt, uns das aesthetische Urphänomen zu complicirt und abstract vorzustellen. Die Metapher ist für den ächten Dichter nicht eine rhetorische Figur, sondern ein stellvertretendes Bild, das ihm wirklich, an Stelle eines Begriffes, vorschwebt.]* In einem Notat aus der Entstehungszeit der Tragödienschrift heißt es: „Der Begriff, im ersten Moment der Entstehung, ein künstlerisches Phänomen: das Symbolisiren einer ganzen Fülle von Erscheinungen, ursprünglich ein Bild, eine Hieroglyphe. Also ein Bild an Stelle eines Dings [...] So beginnt der Mensch mit diesen Bilderprojektionen und Symbolen“ (NL 1870/1871/1872, KSA 7, 8[41], 238, 24–239, 2). Im rhetorischen System ist die Metapher nicht „eine rhetorische Figur“, sondern eine Trope. Aristoteles wertet in seiner *Poetik* die Metapher als ein zentrales Element speziell der dichterischen Sprache (1459a).

**61, 7** *Die dionysische Erregung]* Die Vorstellung einer spezifischen Erregung nimmt N. immer wieder auf; alsbald ist die Rede von „der gesammten dionysisch erregten Masse“ (62, 20 f.) und vom „dionysisch erregten Zuschauer“ (64, 3 f.). „Erregung“ und „erregen“ sind – oft sexuell unterlegte – Schlüsselwörter Wagners. Immer wieder betont er, es komme auf möglichst starke Gefühlserregung durch die Musik und die anderen Darstellungsmittel des ‚Gesamtkunstwerks‘ an. Gerne häuft er diese Wörter, um Nachdruck zu erzeugen – so folgen auf einer einzigen Seite seiner Schrift *Oper und Drama* (GSD IV, 175) diese Wendungen aufeinander: „Bei einer solchen Mittheilung ist [...] das sinnliche Empfängnisorgan aber auch nicht erregt, sondern es dient nur als theilnahmsloser Vermittler. Die Mittheilung eines Gegenstandes aber, den die Wortsprache nicht zu völliger Überzeugung an das nothwendig auch zu erregende Gefühl kundgeben kann [...] Wir sehen also, daß wo das Gehör zu größerer sinnlicher Theilnahme erregt werden soll [...] Das Auge war durch die Gebärde somit auf eine Weise erregt [...] Der in der Erregung zur Melodie gewordene Wortvers [...] gerade in ihr [der Melodie] als erregtestem Sprachausdrucke“. An anderer Stelle der gleichen Schrift (S. 112) beschwört Wagner die „höchste, gebärungskräftige Gefühlserregung“.

**61, 10–14** *Dieser Prozess des Tragödienchors ist das dramatische Urphänomen: sich selbst vor sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man*

wirklich in einen andern Leib, in einen andern Charakter eingegangen wäre. Dieser Prozess steht an dem Anfang der Entwicklung des Dramas.] Zur Vorstellung der Verwandlung hier und im Folgenden vgl. den einleitenden Überblick zu GT 8, S. 185, sowie NK 59, 12–15. Der Begriff „Prozess“ ist hier aufgefaßt im Sinne des Fortschreitens in ein neues Stadium: in dasjenige der Handlung, des eigentlich Dramatischen.

**61, 21–24** *Die Jungfrauen, die, mit Lorbeerzweigen in der Hand, feierlich zum Tempel des Apollo ziehn und dabei ein Prozessionslied singen, bleiben, wer sie sind, und behalten ihren bürgerlichen Namen]* In seiner Vorlesung über die griechischen Lyriker behandelt N. den Chorlyriker Alkman und nennt ein 1863 aus einem ägyptischen Papyrus veröffentlichtes ‚Partheneion‘ („Lied der Jungfrauen“) mitsamt der zu diesem aktuellen Fund publizierten wissenschaftlichen Literatur (KGW II 2, 127). Dieses Partheneion enthält sogar einige Namen der am Gesang beteiligten Jungfrauen. Daran dürfte N. gedacht haben, als er von den „bürgerlichen Namen“ sprach, um den Gegensatz zum Dithyrambos und damit die Opposition Apollinisch – Dionysisch zu betonen.

**62, 5f.** *Nach dieser Erkenntniss haben wir die griechische Tragödie als den dionysischen Chor zu verstehen]* Hier heißt es in der Vorstufe: „Nur vom Standpunkt eines dionysisch sich verzaubert wahnenden Chors erklärt sich die Scene, und deren Aktion. Dieser Chor kann in einem wahren Sinne der ideale Zuschauer genannt werden, insofern er der einzige Schauer ist, der Schauer der Visionswelt der Scene: mit welcher Erklärung wir uns freilich von der Schlegelschen Auslegung jenes Wortes vollständig entfernt haben. Er ist der eigentliche Erzeuger jener Welt. Vielleicht also wäre es ausreichend den Chor zu definiren: als die dionysische Schaar von Schauspielern, die in ein fremdes Sein und in einen fremden Charakter eingegangen sind: und jetzt aus diesem fremden Sein heraus ein lebendiges Götterbild vor sich erzeugen: so daß der Urprozeß des Schauspielers ist – – – Wir erleben die Entstehung der Tragödie noch einmal aus der Musik“ (KSA 14, 49).

**62, 7–10** *Jene Chorpartien, mit denen die Tragödie durchflochten ist, sind also gewissermaassen der Mutterschooss des ganzen sogenannten Dialogs d. h. der gesammten Bühnenwelt, des eigentlichen Dramas.]* Mit dieser zentralen Aussage, die den Titel *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* erklärt, übernimmt N. die Grundgedanken und sogar einzelne Formulierungen aus Wagners Schrift *Oper und Drama* auf (3. Teil: *Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*, Abschnitt VI, GSD IV, 190 f.). Darin heißt es, mittels der Leitmotivik nehme das Orchester „an dem Gesamtausdrucke aller Mittheilungen des Darstellers [...] einen ununterbrochenen, nach jeder Seite hin tragenden und verdeutlichenden Antheil: es ist der bewegungsvolle Mutterschooß

der Musik, aus dem das einigende Band des Ausdruckes erwächst“. Diese Bedeutung des Orchesters als „Mutterschooß“ der Musik vergleicht Wagner mit derjenigen des Chors in der griechischen Tragödie: „Der Chor der griechischen Tragödie hat seine gefühlsnothwendige Bedeutung für das Drama im modernen Orchester allein zurückgelassen“.

**62, 22–27** *Während wir, mit der Gewöhnung an die Stellung eines Chors auf der modernen Bühne, zumal eines Opernchors, gar nicht begreifen konnten, wie jener tragische Chor der Griechen älter, ursprünglicher, ja wichtiger sein sollte, als die eigentliche „Action“, – wie dies doch so deutlich überliefert war]* Was N. hier als „überliefert“ ausgibt, ist seine eigene Interpretation. Nirgends ist „überliefert“, daß der Chor „wichtiger“ sei als die Handlung, die „Action“. Bezeichnenderweise weist N. nicht auf Aristoteles hin, der in seiner *Poetik* gerade die Handlung als den konstituierenden und zentralen Wesenszug der Tragödie in ihrer historisch greifbaren Gestalt bestimmt. Noch in einer Anmerkung zu der Schrift *Der Fall Wagner* (1888) geht N. auf die hier aufgeworfene Problematik ein (KSA 6, 32, 23–33):

\*) Anmerkung. Es ist ein wahres Unglück für die Aesthetik gewesen, dass man das Wort Drama immer mit ‚Handlung‘ übersetzt hat. Nicht Wagner allein irrt hierin; alle Welt ist noch im Irrthum; die Philologen sogar, die es besser wissen sollten. Das antike Drama hatte grosse Pathosszenen im Auge – es schloss gerade die Handlung aus (verlegte sie vor den Anfang oder hinter die Scene). Das Wort Drama ist dorischer Herkunft: und nach dorischem Sprachgebrauch bedeutet es ‚Ereigniss‘, ‚Geschichte‘, beide Worte in hieratischem Sinne. Das älteste Drama stellte die Ortslegende dar, die ‚heilige Geschichte‘, auf der die Gründung des Cultus ruhte (– also kein Thun, sondern ein Geschehen: ὄπ᾿αῖν heisst im Dorischen gar nicht ‚thun‘). Vgl. NK KSA 6, 32, 23–33.

**62, 32–63, 2** *sind wir jetzt zu der Einsicht gekommen, dass die Scene sammt der Action im Grunde und ursprünglich nur als Vision gedacht wurde, dass die einzige „Realität“ eben der Chor ist, der die Vision aus sich erzeugt und von ihr mit der ganzen Symbolik des Tanzes, des Tones und des Wortes redet.]* Hier gipfelt N.s Versuch, den Chor, d. h. letztlich die Musik als das ausschließlich Relevante, als die „einzige Realität“ darzustellen. Denn wenn die „Scene“ (die Bühne) und die „Action“ nur als „Vision“ des Chores zu verstehen sind, werden sie nicht nur ihrer Eigenwertigkeit und ihrer spezifischen „Realität“ beraubt, sondern auch in eine irreal-visionäre Sphäre entrückt.

**63, 3–6** *Dieser Chor schaut in seiner Vision seinen Herrn und Meister Dionysus und ist darum ewig der dienende Chor: er sieht, wie dieser, der Gott, leidet und sich verherrlicht, und handelt deshalb selbst nicht.]* Zunächst trägt N. hier der historisch greifbaren Tatsache Rechnung, daß der tragische Chor (mit einigen Ausnahmen bei Aischylos) nicht handelt, sondern die Handlung mit

seinen Gesängen nur begleitet und zugleich die Funktion erfüllt, Zäsuren zwischen den Hauptphasen der Handlung, den ‚Akten‘, zu bilden. Die Begründung dafür, daß der Chor nicht handelt, ist spekulativ, aber diese Spekulation ist intentional präjudiziert: Sie zielt darauf ab, die Handlung im aktiven Sinn dieses Wortes grundsätzlich zu negieren und sie durch ein passives Geschehen zu substituieren. Daher ist wie schon bisher nur vom „Leiden“, hier vom Leiden des Dionysos die Rede. Diese Konzentration auf das „Leiden“ des Dionysos resultiert aus N.s Grundtendenz, alle Phänomene der griechischen Tragödie als mythologischen und künstlerischen Ausdruck von Schopenhauers Welterklärung aufzufassen und so diese Welterklärung durch das in der deutschen Bildungstradition verankerte Idealmuster der Griechen zu legitimieren. Für Schopenhauer ist das „Leiden“ die Grundverfassung des Daseins. Folglich muß Dionysos, der für N. immer wieder als mythologische Metapher dieses Daseinsgrundes fungiert, leiden. Dies ergibt sich auch aus einer aufschlußreichen Variante zu dieser Textpartie. Statt vom Gott, der leidet, ist in dieser Variante zu 63, 5 vom „Abbild des Urschmerzes und Urwiderspruchs“ (KSA 14, 50) die Rede. Der von N. in Anlehnung an Schopenhauer statuierte „Urschmerz“ und „Urwiderspruch“ drückt sich im „Gott, der leidet“ aus. Daß er sich dann „verherrlicht“, entspricht Schopenhauers Vorstellung der vorübergehenden Befreiung vom „Willen“ in der scheinhaften Sphäre der Kunst (vgl. 38, 29–31). Auch im Folgenden setzt sich die Orientierung an Schopenhauer fort. Da für diesen aufgrund des prinzipiellen Leidenszustands das „Mitleid“ eine hervorragende Bedeutung erhält, erscheint der Chor als der „mitleidende“ (63, 9f.). Vgl. die folgende Erläuterung.

**63, 6–11** *Bei dieser, dem Gotte gegenüber durchaus dienenden Stellung ist er doch der höchste, nämlich dionysische Ausdruck der Natur und redet darum, wie diese, in der Begeisterung Orakel- und Weisheitssprüche: als der mitleidende ist er zugleich der weise, aus dem Herzen der Welt die Wahrheit verkündende.*] Diese Aussagen sind in den überlieferten Tragödien und Chorliedern sämtlich ohne Anhaltspunkt. Manchmal irrt sich der Chor sogar, besonders bei Sophokles. N.s Spekulationen resultieren wiederum aus Schopenhauers Gedanken und sind nur von diesem Subtext her zu verstehen. Da Schopenhauers Urgegebenheit der Leidenszustand der Welt ist, erhält bei ihm das Mitleid, anders als in der stoischen Tradition und bei Kant, eine wesentliche moralische Funktion. Schon Rousseau bezeichnete in seinem *Discours sur l'inégalité* (1755) das Mitleid als „reine Regung der Natur, die jeder Reflexion vorausliegt“ (le pur mouvement de la Nature, antérieur à toute réflexion) und als „erstes Gefühl der Menschlichkeit“ (premier sentiment de l'Humanité), aus dem sich auch alle gesellschaftlichen Tugenden ergeben (Jean-Jacques Rousseau: *Diskurs über die Ungleichheit. Discours sur l'inégalité*. Kritische Ausgabe

des integralen Textes, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Heinrich Meier. (UTB 725) Paderborn u. a. 1984, 5. Aufl. 2001, S. 144 f., S. 148 f.). N. setzt sich später in einer ganzen Sequenz der *Morgenröthe* mit der Mitleids-Moral und insbesondere mit Schopenhauers Begründung der Moral aus dem Mitleid auseinander (M 131–146, KSA 3, 122–138). An der hier zu erörternden Stelle kommt es nicht auf die moralische Qualität des Mitleids an, sondern darauf, daß der Chor sich mit seinem Mitleid insofern „weise“ zeigt, als dieses von der Urgegebenheit des Leidens *zeugt* und der Chor damit aus dem „Herzen der Welt“ die „Wahrheit“ zu verkünden vermag – die Wahrheit, daß alles Dasein im Grunde Leiden ist. Im gleichen Sinne wird der Chor zum „dionysischen Ausdruck der Natur“ erklärt: Da Dionysos der leidende Gott und als solcher der mythologische Repräsentant der ganz vom Leiden bestimmten „Natur“ ist, kann der Chor als identifikatorisch und geradezu mystisch mitleidender der „höchste, nämlich dionysische“ Ausdruck der Natur genannt werden. Der Begriff der „Begeisterung“, den N. in diesem Zusammenhang verwendet, erhält daher keine positive Valenz.

Einen Anknüpfungspunkt für diese Projektion von Schopenhauers Leidensphilosophie auf den Ursprung der griechischen Tragödie konnte N. in der von ihm intensiv herangezogenen *Geschichte der griechischen Literatur* von Karl Otfried Müller finden. Darin heißt es (Bd. 2, S. 29 f.): „Der Dithyramb, aus welchem die Tragödie erwuchs, drehte sich um die Leiden des Dionysos, wie die merkwürdige Nachricht des Herodot deutlich merken läßt“. Die Herodot-Stelle, auf die sich Müller beruft, ist allerdings nicht sicher zu deuten. Herodot berichtet, wie schon erwähnt, von einer Kultreform des Kleisthenes, die von der Verehrung des Adrastos, eines Kultheros der Stadt Sikyon ausging, mit folgenden Worten (V 67, 5): „Neben anderen Ehrungen für Adrastos feierten die Sikyonier auch seine Leiden (πάθη) mit tragischen Chören; sie verehrten nicht den Dionysos, sondern den Adrastos. Kleisthenes jedoch gab die Chöre dem Dionysos, das übrige Opfer aber dem Melanippos“ (τά τε δὲ ἄλλα οἱ Σικυνιοὶ ἐτίμων τὸν Ἄδρηστον καὶ δὴ πρὸς τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμώντες, τὸν δὲ Ἄδρηστον. Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε, τὴν δὲ ἄλλην θυσίην Μελανίππῳ). Karl Otfried Müller nahm sein Verständnis dieser Herodot-Stelle zum Anlaß, um die Tragödie mit den Mysterien zu verbinden. Die Urform der Tragödie, so seine Hypothese, habe aus der mimetischen Darstellung der Leiden des Dionysos bestanden. Als Mysterien seien sie analog zu den in einem anderen Kontext bezeugten Dionysos-Mysterien und zu den mit ihnen in Eleusis verbundenen Demeter-Mysterien aufzufassen. N. notierte schon im Herbst 1869 im Hinblick auf die Herodot-Stelle: „Wichtig, daß in Sikyon dem Adrast Lieder gesungen werden, die erst offiziell auf Dionysus übertragen werden. Dies waren doch

keine Satyrdramen: was hatte Adrast mit Satyrn zu thun? Es waren eben Mysterien [...]. Wichtig ist der Anstoß, den die Mysterien gegeben haben müssen. Die heilige Aktion mit Theatereffekten im geschlossenen Raume“ (NL 1869, KSA 7, 1[67], 30, 21–31, 6). Vgl. dagegen die ganz andere Vorgeschichte der Tragödie in der *Poetik* des Aristoteles (Kap. 4) und hierzu NK 55, 12–21.

**63, 28 f.** *den unförmlich maskierten Menschen*] Chor und Schauspieler des griechischen Theaters trugen Masken. Diese Theatermasken entwickelten sich aus dem Kult des Dionysos, der als Maskengott verschiedene Funktionen hatte; auf griechischen Vasen sind solche Dionysosmasken noch heute zu sehen. Die erste tragische Maske soll von Thespis 544 v. Chr. erfunden worden sein, als eigentlicher Schöpfer der tragischen Masken gilt jedoch Aischylos. Diese aus stückiertem Leinen bestehenden Masken waren so groß, daß sie über den ganzen Kopf gestülpt werden konnten und daher etwas „unförmlich“ erschienen. In Karl Otfried Müllers *Geschichte der griechischen Literatur* (Bd. 2, Kapitel 22: *Ueber die Einrichtung der alten Tragödie*, S. 42f.) konnte N. lesen, die Figur des tragischen Schauspielers sei „durch die sehr hohen Sohlen der tragischen Schuhe oder Kothurne, so wie auf der andern Seite durch die Verlängerung der tragischen Maske, welche Onkos hieß, um ein nicht unbedeutendes Stück über das gewöhnliche Menschenmaß hinausgezogen“ gewesen. In einer der Vorarbeiten zur Tragödienschrift, in dem Basler Vortrag *Das griechische Musikdrama* geht N. genauer auf die Masken und ihre Funktion ein: „alle Blicke hingehichtet auf eine in der Tiefe wunderbar sich bewegende maskierte Mannerschaar und ein paar übermenschlich große Puppen, die auf einem langen schmalen Bühnenraume im langsamsten Zeitmaße auf und niederschreiten. Denn wie anders als Puppen müssen wir jene Wesen nennen, die auf den hohen Stelzen der Kothurne stehend, mit riesenmäßigen den Kopf überragenden stark bemalten Masken vor dem Gesicht, an Brust und Leib, Armen und Beinen bis in das Unnatürliche ausgepolstert und ausgestopft, sich kaum bewegen können, niedergedrückt von der Last eines tief herabfallenden Schleppgewandes und eines mächtigen Kopfputzes. Dabei haben diese Gestalten durch die weit geöffneten Mundlöcher im stärksten Tone zu reden und zu singen, um sich einer Zuschauermasse von mehr als 20 000 Menschen verständlich zu machen: fürwahr, eine Heldenaufgabe, die eines marathonschen Kämpfers würdig ist. Noch größer aber wird unsre Bewunderung, wenn wir vernehmen, daß der Einzelne von diesen Schauspieler-Sängern in 10stündiger Anspannung gegen 1600 Verse von sich zu geben hat, darunter wenigstens sechs größere und kleinere Gesangsstücke. Und dies vor einem Publikum, das jedes Übermaß im Ton, jeden unrichtigen Accent unerbittlich ahndete, in Athen wo nach Lessings Ausdruck selbst der Pöbel ein feines und zärtliches Urtheil hatte. Welche Konzentration und Übung der Kräfte, welche langwierige

Vorbereitung, welchen Ernst und Enthusiasmus im Erfassen der künstlerischen Aufgabe müssen wir hier voraussetzen, kurz, welch ein ideales Schauspielertum! Hier waren Aufgaben für die edelsten Bürger gestellt, hier entwürdigte sich, auch im Falle des Mißlingens ein Marathonkämpfer nicht, hier empfand der Schauspieler, wie er in seinem Kostüm eine Erhebung über die alltägliche Menschenbildung darstellte, auch in sich einen Aufschwung, in dem die pathetischen schwerwichtigen Worte des Aeschylus ihm eine natürliche Sprache sein mußten“ (KSA 1, 519, 26–520, 23) Der Ausdruck der Masken war, den archaischen Plastiken vergleichbar, bei Aischylos auf ein leises Lächeln reduziert, später wurde er lebendiger, und schließlich verlieh man den Masken pathetische Züge.

**63, 31** *Admet*] In der *Alkestis* des Euripides trauert König Admet um seine verstorbene Frau Alkestis, die für ihn aus Liebe in den Tod gegangen ist, um ihm das Leben zu retten. Vgl. *Alkestis*, V. 1123–1125.

**64, 18 f.** „ein ewiges Meer, ein wechselnd Weben, ein glühend Leben“] Zitat aus der Erdgeist-Szene in Goethes *Faust I*, V. 505–507.

## 9. Kapitel

In diesem und im nächsten Kapitel überträgt N. die bisher aus der Konstellation des Dionysischen und des Apollinischen entwickelte Tragödien-Theorie auf die Tragödien-*Stoffe*: auf die Mythen, d. h. die Fabeln, die dem Geschehen zugrunde liegen. Um diese Übertragung, die für ihn den tragischen Mythos schlechthin betrifft, einleuchtend zu machen, allegorisiert er die als Exempel herangezogenen Einzel-Mythen: den Ödipus-Mythos, den Sophokles in seinem *König Ödipus* gestaltete, und den Prometheus-Mythos, den Aischylos in seinem Drama *Der gefesselte Prometheus* ausformte. Die Allegorisierungs-Strategie ist von den gleichen Interessen gelenkt wie schon die bisherige Darstellung: Sie soll einer mythologischen Bestätigung von Philosophemen Schopenhauers dienen. Daraus resultiert N.s enthistorisierter Mythos-Begriff, der in der romantischen Tradition Creuzers und Schellings steht. Daher auch die antilogische Funktion dieses Mythos-Begriffs, den er schon bisher zur konsequenten Abwertung des Dialogs zugunsten des Chors, d. h. eines irrationalistisch aufgefaßten ‚Geistes der Musik‘ benutzte. In einer Partie des Vortrags *Socrates und die Tragödie*, die nicht in GT einging, heißt es ganz in diesem Sinn: „Der Sokratismus ist älter als Sokrates; sein die Kunst auflösender Einfluß macht sich schon viel früher bemerklich. Das ihm eigenthümliche Element der Dialektik hat sich bereits lange Zeit vor Sokrates in das Musikdrama eingeschlichen und verhee-

rend in dem schönen Körper gewirkt. Das Verderben nahm seinen Ausgangspunkt vom Dialog [...] Allmählich sprechen alle Personen mit einem solchen Aufwand von Scharfsinn, Klarheit und Durchsichtigkeit, so daß für uns wirklich beim Lesen einer sophokleischen Tragödie ein verwirrender Gesamteindruck entsteht. Es ist uns als ob alle diese Figuren nicht am Tragischen, sondern an einer Superfötation des Logischen zu Grunde giengen“ (KSA 1, 545, 10–546, 12). In GT übertrug N. diese abwertende Charakterisierung von Sophokles auf Euripides.

**64, 27–29** *Alles, was im apollinischen Theile der griechischen Tragödie, im Dialoge, auf die Oberfläche kommt, sieht einfach, durchsichtig, schön aus. In diesem Sinne ist der Dialog ein Abbild des Hellenen*] Von dieser statischen, aus dem philosophisch-systematischen Grundkonzept entwickelten Sicht des Dialogs rückt N. in der Schrift *Menschliches, Allzumenschliches* (II) ab, indem er ein historisches Entwicklungsschema präsentiert. Zugleich revidiert er den Stellenwert der chorischen Lyrik und damit des Chores, den er in GT 5 und 6 sowie 7 und 8 noch absolut setzt (MA VM 219, KSA 2, 471, 20–472, 31):

Vom erworbenen Charakter der Griechen. – Wir lassen uns leicht durch die berühmte griechische Helle, Durchsichtigkeit, Einfachheit und Ordnung, durch das Krystallhaft-Natürliche und zugleich Krystallhaft-Künstliche griechischer Werke verführen, zu glauben, das sei alles den Griechen geschenkt: sie hätten zum Beispiel gar nicht anders gekonnt als gut schreiben, wie diess Lichtenberg einmal ausspricht. Aber Nichts ist vor-eiliger und unhaltbarer. Die Geschichte der Prosa von Gorgias bis Demosthenes zeigt 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 zu bahnen hatten. Der Dialog der Tragödie ist die eigentliche That 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 und die Helle der Architektur, im Grossen und Einzelnen, errungen zu haben. [...] Die Schlichtheit, die Geschmeidigkeit, die Nüchternheit sind der Volksanlage angerungen, nicht mitgegeben, – die Gefahr eines Rückfalles in's Asiatische schwebte immer über den Griechen, und wirklich kam es von Zeit zu Zeit über sie wie ein dunkler überschwemmender Strom mystischer Regungen, elementarer Wildheit und Finsterniss. Wir sehen sie untertauchen, wir sehen Europa gleichsam weggespült, überfluthet – denn Europa war damals sehr klein –, aber immer kommen sie auch wieder an's Licht, gute Schwimmer und Taucher wie sie sind, das Volk des Odysseus.

**65, 19 f.** *den ernsthaften und bedeutenden Begriff der „griechischen Heiterkeit“ richtig zu fassen*] N. thematisierte schon im ursprünglichen *Vorwort an Richard Wagner* (KSA 7, 351, 2–354, 14) sowie in einer Reihe von Fragmenten aus der Entstehungszeit der Tragödienschrift diese „Heiterkeit“; mehrmals notierte er

sogar einen entsprechenden Titellentwurf, so „Die Tragödie und die griechische Heiterkeit.“ (NL 1870/1871, KSA 7, 5[120], 126, 19) und „Griechische Heiterkeit.“ (NL 1870, KSA 7, 6[18], 136, 25). Den Ausführungen zufolge, die dem hier zu erörternden Passus vorausgehen, interpretiert N. diese Heiterkeit im Sinne seiner Konstellation Dionysisch-Apollinisch, die er weitgehend auf Schopenhauers Konstellation „Wille“ und „Vorstellung“ hin transparent macht. Dementsprechend versteht er die griechische „Heiterkeit“ als apollinisch lichtet (Schein-)Reich der „Vorstellung“. Sie erhebt sich über dem dunklen Daseinsgrund des vom Schrecklichen und vor allem vom Leid bestimmten „Willens“, den N. immer wieder dem Dionysischen zuordnet. Eine entsprechende Allegorese der Sophokleischen Ödipusdramen unternimmt N. im nächsten Abschnitt (65, 24–67, 19): Am *König Ödipus* führe Sophokles eine Welt des „Elends“ (65, 26) und „ungeheuren Leidens“ (65, 27) vor; am *Ödipus auf Kolonos* hebt N. hervor, daß Ödipus „rein als Leidender“ dem „Uebermaasse des Elends“ (66, 10 f.) preisgegeben sei, um sich dann aber in einer Sphäre „überirdischer Heiterkeit“ (66, 12) zu verklären. Mit dieser pessimistisch grundierten Auffassung der griechischen „Heiterkeit“ setzt sich N. deutlich gegen das von Winckelmann initiierte klassizistisch-harmonische Verständnis der Griechen, besonders aber gegen den Zivilisationsoptimismus seiner Zeit ab (65, 20–23: „während wir allerdings den falsch verstandenen Begriff dieser Heiterkeit im Zustande ungefährdeten Behagens auf allen Wegen und Stegen der Gegenwart antreffen“).

**65, 24–29** *Die leidvollste Gestalt der griechischen Bühne, der unglückselige Oedipus, ist von Sophokles als der edle Mensch verstanden worden, der zum Irrthum und zum Elend trotz seiner Weisheit bestimmt ist, der aber am Ende durch sein ungeheures Leiden eine magische segensreiche Kraft um sich ausübt, die noch über sein Verscheiden hinaus wirksam ist.* Zuerst meint N. den *König Ödipus* des Sophokles, dann das Spätwerk *Ödipus auf Kolonos*. In dem früheren Drama wird Ödipus schicksalhaft in die Katastrophe getrieben, trotz seiner Weisheit, mit der er das Rätsel der Sphinx zu lösen und damit deren unheilvolle Macht über die Stadt zu brechen vermag. Die „magische segensreiche Kraft“ und der „höhere magische Kreis von Wirkungen“ deuten auf die wunderbare Heilskraft, die dann von dem alten Ödipus und seiner letzten Ruhestätte im heiligen Hain von Kolonos ausgeht. Er, der im Leben vom Unheil Verfolgte, geht nun in eine Sphäre erklärenden Heils ein. Zur kultischen Funktion vgl. NK 114, 12–16.

**66, 4 f.** *die echt hellenische Freude an dieser dialektischen Lösung* Das Wort „dialektisch“ verwendet N. hier nicht im philosophischen Sinn, sondern gemäß dem griechischen Wortsinn von „διαλέγεσθαι“: dialogisch mit Für- und Widerrede streiten.

**66, 17f.** *der für das sterbliche Auge unauflöslich verschlungene Prozessknoten der Oedipusfabel*] Aristoteles diagnostizierte in seiner *Poetik* die Schürzung und die darauf folgende Lösung des Knotens als Grundstruktur jeder Tragödie. *Poetik* 1455 b 24: „Zu jeder Tragödie gehört sowohl die Schürzung wie die Lösung [des Knotens]“ (ἔστι δὲ πάσης τραγωδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις). Analog 1456 a 9: ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις.

**66, 28–30** *Es giebt einen uralten, besonders persischen Volksglauben, dass ein weiser Magier nur aus Incest geboren werden könne*] Auf schon älteren Zeugnissen basierend hatte Catull (*carmina* 90, V. 1–4) in einem Spottgedicht auf Gellius diesen Volksglauben aufgegriffen:

Nascatur magus ex Gelli matrisque nefando  
coniugio et discat Persicum aruspicium:  
nam magus ex Matre et gnato gignatur oportet,  
si vera est Persarum impia religio

Möge ein Magier kommen aus Gellius' ruchloser Ehe  
mit seiner Mutter und lern' Persische Weissagekunst –  
Denn ein Magier muß von Mutter und Sohn ja entstammen,  
Wenn wahr ist der Perser Frevelglaube

N. bezieht sich in NL 1870/1871, KSA 7, 7[11], 139, 1f. auf die von ihm benutzte Textausgabe von Rudolf Westphal, Breslau 1867, S. 120, mit folgenden Worten: „Nach Catull (Westph(al) 120) wird bei den Persern aus Incest ein Magier geboren“. Vgl. NL 1870/1871, KSA 7, 7[22], 141, 19–25: „Der Vaternörder und der im Incest lebende Oedipus ist zugleich der Räthsellöser der Sphinx, der Natur. Der persische Magus wurde aus Incest geboren: das ist dieselbe Vorstellung. D. h. so lange man in der Regel der Natur lebt, beherrscht sie uns und verbirgt ihr Geheimniß. Der Pessimist stürzt sie in den Abgrund, indem er ihre Räthsel erräth. / Oedipus Symbol der Wissenschaft“.

**67, 10–13** *dass die Weisheit und gerade die dionysische Weisheit ein naturwidriger Greuel sei, dass der, welcher durch sein Wissen die Natur in den Abgrund der Vernichtung stürzt*] Inwiefern die Weisheit des Ödipus eine „dionysische Weisheit“ sein soll, bleibt unklar. Anschließend ist von seinem „Wissen“ die Rede, und später, vor allem in Kapitel 13–15, wird das Wissen am Beispiel des Sokrates als Gegensatz des Dionysischen dargestellt. Wiederum eine andere Weisheitskonzeption geht aus den Worten des „weisen“ Silen in GT 3 (35, 12–24) hervor. Sie wird mit einer pessimistischen „griechischen Volksweisheit“ gleichgesetzt (35, 11). Später, in einer Skizze zur „Philosophie der ewigen Wiederkunft“, die in der Zeit zwischen Sommer und Herbst 1884 entstand, greift

N. das Thema einer „dionysischen Weisheit“ erneut auf, um es so zu definieren (NL 1884, KSA 11, 26[243], 214, 10–16): „(Dionysische Weisheit) Die höchste Kraft, alles Unvollkommene, Leidende als nothwendig (ewig-wiederholenswerth) zu fühlen aus einem Überdrange der schöpferischen Kraft, welche immer wieder zerbrechen muß und die übermüthigsten schwersten Wege wählt“.

**67, 14–16** „Die Spitze der Weisheit kehrt sich gegen den Weisen: Weisheit ist ein Verbrechen an der Natur“: solche schreckliche Sätze ruft uns der Mythos zu] N. setzt hier enthistorisierend die Tragödie *König Ödipus* mit dem „Mythos“ gleich, den er romantisch als eine vor und über allem Historischen stehende Wahrheitsinstanz versteht. Sophokles aber, der für seine Frömmigkeit bekannt und sogar Priester war, schrieb ein historisch aktuelles Stück. Er wollte die aufklärerische Sophistik, welche die religiösen Autoritäten untergrub, paradigmatisch zurückweisen, indem er auf den Zentralbegriff der Sophistik zielte, auf „sophia“, die „Weisheit“, von der die Sophistik ihren Namen hat. Das Scheitern des „weisen“, auf sein autonomes Wissen stolzen Ödipus, sollte die vom Seher Teiresias repräsentierte religiöse Autorität und das aus ihr hergeleitete heteronome Wissen restituieren. Dem menschlichen Wissen des Ödipus steht das göttlich legitimierte und durch das Geschehen als einzig wahr erwiesene Wissen des Sehers Teiresias gegenüber. Dafür, daß Weisheit, wie N. im Hinblick auf den *König Ödipus* schreibt, als ein „Verbrechen an der Natur“ erscheint, gibt es bei Sophokles keinen sicheren Anhaltspunkt, es sei denn man setzt allegorisierend die „Natur“ der – todbringenden! – Sphinx gleich, die Ödipus durch die Lösung des von ihr gestellten Rätsels besiegt, woraufhin sie sich in den Abgrund stürzt. Diese Deutung favorisiert N., indem er annimmt, daß Ödipus „durch sein Wissen die Natur in den Abgrund der Vernichtung stürzt“ (67, 12f.). Das Spekulative dieser Deutung markiert er selbst mit den Worten: „der Mythos scheint uns zuraunen zu wollen“ (67, 9f.). Die Allegorisierung ist von seinem Darstellungsinteresse bestimmt: von der im 13. Kapitel kulminierenden Ablehnung der „Aufklärung“ (88, 18f.) und des Sokratischen Wissens – nicht zur Verteidigung von Religion wie bei Sophokles, sondern von „Instinct“ und „Natur“.

**67, 16–18** *der hellenische Dichter aber berührt wie ein Sonnenstrahl die erhabene und furchtbare Memnonssäule des Mythos*] Mit dieser metaphorischen Wendung hebt N. seine eigene Deutung des Mythos emphatisch hervor, indem er sie dem Sophokles zuschreibt. Er gibt damit ein Echo auf Wagner, der das Verhältnis von Mythos und dichterischer Deutung in seiner Schrift *Oper und Drama* dargestellt hatte. Vgl. hierzu genauer den Überblickskommentar zu GT 23–25, S. 389–392. Von den beiden 20 m hohen Sitzfiguren des ägyptischen

Königs Amenophis III. (1403–1364 v. Chr.), die sich vor seinem Totentempel im ägyptischen Theben befanden, begann die eine seit ihrer Beschädigung durch ein Erdbeben 27 v. Chr. bei Sonnenaufgang infolge der durch die Erwärmung ausgelösten Vibrationen zu tönen. Vgl. Tacitus, *Annalen* 2, 61: „Memnonis saxea effigies, ubi radiis solis icta est, vocalem sonum reddens“. Der Reise-schriftsteller Pausanias verglich den Klang mit dem einer Leier-Saite. Seit dem Besuch des Germanicus 19 n. Chr., von dem Tacitus berichtet (*Annalen* 2, 61), galt dieses Phänomen lange als touristische Attraktion.

In der Literatur des 19. Jahrhunderts ist die vom Strahl der Morgensonne zum Tönen gebrachte Memnonssäule ein beliebter Inspirationstopos. In Eichendorffs Roman *Ahnung und Gegenwart* (1815) heißt es: „Der Dichter [...] besingt [...] die Welt, die wie Memnons Bild, voll stummer Bedeutung, nur dann durch und durch erklingt, wenn sie die Aurora eines dichterischen Gemütes mit ihren verwandten Strahlen berührt“ (Joseph von Eichendorff: *Werke*, hg. von Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz, Bd. 2: *Ahnung und Gegenwart. Erzählungen*, hg. von Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach, Frankfurt 1985, S. 83). Lord Byron verwendet den Inspirationstopos im 13. Gesang seines *Don Juan* (LXIV); auch Friedrich Rückert nimmt ihn in seinem *Liebesfrühling* (Dritter Strauss, Nr. 75) auf: „Wie dein Blick das Blatt berührt, / Fängt es an zu singen, / Und den Preis, der ihr gebührt / Hört' die Lieb' erklingen. / Jeder Buchstab ist zumal / Memnonsäule worden, / Die geküßt vom Morgenstrahl / Aufwacht in Akkorden“ (*Gesammelte Gedichte von Friedrich Rückert*. Erster Theil, Frankfurt am Main 1843). Der vielgelesene Schriftsteller Moriz Carrière, den auch N. zur Kenntnis nahm, schreibt in seinem Werk *Das Wesen und die Formen der Poesie. Ein Beitrag zur Philosophie des Schönen und der Kunst*, Leipzig 1854, S. 190 über den von seinem Gefühl inspirierten lyrischen Dichter: „so sollen wir in der Subjectivität des Dichters die Macht erkennen, welche in aller Fülle der Natur und der Geschichte nur den Widerschein ihrer eigenen Gefühle erblickt; aus seinem Auge entspringt der Morgensonnenstrahl, der die Memnonsäule tönen macht [...] Sein Gefühl singt er um das Echo im Herzen der Andern wach zu rufen“. Die Geschichte von der tönenden Memnonsäule selbst erzählt das in zahlreichen Auflagen verbreitete populäre Werk von Karl Heinrich Ludwig Pölit: *Weltgeschichte für gebildete Leser und Studierende*, 7. Auflage, 1. Bd., Leipzig 1850, S. 205 f.: „Eine besondere Erwähnung verdient die sogenannte Memnonsäule, eine kolossale Statue [...] Die späteren Griechen – denn Herodot und Diodor wissen nichts davon – erzählen, daß jene Säule bei den ersten und letzten Strahlen der Sonne jeden Tages klagende Töne habe vernehmen lassen: Strabo und Pausanias wollen sie selbst gehört haben. Diese Erscheinung, erst beobachtet, seitdem ein Erdbeben die Säule zum Theil zertrümmert hatte, in der Römerzeit

aber allgemein erzählt, zog viele Reisende dorthin, und unter den 72 Namen, die an der Säule verzeichnet sind, findet sich auch der des Kaisers Hadrian und seiner Gemahlin Sabina [...] Das ganze Phänomen verschwand aber, seitdem der Kaiser Septimius Severus [bei seinem Besuch 199/200 n. Chr.] die schwer beschädigte Säule hat wieder herstellen lassen: er sah sich also in seiner Hoffnung, in ihr ein förmliches Orakel zu erhalten, völlig getäuscht“.

**67, 21–71, 14** *Prometheus* ] Wie schon in der allegorischen Deutung des Sophokleischen Ödipus ist auch in derjenigen des Aischyleischen Prometheus das „Leid“ ein Grundmotiv, das wiederum auf Schopenhauers Leidensphilosophie weist; ebenfalls analog zur Deutung der Ödipus-Gestalt zeichnet sich Prometheus als Kulturbringer durch seine „Weisheit“ aus, die er „durch ewiges Leiden zu büßen gezwungen war“ (68, 24 f.). Und wie Ödipus, indem er das Rätsel der Sphinx löst, in N.s Interpretation „ein Verbrechen an der Natur“ (67, 15) begeht, erscheint der Feuer-Raub des Prometheus, der Beginn der „Cultur“ (69, 11; 69, 18), als „ein Raub an der göttlichen Natur“ (69, 14 f.). Abschließend ordnet N. das Drama des Aischylos wie schon das Ödipus-Drama des Sophokles in das von ihm der Tragödie überhaupt zugeschriebene „Doppelwesen“ (71, 9) des Apollinischen und Dionysischen ein.

Schon als Vierzehnjähriger, im Frühjahr 1859, notierte N. Skizzen zu einer Prometheus-Dichtung (NL 1859, KGW I 2, 6[2–7], 36–51). Am Basler Pädagogium bezog er im Sommersemester 1869 den *Prometheus* in seinen Überblick über die *Entwicklung des griechischen Dramas* ein, im Sommersemester 1871 in einen gattungsgeschichtlichen Überblick über die *Hauptformen der Poesie*.

**67, 22–25** *Was uns hier der Denker Aeschylus zu sagen hatte [...] das hat uns der jugendliche Goethe in den verwegenen Worten seines Prometheus zu enthüllen gewusst*] Die nachfolgenden Verse bilden den abschließenden Höhepunkt von Goethes Sturm und Drang-Hymne *Prometheus* (V. 51–57), die, wie N. sagt, „der eigentliche Hymnus der Unfrömmigkeit ist“ (68, 3 f.), aber den „aeschyleische[n] Zug nach Gerechtigkeit“ (68, 5) zur Geltung bringt, indem sie diese im Sinne von ‚Ausgewogenheit‘ zu verstehende „Gerechtigkeit“ darin sieht, daß Jupiter und Prometheus gleichermaßen dem „ewigen Schicksal“ (der aischyleischen Moira) und der „allmächtigen Zeit“ unterworfen sind (V. 44–46).

**68, 7** *Ahnung einer Götterdämmerung*] Anspielung auf den Weltuntergang in der germanischen Mythologie, der auch zum Tod der Götter führt, und insbesondere auf den letzten Teil von Wagners *Ring des Nibelungen*, der diesen Mythos aufgreift.

**68, 11f.** *die Moira als ewige Gerechtigkeit*] Moira ist das Schicksal, das Aischylos als versöhnenden Ausgleich von Gegensätzen, als eine über allem waltende

„Gerechtigkeit“ darstellt. Im *Gefesselten Prometheus* kommt dies aber noch nicht zum Tragen, und die folgenden Stücke der Prometheus-Trilogie des Aischylos sind nur bruchstückhaft überliefert.

**68, 14–18** *dass der tiefsinnige Grieche einen unverrückbar festen Untergrund des metaphysischen Denkens in seinen Mysterien hatte, und dass sich an den Olympiern alle seine skeptischen Anwandlungen entladen konnten.*] Die von Homer episch ausgestaltete olympische Götterwelt war später in der (öffentlichen) Polis-Religion verankert, dagegen beruhte die Mysterienreligion partiell auf Geheimhaltung und war auf mystische Erfahrung und individuelle Erlösung angelegt. Im Hinblick auf sein besonderes Interesse an Dionysos und am Dionysischen nahm N. die Mysterienreligion insofern besonders wichtig, als Dionysos auch ein Mysteriengott war. Das Verhältnis von Mysterienreligion und olympischer Religion entspricht für ihn weitgehend demjenigen von Dionysischem und Apollinischem. In einer Nachlaß-Partie aus der Zeit, in der GT entstand, heißt es: „Jener Verzückungsrausch der dionysischen Orgien hat sich in den Mysterien gleichsam eingesponnen: es ist derselbe Trieb, der hier und dort waltet, dieselbe Weisheit, die hier und dort kund gethan wird. Wer möchte diesen Untergrund des hellenischen Wesens in seinen Kunstdenkmälern verkennen! Jene stille Einfalt und edle Würde [sic! eigentlich: „Edle Einfalt, stille Größe“] die Winckelmann begeisterte, bleibt etwas Unerklärliches, wenn man das in der Tiefe fortwirkende metaphysische Mysterienwesen außer Acht läßt. Hier hatte der Grieche eine unerschütterliche gläubige Sicherheit, während er mit seinen olympischen Göttern in freierer Weise, bald spielend bald zweifelnd, umgieng. Darum galt ihm auch die Entweihung der Mysterien als das eigentliche Kardinalverbrechen“ (NL 1870/1871, KSA 7, 7[122], 176, 7–19). In den Aufzeichnungen zu seiner Vorlesung *Die vorplatonischen Philosophen* (Wintersemester 1869/70 u.ö.) notiert N.: „Am schwierigsten vielleicht die Stellung der Mysteriengottheiten zu den olympischen. Dies Problem ist mit besonderer Weisheit gelöst. Einmal Gottheiten, die alles Vorhandene verklären, als fortwährende Wächter und Zuschauer alles griech. Daseins, gleichsam Alltagsgottheiten: dann für besonders ernste religiöse Erhebungen, als Entladung aller asketischen und pessimistischen Affekte, die Mysterien mit ihrer Hoffnung auf Unsterblichkeit. Daß diese beiden verschiedenen Mächte sich nicht einander schädigten oder verzehrten, muß besonders weise geordnet sein. – Es gab uralte Theogonien, die bald der einen Götterordnung, bald der anderen zugehörten. Letztere sind die orphischen Theogonien“ (KGW II 4, 219 f.). Als eine dieser orphischen Theogonien führt N. den Mythos von Dionysos Zagreus an: „Am wichtigsten die Erzählung von Dionysus Zagreus, dem Sohne des Zeus und der Persephone, der von den Titanen zerfleischt in dem jüngeren Dionysus

wieder auflebt, nachdem Zeus sein unverseht gebliebenes Herz verschluckt hat“ (KGW II 4, 222). Vgl. auch NK 72, 11–20.

**68, 25–27** *Das herrliche „Können“ des grossen Genius, das selbst mit ewigem Leide zu gering bezahlt ist, der herbe Stolz des Künstlers – das ist Inhalt und Seele der aeschyleischen Dichtung*] Diese Überzeichnung ist wesentlich von der Sturm und Drang-Dichtung des jungen Goethe und seinem Genie-Kult bestimmt. Goethes Prometheus-Hymne hat ihr Zentrum in der selbstbewußten Absage des von der Gewißheit eigener Schöpferkraft erfüllten großen Individuums an die traditionelle Vorstellung von einem jenseitigen Schöpfer-Gott, von dem die Menschen sich abhängig glaubten. Dies und die für die Sturm und Drang-Zeit charakteristische Berufung auf das Gefühl, das „Herz“, drückt Goethe in den zentralen Versen aus: „Hast du's nicht alles selbst vollendet, / Heilig glühend Herz?“ (V. 33 f.). Diese gefühlhaft aufgeladene Subjektivität und das entsprechende Selbstverständnis als „Künstler“ ist im Gegensatz zu N.s Darstellung dem Prometheus des Aischylos fremd. Die Übereinstimmung Goethes mit Aischylos beschränkt sich auf drei Aspekte. Erstens ist Prometheus für beide ein Kulturbringer, wie sich insbesondere darin zeigt, daß Prometheus den Menschen das Feuer bringt – Goethe spielt darauf an, indem er die Gottheit provokativ zurückweist: „Mußt mir meine Erde / Doch lassen stehn, / [...] / Und meinen Herd, / Um dessen Glut / Du mich beneidest“ (V. 6–12). Die zweite Übereinstimmung besteht darin, daß Goethe den Aspekt der Philanthropie von Aischylos übernimmt, der seinen Prometheus ausdrücklich als „Philanthropos“ bezeichnet. Goethes (zugleich kritisch an Vorstellungen der christlichen Religion erinnernde) Version lautet: „Ein Herz wie meins, / Sich des Bedrängten zu erbarmen“ (V. 27 f.). Drittens übernimmt Goethe die aischyleische Vorstellung des alles, selbst die Gottheit, bestimmenden Schicksals, der Moira, auf die auch N. abhebt (68, 11). Die entsprechenden Verse Goethes lauten: „Hat nicht mich zum Manne geschmiedet / Die allmächtige Zeit / Und das ewige Schicksal, / Meine Herrn und deine?“ (V. 43–46). Insofern ist auch bei Goethe der schöpferische Mensch, obwohl er sich gegenüber der transzendenten Gottheit für autonom erklärt, nicht vollständig autonom. Mit der Moira hängt die sowohl von Aischylos wie von Goethe exponierte „Zeit“ eng zusammen, der alles unterworfen ist: Der Prometheus des Aischylos hat ein Vorauswissen vom Sturz des Zeus, Goethes Prometheus weiß ebenfalls, daß die Zeit sogar über die Gottheit „Herr“ ist, was im Horizont des aufgeklärten Bewußtseins (vgl. die 2. Strophe) nur heißen kann: auch religiöse Vorstellungen sind historisch bedingt. Das Moment des Wissens und Vorauswissens kommt nur dem Prometheus des Aischylos zu, und dies nicht – wie N. schreibt – weil er als „titonischer Künstler“ mit „höherer Weisheit“ ausgestattet ist (68, 21–24), sondern aufgrund seines konkreten Vorauswissens.

**68, 28f.** während *Sophokles in seinem Oedipus das Siegeslied des Heiligen präludierend anstimmt.*] Gemeint ist der *Ödipus auf Kolonos* (vgl. 66, 8–15). Die durch Sperrdruck hervorgehobene Korrelation von „Künstler“ – im vorausgehenden Satz – und „Heiligem“ deutet auf Schopenhauer, der einerseits im interesselosen Wohlgefallen an der Kunst, andererseits in der Weltüberwindung des Heiligen die Erlösung aus der Sphäre des „Willens“ sieht.

**68, 31** *Werdelust*] Anspielung auf Goethe, *Faust I*, V. 788.

**68, 34–69, 8** *Die Prometheussage ist ein ursprüngliches Eigenthum der gesammten arischen Völkergemeinde und ein Document für deren Begabung zum Tiefsinnig-Tragischen, ja es möchte nicht ohne Wahrscheinlichkeit sein, dass diesem Mythos für das arische Wesen eben dieselbe charakteristische Bedeutung innewohnt, die der Sündenfallmythos für das semitische hat, und dass zwischen beiden Mythen ein Verwandtschaftsgrad existiert, wie zwischen Bruder und Schwester.*] Die Bezeichnung „Arier“ führte wahrscheinlich Johann Friedrich Kleuker ins Deutsche ein, als er Anquetil Duperrons ‚Zend-Avesta‘ herausgab und ins Deutsche übersetzte (Riga 1776–81). Als „arya“ (sanskrit) oder ‚airya‘ (awestisch) bezeichneten sich die Einwanderer, die um 2000 v. Chr. das Indusgebiet eroberten und sich auch sprachlich von den unterworfenen Ureinwohnern abgrenzten. Friedrich Schlegel und Christian Lassen, ein Schüler August Wilhelm Schlegels, bezeichneten mit dem Terminus „arisch“ die gesamte Sprachfamilie und auch eine von ihnen angenommene „Ursprache“ sowie ein ebenso fiktives „Urvolk“: die „Arier“. Vgl. Christian Lassen: *Über Herrn Bopp's grammatisches System der Sanskritsprache*, in: Indische Bibliothek. Eine Zeitschrift von A. W. Schlegel, Dritten Bandes Erstes Heft, 1830, S. 1–113, hier S. 70. Der Altphilologe Friedrich Gottlieb Welcker schrieb in der Einleitung seiner *Griechischen Götterlehre* (Bd. 1, Göttingen 1857), die N. im April 1871 aus der Basler Universitätsbibliothek entlieh, von der „arischen oder indogermanischen Sprachenfamilie“ (Bd. 1, 1857, S. 8 f.) und sah, wie dann N., den Prometheus-Mythos als typisch arisch-indogermanisch an: „Von der neuen vergleichenden Sprachwissenschaft aus ist ein großes Licht auf alle Geschichte und Mythologie gefallen, besonders auch auf die Griechische [...]. Die Religionen dieser Völkerfamilie haben eine allgemeine Übereinstimmung in ihrem Bezug zur Natur und zum Polytheismus, wodurch sie sich stark von den Semiten unterscheiden [...]. Die besondre Natur beider Stämme, auch der Boden, dann die Stufen der Entwicklung der Gedanken waren verschieden“. Zum vermeintlich arisch-indogermanischen Ursprung des Prometheus-Mythos im Gegensatz zum „hebräischen“, „mosaischen“ Sündenfall-Mythos vgl. Welcker, Bd. 1, S. 761, der auf Material verweist, das Josias Bunsen im 5. Band seines Werkes *Ägypten* angeführt hatte – N. entlieh dieses im November 1869 aus der Basler Universitätsbibliothek.

Den Weg von der Sprachwissenschaft zur Rassenideologie behandelt Ruth Römer: *Sprachwissenschaft und Rassenideologie in Deutschland*, München 1985. Eine wichtige Station auf dem Weg vom christlichen Antijudaismus zum rassistischen Antisemitismus war der 1853–1855 veröffentlichte *Essai sur l'inégalité des races humaines* des Grafen Gobineau, der die arische Rasse als die einzig wahrhaft schöpferische darstellt. Beliebt war in der Folge die Hervorhebung der Qualitäten der arischen Rasse und die Abqualifizierung der semitischen Rasse. Diese zeigt sich bei N. noch auf der gleichen Seite (69, 18–30), und sie geht auch aus seinen Briefen in diesen Jahren hervor, so schon in der Studen-tenzeit aus einem Brief an Mutter und Schwester vom 22.4.1866, KSB 2, Nr. 502, S. 125, Z. 43 f.: „Endlich habe ich mit Gersdorff eine Kneipe gefunden, wo man nicht Schmelzbutter und Judenfratzen zu genießen hat“; an Hermann Mus-hacke am 27.4.1866, KSB 2, Nr. 504, S. 127, Z. 43–S. 128, Z. 44 „und wo man hinsieht Juden und Judengenossen“; an Gustav Krug am 24. Juli 1872, KSB 4, Nr. 242, S. 30, Z. 48 f., angesichts der Attacke von Wilamowitz: „Welch übermü-thig-jüdisch angekränkeltes Bürschchen“; an die Mutter am 1.10.1872, KSB 4, Nr. 257, S. 55, Z. 96–98: „Dann esse ich in meinem Hôtel, wo ich bereits einige Gefährten für die morgende Splügentour vorfinde: leider darunter einen Juden.“; an Carl Fuchs, wohl Februar-März 1874, KSB 4, Nr. 342, S. 194, Z. 18 u. S. 195, Z. 21: „man muss nur wenig begehren und sich eine Aufgabe stellen, bei der man gar nicht mehr versucht ist, auf den unruhigen Bildungs-Juden-Pöbel und die ganze anerkannte Öffentlichkeit hinzusehen.“ Wagner, der 1850 seine Schrift *Über das Judenthum in der Musik* veröffentlicht hatte, publizierte 1869 zum zweiten Mal dieses antisemitische Pamphlet im unmittelbaren Vor-feld von N.s *Geburt der Tragödie*. Auch die von N. verehrte Cosima Wagner war eine fanatische Antisemitin. N.s ‚Arisierung‘ des griechischen Prometheus-Mythos steht in diesem Kontext, obwohl er als Altphilologe gewußt haben muß, daß die Griechen kulturell fundamentale Güter von den semitischen Phö-niziern übernommen haben, darunter (im 8. Jahrhundert v. Chr.) das Alphabet, und obwohl er wußte, daß aufgrund der von den Phöniziern stammenden kul-turellen Errungenschaften der ‚Europa‘ genannte Erdteil seinen Namen von der phönizischen Prinzessin Europa hat.

Noch in der Zeit zwischen Herbst 1885 und Herbst 1886 findet sich ein Nachhall von N.s früher Interpretation des Prometheus-Mythos (NL 1885/1886, KSA 12, 2[114], 119, 23–25): „Die Idealisierung des großen Frevlers (der Sinn für seine Größe) ist griechisch; das Herunterwürdigen, Verleumden, Verächt-lichmachen des Sünders ist jüdisch-christlich“. Doch hatte N. zwischen Herbst 1885 und Frühjahr 1886 einen antirassistischen Standpunkt bezogen (NL 1885/1886, KSA 12, 1[153], 45, 10 f.): „NB. Gegen Arisch und Semitisch. / Wo Rassen gemischt sind, der Quell großer Cultur“.

**69, 10** *dem wahren Palladium]* In der Bedeutung von ‚Schutzschild‘ leitet sich dieses Wort vom ‚Palladion‘ und letztlich von „Pallas“ her, dem Beinamen der Athene. Die Kultstatue der Pallas Athene hieß ‚Palladion‘ und war der Göttin als der Stadtbeschrimerin Athens geweiht. Im Inneren des Tempels aufgestellt, sollte sie die Sicherheit der Stadt verbürgen.

**69, 18–23** *Das Beste und Höchste, dessen die Menschheit theilhaftig werden kann, erringt sie durch einen Frevel und muss nun wieder seine Folgen dahinnehmen, nämlich die ganze Fluth von Leiden und von Kümernissen mit denen die beleidigten Himmlischen das edel emporstrebende Menschengeschlecht heimsuchen – müssen]* Hier orientiert sich N. nicht an Aischylos, der den mit dem Feuerraub verbundenen kulturellen Fortschritt trotz der Bestrafung des Prometheus positiv wertet, sondern an Hesiod, in dessen *Werken und Tagen* (V. 47–105) der kulturelle Fortschritt nicht nur Götter und Menschen entzweit, sondern auch für die Menschen zahllose Übel zur Folge hat: Die Götter schicken ihnen Pandora, die aus ihrer Büchse alle diese Übel austreut. Ohne den Pandora-Mythos zu erwähnen, spielt N. auf ihn an, indem er von der „ganzen Fluth von Leiden und von Kümernissen“ spricht, welche die Menschen heimsuchen. N. vermeidet die explizite Nennung der Pandora-Sage, weil er die – lasterhaften – „weiblichen Affectionen“ (69, 27) dem semitischen Sündenfall-Mythos vorbehält, um ihn dem arischen, entschieden im Sinne männlicher „Würde“ (69, 24) gedeuteten Prometheus-„Frevel“ (69, 24–30) entgegenzusetzen zu können. Aufschlußreich ist dieses Verfahren durch die Verbindung von Antisemitismus (zum Antisemitismus des jungen N. vgl. die in NK 68, 34–69, 8 angeführten Briefstellen) und Abwertung des ‚Weibes‘ (Eva). Vollends erhellt dies aus der alsbald folgenden Bemerkung: „So wird von den Ariern der Frevel als Mann, von den Semiten die Sünde als Weib verstanden“ (70, 10 f.).

**70, 13** *der Hexenchor]* Goethe, Szene *Walpurgisnacht* im *Faust I*, V. 3982–3985.

**71, 12 f.** „*Alles Vorhandene ist gerecht und ungerecht und in beidem gleich berechtigt.*“] Diese Formulierung lehnt sich an Heraklits Lehre von der Einheit der Gegensätze an, besonders an Frg. 22 B 102 (Diels/Kranz): „Für Gott ist alles schön und gut und gerecht; die Menschen aber haben das eine als ungerecht, das andere als gerecht angenommen“ (τῷ μὲν θεῷ καλὰ πάντα καὶ ἀγαθὰ καὶ δίκαια, ἄνθρωποι δὲ ἃ μὲν ἄδικοι ὑπειλήφασιν ἃ δὲ δίκαια).

**71, 14** *Das ist deine Welt! Das heisst eine Welt! –]* Goethe, Szene *Nacht* im *Faust I*, V. 409. Hier handelt es sich um ein besonders deutliches Beispiel des in GT immer wieder zu beobachtenden sinnentstellenden und manipulierenden Zitierens. N. macht die Worte zum Ausdruck des selbstbewußt-schöpferischen Prometheus bei Aischylos. Goethe hingegen läßt Faust sein lebensfernes

Gelehrtenlos beklagen (V. 398–409) und meint den von N. zitierten Vers bitter-selbstironisch:

Weh! steck' ich in dem Kerker noch?  
 Verfluchtes dumpfes Mauerloch,  
 [...]
 Mit Gläsern, Büchsen rings umstellt,  
 Mit Instrumenten vollgepfropft,  
 Urväter-Hausrat drein gestopft –  
 Das ist deine Welt! das heißt eine Welt!

## 10. Kapitel

Wie schon das vorhergehende Kapitel, so übernimmt auch dieses, weitgehend in wörtlicher Entsprechung, eine Partie aus der (nachgelassenen) Schrift *Sokrates und die griechische Tragödie* (KSA 1, 619, 2–620, 24). Nachdem das 9. Kapitel sich dem „Mythos“ und exemplifizierend dem Ödipus- sowie dem Prometheus-Mythos zugewandt und dabei die „Weisheit“ wie überhaupt die „Cultur“ im Hinblick auf die ursprüngliche „Natur“ als zerstörerisch dargestellt hatte, gilt nun das 10. Kapitel dem „absterbenden Mythos“ (74, 19). Es leitet damit zu dem mit diesem Absterben verbundenen Verfall der Tragödie über (Kap. 11–15), den N. aus dem Überhandnehmen des „Wissens“ herleitet. Sokrates und im Hinblick auf die Tragödie speziell Euripides repräsentieren für N. den aus dem Logozentrismus resultierenden Verfall des Mythos und der Tragödie. Mit ihrem Logozentrismus zerstören sie aus seiner Sicht auch die von Mythos und Tragödie zum Ausdruck gebrachte tragische Weltanschauung zugunsten eines flachen Optimismus.

**71, 16–19** *Es ist eine unanfechtbare Ueberlieferung, dass die griechische Tragödie in ihrer ältesten Gestalt nur die Leiden des Dionysus zum Gegenstand hatte und dass der längere Zeit hindurch einzig vorhandene Bühnenheld eben Dionysus war.] Mit dieser angeblich unanfechtbaren, tatsächlich aber problematischen Überlieferung bezieht sich N. auf Herodot V 67, vgl. NK 63, 6–11. Dafür, daß Dionysos der über längere Zeit hindurch einzig vorhandene Bühnenheld gewesen sei, gibt es keinerlei Anhaltspunkt. Präjudiziert ist die Betonung der Leiden des Dionysos als des ursprünglich einzigen Bühnenhelden durch die schon in den früheren Kapiteln vorgenommene Gleichsetzung des Dionysos mit Schopenhauers vom Leiden bestimmten Daseinsgrund. Immer wieder betont N. im Folgenden das „Leiden“, im Gegensatz zu Aristoteles, der in seiner *Poetik* den*

Hauptakzent auf das Handeln und die Strukturelemente der Handlung legt. In dem Basler Vortrag *Das griechische Musikdrama*, einer Vorstufe der Tragödien-schrift, greift N. weiter aus: Der ursprüngliche Chor habe den Zuhörern einen „schnell verständlichen Zug aus der Kampf- und Leidensgeschichte des Dionysos“ nahegebracht, und zwar durch „leidenschaftliche Chorgesänge“ (KSA 1, 527, 17–23). Mit dieser Verbindung von „Leiden“ und „Leidenschaft“ zielt N. auf den griechischen Pathos-Begriff. Er fährt mit der Feststellung fort, daß im griechischen Drama „der Accent auf dem Erleiden, nicht auf dem Handeln ruht“ (528, 6 f.) und „das Erleiden, überhaupt das Gefühlsleben in seinen Ausbrüchen, zum ergreifenden Eindrucke gebracht wurde“ (528, 12–14). Ja es sei die Aufgabe der (Tragödien-)Musik gewesen, „das Erleiden des Gottes und des Helden in stärkstes Mitleiden bei den Zuhörern umzusetzen“ (528, 28 f.). N. entspricht damit der von Wagner in seinen theoretischen Schriften oft erhobenen Forderung nach einem möglichst intensiven Ausdruck von „Gefühl“ und nach „Gefühlserregung“.

**71, 19–24** *Aber mit der gleichen Sicherheit darf 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.*] N. erweitert mit dieser spekulativen Behauptung die von der schwer zu deutenden Herodot-Stelle (V 67) ausgehende Darstellung Karl Otfried Müllers (*Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders*, Zweiter Band, Breslau 1841). Darin heißt es (S. 30): „Man sieht also, daß es damals nicht allein tragische Chöre gab, sondern auch, daß deren Darstellungen bereits von Dionysos auf Heroen übertragen worden waren, nämlich solche, die durch schwere Leiden und Drangsale dazu geeignet waren. Hierin liegt ja überhaupt der Grund, warum [...] hernach die Tragödie in der Regel, von Dionysos auf Heroen [...] übertragen wurde“. Dies passte zu N.s Konstellation von Apollinischem und Dionysischem. Ihr zufolge repräsentiert das Apollinische die Sphäre des gestalteten Individuellen – hier stehen dafür die „berühmten Figuren der griechischen Bühne“ –, das aus dem dionysisch gestaltlosen Weltgrund hervorgeht und sich in dessen Ur-Realität wieder auflöst wie der Schein im Sein – analog zu Schopenhauers Konstellation von „Vorstellung“ und „Wille“.

**71, 26–28** *Es hat ich weiss nicht wer behauptet, dass alle Individuen als Individuen komisch und damit untragisch seien*] Schopenhauer schreibt in *WWV I*, 4. Buch, § 58, Frauenstädt, Bd. 2, S. 380: „Das Leben jedes Einzelnen ist, wenn man es im Ganzen und Allgemeinen übersieht und nur die bedeutsamsten Züge heraushebt, eigentlich immer ein Trauerspiel; aber im Einzelnen durchgegangen, hat es den Charakter des Lustspiels. Denn das Treiben und die Plage

des Tages, die rastlose Neckerei des Augenblicks, das Wünschen und Fürchten der Woche, die Unfälle jeder Stunde, mittelst des stets auf Schabernack bedachten Zufalls, sind lauter Komödienscenen“.

**71, 31–72, 1** *wie überhaupt jene platonische Unterscheidung und Werthabschätzung der „Idee“ im Gegensatze zum „Idol“, zum Abbild tief im hellenischen Wesen begründet liegt*] Platon unterscheidet zwischen dem Reich der Ideen als der jenseits von Raum und Zeit liegenden Sphäre ewigen und eigentlichen Seins und der raum-zeitlichen, vergänglichen und scheinhaften Welt der „eidola“ (εἰδωλα), die im Verhältnis zu den Urbildern der Ideensphäre nur „Abbilder“ sind. N. fügt dem aus dem Griechischen übernommenen Wort „Idol“ noch die Bezeichnung „Abbild“ bei, um klarzustellen, daß es sich bei Platon nicht um „Idole“ im modernen Sinn von falschen Idealen oder vergötzten Vorstellungen handelt.

**72, 1–6** *Um uns aber der Terminologie Plato's zu bedienen, so wäre von den tragischen Gestalten der hellenischen Bühne etwa so zu reden: der eine wahrhaft reale Dionysus erscheint in einer Vielheit der Gestalten, in der Maske eines kämpfenden Helden und gleichsam in das Netz des Einzelwillens verstrickt.*] Bei Platon sind allein die Urbilder – die „Ideen“ – ontologisch real und „eingestaltig“ (μονοειδές), während die Abbilder kein eigenes Sein haben und in beliebiger Vielheit zu sehen sind. Indem N. hier dieses Verhältnis zwischen Idee und Abbild auf dasjenige zwischen Dionysos und der Vielheit seiner „Masken“ in den konkreten Gestalten der Bühnenhelden überträgt, gibt er besonders deutlich sein ontologisierendes Verständnis des Dionysos zu verstehen.

**72, 8–11** *dass er überhaupt mit dieser epischen Bestimmtheit und Deutlichkeit erscheint, ist die Wirkung des Traumdeuters Apollo, der dem Chore seinen dionysischen Zustand durch jene gleichnissartige Erscheinung deutet.*] In der Reinschrift, welche die Vorlage des Druckmanuskripts bildete, heißt es:

was ungefähr vom Dionysus der aristoph(anischen) Komödie gelten mag. Vielmehr tragen die tragischen Masken zugleich etwas an sich, das sie als Erscheinungen des Apollo kennzeichnet. Und so wäre denn nach der platonischen Terminologie die tragische Maske zu definieren als das gemeinsame Abbild zweier Ideen: wodurch wir zu dem Problem gelangen werden, wie ein Erscheinendes zugleich das Spiegelbild zweier Ideen sein könne und warum jetzt dieses Erscheinende ein Zwischending sei zwischen einer empirischen Wirklichkeit und einer idealen d. h. im platonischen Sinn allein realen Wirklichkeit. Dieses Verhältniß complicirt sich dadurch, daß das Apollinische eben nichts andres ist als die Idee der Erscheinung selbst (KSA 14, 50).

**72, 11–20** *In Wahrheit aber ist jener Held der leidende Dionysus der Mysterien, jener die Leiden der Individuation an sich erfahrende Gott, von dem wundervolle*

*Mythen erzählen, wie er als Knabe von den Titanen zerstückelt worden sei und nun in diesem Zustande als Zagreus verehrt werde: wobei angedeutet wird, dass diese Zerstückelung, das eigentlich dionysische Leiden, gleich einer Umwandlung in Luft, Wasser, Erde und Feuer sei, dass wir also den Zustand der Individuation als den Quell und Urgrund alles Leidens, als etwas an sich Verwerfliches, zu betrachten hätten.*] In der Reinschrift, welche die Vorlage des Druckmanuskripts bildete, heißt es: „die Idee, die allein wahrhafte Realität hat und nur in dieser Maske zur Erscheinung kommt, ist der leidende Dionysus der Mysterien, jener die Qualen der Individuation an sich erleidende Held, der zugleich ‚der Wilde‘ und der ‚wilde‘ Gott heißt“ (KSA 14, 50). Der Bezug zu den dionysischen Mysterien, die eng mit der Orphik zusammenhingen, und die spätere neuplatonische Allegorese des Zagreus-Mythos sind für die Entstehung und Entwicklung der griechischen Tragödie, N.s Haupt-Thema, ohne Belang; doch zieht er diesen Mythos und seine allegorischen Ausdeutungen heran, weil er darin seine eigene, von Schopenhauers Negativwertung des scheinhaften „principium individuationis“ ausgehende Allegorisierung präfiguriert sieht. Der Kern des Mythos von Dionysos-Zagreus (vgl. hierzu auch den Kommentar zu 68, 14–18) besagt, daß Hera, die eifersüchtige Gattin des Zeus, die Titanen anstiftete, das Dionysos-Kind in Stücke zu reißen, daß es dann aber durch Zusammensetzen der Teile – entweder durch Apollon oder durch Athene – wieder zur gestalthaften Einheit restituiert wurde. In der Vorstufe *Die dionysische Weltanschauung* heißt es (KSA 1, 559, 19 f.): „Der Mythos sagt, daß Apollo den zerrissenen Dionysos wieder zusammengefügt habe“.

Besonders wichtig ist die von N. an anderer Stelle ausdrücklich genannte Darstellung Plutarchs in seiner Schrift *Über das E in Delphi* (388 f-389a). Plutarch geht auf die Zerstückelung des Dionysos-Zagreus im Zusammenhang der neuplatonischen Allegoresen ein. Er nennt sie „hintergründige Mythen“ (N. spricht von „wundervollen“, d. h. von Wundern erfüllten „Mythen“). Plutarch charakterisiert die kosmologische Deutung der Zerstückelung des Dionysos und führt sie auf die Kategorien von Einheit und Vielheit zurück: Der Gott, schreibt er, zerteile und verwandle sich „in Winde und Wasser, Erde und Gestirne und die Geschlechter von Pflanzen und Tieren“ (εἰς πνεύματα καὶ ὕδωρ καὶ γῆν καὶ ἄστρα καὶ φυτῶν ζῴων τε γενέσεις). N. spricht von einer „Umwandlung in Luft, Wasser, Erde und Feuer“, also in die vier Elemente. In NL 1870/1871, KSA 7, 7[123], 177, 21 f. übersetzt er genauer: „Umwandlung in Luft Wasser Erde und Gestein Pflanze und Thier“ („Gestein“ ist wohl eine Verlesung von „Gestirn“ – ἄστρα). All dies ist für ihn jedoch nur als mythologisch-allegorische Äquivalenz der Philosopheme Schopenhauers interessant: Schopenhauers Urprinzip, der „Wille“, geht über in die Vielheit der Erscheinungen, die das *principium individuationis* repräsentieren, aber nur, um sich als letzt-

lich bloß scheinhafte wieder aufzulösen. N. deutet „den Zustand der Individuation [= Zerstückelung des Dionysos-Zagreus] als den Quell und Urgrund alles Leidens“ (72, 19, 8–20).

N. kannte die zerstreuten Zeugnisse des Zagreus-Mythos und seiner allegorischen Ausdeutung durch die Neuplatoniker aus mehreren Darstellungen des 19. Jahrhunderts, die er nachweislich benutzte, so aus Georg Friedrich Creuzers *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, Bd. IV, S. 116 ff. (für seine eigene Bibliothek erwarb N. Creuzers Werk erst 1884, vgl. Campioni: *Nietzsches persönliche Bibliothek*, aber den 3. Band mit dem Schwerpunkt auf Dionysos entlieh er schon im Juni 1871 aus der Basler Universitätsbibliothek), aus Karl Otfried Müllers *Prolegomena*, S. 390 ff. und dessen *Geschichte der griechischen Literatur*, Bd. 1 Kap. 16, S. 418 f. und S. 426–430 (er entlieh sie im Januar und April aus der Basler Universitätsbibliothek); aus Christian August Lobecks *Aglaophamus* (Königsberg 1829; im November 1869 entlieh er dieses Werk aus der Basler Universitätsbibliothek), aus Friedrich Gottlieb Welckers *Griechischer Götterlehre* (Göttingen 1857 und 1860) Bd. 1, S. 443 f., Bd. 2, S. 629–643 ff. (im April 1871 aus der Basler Universitätsbibliothek entliehen), aus Ludwig Prellers Standardwerk *Griechische Mythologie*, Berlin 1854 (Bd. I 21860, Bd. II 21861), das er im November 1869 und im Oktober 1870 aus der Basler Universitätsbibliothek entlieh, schließlich aus Julius Leopold Kleins *Geschichte des Drama's* (Leipzig 1865), die er am 22.4.1871 ebenfalls aus der Universitätsbibliothek Basel entlieh. – Eine moderne Sammlung aller Zeugnisse zum Zagreus-Mythos bietet W. Fauth, Artikel *Zagreus*, in: RE IX, A2, 1967, Sp. 2221–2283.

**72, 20–22** *Aus dem Lächeln dieses Dionysus sind die olympischen Götter, aus seinen Thränen die Menschen entstanden.*] In dem nachgelassenen Notat NL 1870/1871, KSA 7, 7 [123], 177, 24–26, steht die Variante: „Aus dem Lächeln des Phanes [= Helios] sind die olympischen Götter, aus seinen Thränen die Menschen geschaffen“. Die Quelle sind zwei Verse aus einem orphischen Gedicht, die der wirkungsmächtige Neuplatoniker Proklos (etwa 411–485 n. Chr.) in seinem Kommentar zu Platons *Politeia* zitiert: δάκρυα μὲν σέθεν ἐστὶ πολυτλήτων γένος ἀνδρῶν, / μειδήσας δὲ θεῶν ἱερὸν γένος ἐβλάστησας. Im Kontext des Proklos-Kommentars (I 127, 29) sind sie abgedruckt in: *Orphicorum Fragmenta*, collegit Otto Kern, 1922, 3. Aufl. Dublin/Zürich 1972, Nr. 354, S. 341. Die wörtliche Übersetzung fand N. in der von ihm oft benutzten *Geschichte der griechischen Literatur* von Karl Otfried Müller (Bd. 1, Kap. 16: *Theologische Poesie*, S. 427), die er im Januar und April 1870 aus der Basler Universitätsbibliothek entlieh: „Deine Thränen sind das unglückselige Geschlecht der Menschen; / durch dein Lächeln hast du der Götter heiliges Geschlecht entsprossen las-

sen“. Auch bei Christian August Lobeck: *Aglaophamus*, Königsberg 1829, S. 889 f., konnte er diese Verse finden.

Allerdings weicht N. gravierend von der Überlieferung ab, indem er vom Lächeln und von den Tränen des *Dionysos* spricht, den die orphischen Verse nicht nennen. Vielleicht sah er sich aufgrund des engen Zusammenhangs der Dionysos-Mysterien mit der Orphik dazu berechtigt, vor allem aber war ihm daran gelegen, den Dionysos, der am Anfang der Tragödie stand, mit dem Mysteriengott Dionysos zusammenzuführen – alsbald spricht er sogar von der „Mysterienlehre der Tragödie“ (73, 2f.) –, um ihm damit eine weltanschaulich relevante Schlüsselfunktion zuzuweisen.

**72, 22–25** *In jener Existenz als zerstückelter Gott hat Dionysus die Doppelnatur eines grausamen verwilderten Dämons und eines milden sanftmüthigen Herrschers.*] Aus zwei Notizen N.s geht die Quelle für diese Aussage hervor: Plutarchs Lebensbeschreibungen des Themistokles und des M. Antonius. Bereits Creuzer (*Symbolik* III, 1821, S. 334) und Welcker (*Griechische Götterlehre*, Bd. 1, S. 443 f.) hatten sie herangezogen, um die wilde und grausame Seite des meist als heiter vorgestellten Dionysos nachzuweisen.

N.s Notizen: 1. NL 1870/1871, KSA 7, 7[61], 152, 12f.: „Διόνυσος ὠμηστῆς und ἄγριώνιος = Ζαγρεύς [Dionysos, der Rohfresser und Wilde = Zagreus]. Ihm opfert Themistokles vor der Schlacht bei Salamis drei Jünglinge“. 2. NL 1870/1871, KSA 7, 7[123], 177, 26–34: „In jenem Zustand hat Dionysos die Doppelnatur eines grausamen, verwilderten Dämons und eines milden Herrschers (als ἄγριώνιος) und ὠμηστῆς und μελιχίος). Diese Natur offenbart sich in so schrecklichen Anwandlungen, wie in jener Forderung des Wahrsagers Euphrantides vor der Schlacht bei Marathon [versehentlich statt: Salamis], man müsse dem Dionysos ἀγριώνιος) [gemeint ist: ὠμηστῆς] die drei Schwes-ternsöhne des Xerxes, drei schöne und glänzend geschmückte Jünglinge zum Opfer bringen: dies allein sei die Bürgschaft des Sieges“.

**72, 25–34** *Die Hoffnung der Epopten ging aber auf eine Wiedergeburt des Dionysus, die wir jetzt als das Ende der Individuation ahnungsvoll zu begreifen haben: diesem kommenden dritten Dionysus erscholl der brausende Jubelgesang der Epopten. Und nur in dieser Hoffnung giebt es einen Strahl von Freude auf dem Antlitze der zerrissenen, in Individuen zertrümmerten Welt: wie es der Mythos durch die in ewige Trauer versenkte Demeter verbildlicht, welche zum ersten Male wieder sich freut, als man ihr sagt, sie könne den Dionysus noch einmal gebären.*] Diese Ausführungen sind konzeptionell schon auf den Beginn des 3. Teils von GT hin formiert, der mit Kap. 16 beginnt: auf die musikalische „Wiedergeburt der Tragödie“ (103, 13f.) und des „Mythos“ im Werk Richard Wagners. Als mythologische Präfiguration erscheint die „Wieder-

geburt des Dionysus“ durch Demeter, die den Dionysos „noch einmal gebären“ sollte. „Die Hoffnung der Epopten“, die sich in der hier zu erörternden Partie „auf eine Wiedergeburt des Dionysus“ richtet, präludiert die in Kapitel 16 hoffnungsvoll beschworene „Wiedergeburt der Tragödie“ durch Richard Wagner (103, 13 f.); und wie „der brausende Jubelgesang der Epopten“ hier in der Hoffnung auf eine Wiedergeburt des Dionysos ertönt, welche „das Ende der Individuation“ anzeigt, wird in Kapitel 16 „unter dem mystischen Jubelruf des Dionysus der Bann der Individuation zersprengt“ (103, 27 f.). So gerät Dionysos zum mythologischen Symbol von Wagners „Musik als der dionysischen Kunst“ (103, 31), die ihre „metaphysische“ Dignität durch Schopenhauers Musiktheorie erhalten hat (104, 3–9 ff.).

Ein derartiges „symbolisches“ Verfahren im Umgang mit der griechischen Mythologie war in dem von N. herangezogenen Grundwerk der romantischen Mythologie verankert, in Georg Friedrich Creuzers *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (vgl. NK 72, 11–20). Creuzer legte besonderen Wert gerade auf das mit Dionysos verbundene Mysterienwesen, das N. hier thematisiert, und bezog auch die Zagreus-Überlieferung mit ein. Es ist letztlich das von Creuzers romantischer „Symbolik“ (die Johann Heinrich Voß zuerst in der Jenaischen Literaturzeitung, Mai 1821, scharf rezensierte und dann ausführlich in seiner *Antisymbolik*, Stuttgart 1824, attackierte) ausgehende Interesse an der „symbolisch“-spekulativen Ausdeutung statt an der historischen Überlieferung der griechischen Mythologie, das N.s Methode in GT bestimmt. Seine Ausdeutung macht die griechische Mythologie zur archetypischen „Symbolik“ von Schopenhauers Philosophie und Wagners Musik. Er verwandelt Creuzers „Symbolik“, die sich nach dem Muster des Neuplatonismus auf Theologumena hin orientiert, in eine säkulare philosophisch-ästhetische Symbolik. In der Partie des 16. Kapitels, die sich auf die hier zu erörternde Partie des 10. Kapitels zurückbezieht, kommt dies in einer paradigmatischen Formulierung zum Ausdruck. „Ohne jede Anleitung der hellenischen Göttersymbolik“ (d. h. ohne die von N. exponierte Polarität von Dionysos und Apollon), so heißt es darin (103, 33 ff.), habe Schopenhauer seine „metaphysische“ Musiktheorie entwickelt, die dann zur Grundlage von Wagners „Aesthetik“ geworden sei. Diese bei Schopenhauer noch nicht vorhandene „Anleitung der hellenischen Göttersymbolik“ will N. in seinen Ausführungen nachliefern.

In diesem Horizont wird auch erst verständlich, warum N. scheinbar dysfunktional auf einzelne Elemente des Mysterienwesens und des Dionysos-Zagreus eingeht. Mehrfach nennt er die „Epopten“ (72, 25–29: „Die Hoffnung der Epopten ging aber auf eine Wiedergeburt des Dionysus [...], diesem kommenden dritten Dionysus erscholl der brausende Jubelgesang der Epopten“). Ein Epopt, ein „Schauender“ (ἐπόπτης), war in der Terminologie der Mysterien

derjenige Teilnehmer der Eleusinischen Demeter-Mysterien (72, 32), der sich auf der höchsten Stufe der Einweihung befand und das Mysteriengeheimnis „schauen“ durfte. Die Verbindung des Zagreus-Mythologems mit den eleusinischen Mysterien findet sich auch in zeitgenössischen Darstellungen, so in dem von N. intensiv herangezogenen Werk von Julius Leopold Klein: *Geschichte des Drama's*, Bd. 1, S. 47. Sicher überliefert ist, daß die Eleusinischen Mysterien, in deren Zentrum Demeter stand, mit dem athenischen Dionysoskult (nicht mit dem Mythos von Dionysos-Zagreus) zusammenhingen und daß es weitverbreitete Dionysos-Mysterien gab, die schon früh mit der Orphik in Verbindung standen. Zum Zusammenhang der Dionysos-Mysterien mit dem Zagreus-Mythos vgl. u. a. Clemens von Alexandria, *Protreptikos* II 17, 2–18, 1 (I 14, 7 Staehlin) = *Orphicorum Fragmenta*, coll. Otto Kern, Nr. 34, S. 110. Die von N. genannte „Wiedergeburt“ eines dritten Dionysos durch Demeter hat einen Anhaltspunkt in einem orphischen Fragment (*Orphicorum Fragmenta*, collegit Otto Kern, <sup>3</sup>1972, Nr. 36, S. 111) aus der Schrift Philodems *De pietate* (44, p. 16, 1 Gomperz), die von einer dreifachen Geburt des Dionysos („de triplici Bacchi ortu“) handelt. Darin heißt es, die erste dieser Geburten sei von der Mutter (Semele), die zweite aus dem Schenkel (des Zeus), die dritte, diejenige nach der Zerstückelung des Dionysos durch die Titanen, durch Rhea (die Erd-Göttin, die mit Demeter gleichgesetzt wurde) zustande gekommen. Sie habe Dionysos durch Zusammensetzung seiner Glieder „wiedergeboren“: (πρώτην τοῦ)των τὴν ἐκ μητρός), ἑτέραν δὲ τὴν ἐκ μηροῦ, (τρίτην δὲ τὴν ὅτε δι)ασπασθεὶς ὑπὸ τῶν Τιτάνων Ῥέ(ας τὰ) μέλη συνθε(ισ)ης) ἀνεβίω[ι].

Die konjunktural ergänzten Splitter des Fragments stehen in spitzen Klammern.

**72, 34–73, 7** In den angeführten Anschauungen haben wir bereits alle Bestandtheile einer tief sinnigen und pessimistischen Weltbetrachtung und zugleich damit die Mysterienlehre der Tragödie zusammen: die Grund-erkenntniss von der Einheit alles Vorhandenen, die Betrachtung der Individuation als des Urgrundes des Uebels, die Kunst als die freudige Hoffnung, dass der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit.] Für eine derartige „Mysterienlehre der Tragödie“ und eine entsprechende Verbindung der historisch greifbaren Tragödien mit Mysterien-Zeugnissen gibt es keine Anhaltspunkte in der antiken Überlieferung, vielmehr handelt es sich um eine „Lehre“, die N. selbst spekulativ aus seiner Tragödienkonzeption zieht.

Der scheinbare Widerspruch zwischen den vorausgehenden Sätzen über den „Jubelgesang der Epopen“, über die „Hoffnung“ und Demeters Freude darüber, daß sie Dionysos noch einmal gebären könne, und der hier mit diesen „Bestandtheilen“ verbundenen „pessimistischen Weltbetrachtung“ löst sich im

Horizont der temporalen Struktur auf, welche die Gesamtkonzeption bestimmt. Die „pessimistische Weltbetrachtung“ bezieht sich auf die gegenwärtige reale Welt und ihre Zerrissenheit (deren mythologisches Symbol der zerstückelte Dionysos-Zagreus ist) sowie auf die aus dem Ur-Einen hervorgegangene Vielheit, die als Individuation, d. h. als Heraustreten des vielen Einzelnen aus der ursprünglichen Ganzheit gedacht wird. Dagegen richtet sich die dreimal exponierte „Hoffnung“ (72, 25; 72, 29; 73, 6) auf eine Zukunft, „die wir jetzt als Ende der Individuation ahnungsvoll zu begreifen haben“ (72, 26 f.): als die „Ahnung einer wiederhergestellten Einheit“ (73, 7). In solcher „Hoffnung“ und „Ahnung“ erhält die Tragödie insofern eine wesentliche Funktion, als sie im Untergang der tragischen Helden, die als große Individuen und damit als vornehmste Repräsentanten des Stadiums der Individuation untergehen, die Aufhebung der Individuation überhaupt signalisiert. In einem nachgelassenen Notat, das im Winter 1870–71 entstand, heißt es: „Die Vernichtung des Individuums als Einblick in die Vernichtung der Individuation, höchste Lustspiegelung“ (NL 1870/1871/1872, KSA 7, 8[2], 219, 15–16). Vgl. NK 58, 33–59, 7 und NK 108, 17–22. So weist die aus der tragischen Katastrophe zunächst entstehende „Trauer“ letztlich auf die „Freude“ (72, 30; 72, 33; 73, 5) einer zukünftig „wiederhergestellten Einheit“. N. nimmt damit eine Denkfigur aus der Zeit des Deutschen Idealismus und der Frühromantik auf. Er, der selber in der Nachfolge Hölderlins ein Empedokles-Drama plante, zu dem gleichzeitig mit GT entstandene Entwürfe erhalten sind, kannte Hölderlins Konzeption, derzufolge sich Empedokles in den Ätna stürzte, um das Leiden des individuellen Daseins in der All-Natur, d. h. in der „wiederhergestellten Einheit“ aufzuheben. Direkt spielt N. mit seiner Verbindung von „Trauer“ und „Freude“ (72, 30 f.) in der so verstandenen Tragödie auf Hölderlins Epigramm *Sophokles* an:

Viele versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen  
Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.

Dieses Epigramm Hölderlins fand N. auch in dem von ihm während der Arbeit an GT intensiv benutzten Werk von Julius Leopold Klein: *Geschichte des Drama's* (1865), Bd. 1, S. 307.

**73, 8–15** *Es ist früher angedeutet worden, dass das homerische Epos die Dichtung der olympischen Cultur ist, mit der sie ihr eignes Siegeslied über die Schrecken des Titanenkampfes gesungen hat. Jetzt, unter dem übermächtigen Einflusse der tragischen Dichtung, werden die homerischen Mythen von Neuem umgeboren und zeigen in dieser Metempsychose, dass inzwischen auch die olympische Cultur von einer noch tieferen Weltbetrachtung besiegt worden ist.* Von hier an bis zum Ende dieses Kapitels wird der „Mythus“ zum Hauptthema. Da

der „Mythus“ für N. zum vorhandenen Urbestand gehört, aber die Mythen schon bei Homer, also Jahrhunderte vor der Entstehung der Tragödie ausgebildet sind, und zwar gänzlich undionysisch, sieht er sich zu einer Geschichtskonstruktion gezwungen. Seine „Geburt“ der Tragödie, obwohl er sie mit dem „Mythus“ eng verbindet, soll dieser Konstruktion zufolge nach der Zeit der homerischen Mythen stattfinden, indem die „homerischen Mythen von Neuem umgeboren“ werden. Dies wiederum ist aber nur denkbar, wenn der Mythos nicht einen bleibenden vorlogischen Urbestand bildet, sondern einen Verfallsprozeß durch Historisierung und Logifizierung durchläuft und schließlich „abstirbt“, worauf dann „diesen absterbenden Mythos“ der „neugeborene Genius der dionysischen Musik“ (74, 19 f.) ergreifen kann und eine Neugeburt in der aus ihr hervorgehenden Tragödie bewirkt. Diese Spekulation – ein Absterben des Mythos nach Homer ist so wenig belegbar wie eine Neugeburt oder sogar ein „Umgeboren“-Werden durch die Tragödie – ist durch die Zwänge der „Geburts“-Hypothese bedingt; zugleich ist sie von der mit Wagner verbundenen Hoffnung auf eine „Wiedergeburt“ des Mythos als Gegenreaktion gegen die moderne Verwissenschaftlichung (den „Sokratismus“) geleitet. Den Begriff der „Metempsychose“, der im eigentlichen Sinn „Seelenwanderung“ bedeutet, verwendet N. hier metaphorisch, um die Transformation der homerischen Mythen in der Tragödie zu bezeichnen.

**73, 18–21** *In Aeschylus erkennen wir das Bündniss des erschreckten, vor seinem Ende bangenden Zeus mit dem Titanen. So wird das frühere Titanenzeitalter nachträglich wieder aus dem Tartarus ans Licht geholt.*] Der „Titan“ ist Prometheus. Im *Gefesselten Prometheus* des Aischylos, dem einzigen vollständig erhaltenen Stück der Prometheus-Trilogie, prophezeit Prometheus, der auf Zeus' Befehl mit brutaler Gewalt an den Felsen des Kaukasus geschmiedet wurde, weil er das Feuer vom Himmel entwendet und den Menschen gebracht hat, daß Zeus dereinst von seinem Zorn ablassen und sich „zum Bund und zur Freundschaft“ mit ihm, dem Prometheus, bereitfinden werde (V. 190–192). Aus den fragmentarisch erhaltenen Resten des Dramas *Der befreite Prometheus* läßt sich erschließen, daß die aus der Unterwelt, dem Tartaros, befreiten Titanen den Chor bilden sollten, während Herakles mit einem Pfeil den Adler erlegt, der dem gefesselten Prometheus an der Leber fraß.

**73, 21–31** *Die Philosophie der wilden und nackten Natur schaut die vorübertanzenden Mythen der homerischen Welt mit der unverhüllten Miene der Wahrheit an: sie erbleichen, sie zittern vor dem blitzartigen Auge dieser Göttin – bis sie die mächtige Faust des dionysischen Künstlers in den Dienst der neuen Gottheit zwingt. Die dionysische Wahrheit übernimmt das gesamte Bereich des Mythos als Symbolik ihrer Erkenntnisse und spricht diese theils in dem öffentlichen*

*Cultus der Tragödie, theils in den geheimen Begehungen dramatischer Mysterienfeste, aber immer unter der alten mythischen Hülle aus.*] Emphatisch allegorisierende Verstärkung der vorausgehenden Behauptung, daß „die olympische Cultur von einer noch tieferen Weltbetrachtung besiegt worden ist“ (73, 13–15). Diese vermeintlich „tiefere Weltbetrachtung“ wird hier im Sinne von N.s archaisierender Tragödien-Auffassung zuerst als „Philosophie der wilden und nackten Natur“ entmythisiert und dann sogleich durch Personifikation remythisiert, wenn es heißt, daß diese „Philosophie“ – in Wirklichkeit diejenige Schopenhauers, die den Schein der (hier: homerischen) „Vorstellungen“ auf das einzig wahre Sein des „Willens“ hin durchdringt – mit „der unverhüllten Miene der Wahrheit“ die „vorübertanzenden Mythen der homerischen Welt“ anschaut. Im folgenden, für N.s gesamte Methode aufschlußreichen Satz übernimmt er genau das Verfahren, das er kurz darauf selbst scharf kritisiert, nämlich das Verfahren, „unter den strengen, verstandesmässigen Augen eines rechtgläubigen Dogmatismus“ (74, 12 f.) die Mythen zu erklären. Dieser Dogmatismus einer sich auf unbezweifelbare „Erkenntnisse“ (73, 28) berufenden „Wahrheit“ führt bei ihm selbst dazu, daß die „dionysische Wahrheit“ „das gesammte Bereich des Mythos als Symbolik ihrer Erkenntnisse“ geradezu „übernimmt“. Dies ist das Verfahren, das Georg Friedrich Creuzer in seiner *Symbolik und Mythologie* weitgehend anwandte, wenn auch noch ohne dogmatischen Anspruch auf „Wahrheit“, wie sie N. als rechtgläubiger Anhänger Schopenhauers beansprucht.

Daß die „dionysische Wahrheit“ ihre „Erkenntnisse“ nicht nur im „öffentlichen Cultus der Tragödie“, d. h. bei den Großen Dionysien in Athen, sondern auch „in den geheimen Begehungen dramatischer Mysterienfeste“ ausspricht, deutet auf die dionysischen Mysterien hin. Ihr erster Hauptort war Eleusis, wo sie sich mit den Demeter-Mysterien verbanden. „Dramatisch“ nennt N. diese Mysterienfeste, weil sie sich in *Weihe-Handlungen* ausdrückten. Der ganze Pausanias bezieht sich zwar primär auf den Dionysoskult der Griechen, zugleich aber ist damit auch schon Wagner mitgemeint, dessen Werke – in N.s Verständnis als „Wiedergeburt der Tragödie“ – öffentlich und zugleich mit der Aura mysteriöser Weihe-Handlungen inszeniert wurden. Diesen Mysterien- und Weihe-Charakter betont N. im ersten Kapitel seiner Schrift *Richard Wagner in Bayreuth*, wo er zwei Hauptelemente des Mysterienwesens auf die ins Kultische erhobene Bayreuth-Erfahrung bezieht: Schweigen und Reinigung. „Wer bedürfte nicht des reinigenden Wassers, wer hörte nicht die Stimme, die ihn mahnt: Schweigen und Reinsein! Schweigen und Reinsein! Nur als Denen, welche auf diese Stimme hören, wird uns auch der grosse Blick zu Theil, mit dem wir auf das Ereigniss von Bayreuth hinzusehn haben“ (KSA 1, 434, 10–15).

**73, 31–33** Welche Kraft war dies, die den Prometheus von seinen Geiern befreite und den Mythos zum Vehikel dionysischer Weisheit umwandelte? Dies ist die

*heraklesmässige Kraft der Musik]* Zur Verbindung des Prometheus-Mythos mit Herakles vgl. die Erläuterung zu 73, 18–21.

**74, 1** *mit neuer tiefsinnigster Bedeutsamkeit]* In diesem Superlativ gipfelt N.s Vorliebe, die von Schopenhauer übernommene Weltanschauung als „tief“ und „tiefsinnig“ zu preisen; vgl. schon im näheren Kontext die Rede von den „Bestandtheile[n] einer tiefsinnigen und pessimistischen Weltbetrachtung“ (73, 1 f.), und die Bemerkung, daß „die olympische Cultur von einer noch tieferen Weltbetrachtung besiegt worden ist“ (73, 13–15); vgl. ferner die Behauptung: „Durch die Tragödie kommt der Mythos zu seinem tiefsten Inhalt“ (74, 26 f.).

Später, in der Schrift *Jenseits von Gut und Böse* distanzierte sich N. von der deutschen Unart, der er selbst noch in GT frönte: überall das „Tiefe“ zu kultivieren (JGB 244, KSA 5, 184, 2–185, 21):

Es gab eine Zeit, wo man gewohnt war, die Deutschen mit Auszeichnung ‚tief‘ zu nennen: jetzt, wo der erfolgreichste Typus des neuen Deutschthums nach ganz andern Ehren geizt und an Allem, was Tiefe hat, vielleicht die ‚Schneidigkeit‘ vermisst, ist der Zweifel beinahe zeitgemäss und patriotisch, ob man sich ehemals mit jenem Lobe nicht betrogen hat: genug, ob die deutsche Tiefe nicht im Grunde etwas Anderes und Schlimmeres ist – und Etwas, das man, Gott sei Dank, mit Erfolg loszuwerden im Begriff steht. Machen wir also den Versuch, über die deutsche Tiefe umzulernen: man hat Nichts dazu nöthig, als ein wenig Vivisektion der deutschen Seele. [...] wie jeglich Ding sein Gleichniss liebt, so liebt der Deutsche die Wolken und Alles, was unklar, werdend, dämmernd, feucht und verhängt ist: das Ungewisse, Unausgestaltete, Sich-Verschiebende, Wachsende jeder Art fühlt er als ‚tief‘.

**74, 3–7** *Denn es ist das Loos jedes Mythos, allmählich in die Enge einer angeblich historischen Wirklichkeit hineinzukriechen und von irgend einer späteren Zeit als einmaliges Factum mit historischen Ansprüchen behandelt zu werden]* Hier und im Folgenden wendet sich N. nicht nur gegen den in der griechischen Antike ausgebildeten Euhemerismus, d. h. gegen die Zurückführung von Mythen auf Historisches, sondern auch gegen die moderne historisierende Mythen- und Religionsdeutung. Im Bereich der Mythologie ist dafür das in der Goethezeit vielbenutzte *Gründliche mythologische Lexicon* von Benjamin Hederich ein markantes Beispiel. Die Lebensfeindlichkeit der historisierenden Bildungskultur überhaupt hebt N. in seiner zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung* hervor: *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*.

**74, 17–31** *wenn also das Gefühl für den Mythos abstirbt [...] Diesen absterbenden Mythos [...] Durch die Tragödie kommt der Mythos zu seinem tiefsten Inhalt, seiner ausdrucksvollsten Form; noch einmal erhebt er sich, wie ein verwundeter Held, und der ganze Ueberschuss von Kraft, sammt der weisheitsvollen Ruhe des Sterbenden, brennt in seinem Auge mit letztem, mächtigem Leuchten.]* Hier

beginnt die Verfallsgeschichte, die N. zuerst am Mythos, dann an der Tragödie selbst feststellen will und schließlich auf die gesamte „Cultur“ ausweitet. Die ‚Cultur‘ hatte er schon bisher als Verlust naturhafter Ursprungsenergien begriffen. Dieses Verfalls- und Spätzeit-Szenario, das sich hier bis zur Vorstellung des „Sterbens“ steigert, bereitet auf die „Wiedergeburt“ vor, die N. in Kapitel 16 im Hinblick auf Wagner als „eine Wiedergeburt der Tragödie“ (103, 13 f.) und in Kapitel 23, wiederum im Hinblick auf Wagner, als „Wiedergeburt des deutschen Mythos“ (147, 11 f.) feiert.

**74, 24 f.** *die spöttischen Luciane des Alterthums*] Lukian (ca. 120–180 n. Chr.), ein griechisch schreibender Satiriker, parodierte die überlieferten Mythen in witzig-spielerischer Weise. N. interpretiert dies als Symptom für den Niedergang des Mythos. In besonderer Weise dürfte er an Lukians Satire auf die bizarre Geschichte von der Geburt des Dionysos aus dem Schenkel des Zeus gedacht haben. Sie ist eine der ‚Nummern‘ in Lukians *Götter-Gesprächen*, die Wieland übersetzte. N. hatte sich mit Lukian in seiner Studienzeit beschäftigt, im Zusammenhang mit Arbeiten über die menippeische Satire. Er besaß Lukians *Sämtliche Werke* in seiner persönlichen Bibliothek; sie weisen zahlreiche Lesespuren auf.

**74, 32** *Was wolltest du, frevelnder Euripides*] Mit dieser emphatischen Schlußpartie bereitet das zehnte Kapitel das elfte vor, das die These verfährt, Euripides habe sowohl die Tragödie wie den ‚Mythus‘ ihrer ursprünglichen Kraft und Würde beraubt und so ihren Niedergang herbeigeführt. Zur Vorgeschichte dieser negativen Wertung des Euripides in den *Fröschen* des Aristophanes und bei August Wilhelm Schlegel vgl. NK 76, 34–77, 3. Auch das von N. während der Arbeit an GT herangezogene Werk von Julius Leopold Klein: *Geschichte des Drama's*. Bd. 1: *Geschichte des griechischen und römischen Drama's* betont in dem großen Euripides-Kapitel (S. 403–512) die vielfach negative Bewertung des Euripides, zugleich aber auch die große Zahl seiner Bewunderer. N. konnte darin nicht zuletzt die aus den Auseinandersetzungen zwischen Bewunderern und Kritikern resultierende Kampf-Szenerie finden. Im Bewußtsein dieser schon bestehenden Konfrontation ergriff er hier selbst in kämpferischem Ton Partei gegen Euripides.

**75, 1 f.** *der Affe des Herakles*] Diese sprichwörtliche Redensart mit der Bedeutung „sich prahlerisch verkleiden“ zielt auf die Verkleidung mit dem Löwenfell des Herakles. Lukian weist ausdrücklich auf das Sprichwort hin, daß sich die wahren Philosophen zu den falschen verhalten wie Herakles zu dem Affen, der sich das Löwenfell des größten griechischen Helden umhängt. Lucian von Samosata: *Der Fischer oder die wieder auferstandenen Philosophen*, in: Lucian von Samosata, *Sämtliche Werke*, übersetzt v. C. M. Wieland, Erster Theil, Leip-

zig 1788, S. 435 f.: „Dies ist, in wenig Worten, die Geschichte unserer Afterphilosophen [...] es giebt allerdings auch noch jetzt einige, die der wahren Philosophie ergeben [...] sind [...] Daß ich aber jene unverschämte und allen Göttern verhaßte Brut hasse, daran glaube ich sehr Recht zu thun. Oder sollte es möglich seyn, daß du, o Pythagoras, du Plato, oder ihr Aristoteles und Chrysippus, irgend eine Gemeinschaft, Verwandtschaft oder Familienverhältniß zwischen euch und diesen Leuten anerkennen solltet? Wahrlich, wenn hier ein Verhältniß ist, so ist es, wie das Sprüchwort sagt, Herkules und ein Affe. Oder solltet ihr sie, weil sie lange Bärte tragen, und zu philosophiren vorgeben und finstere Gesichter schneiden, deswegen gleich für euers erkennen wollen?“

An dieser Stelle und in den folgenden Sätzen konzentriert N. seine Kritik an Euripides. Später überträgt er sie auf Wagner, insbesondere auf dessen unecht-schauspielerhafte Züge, die er in der Schrift *Der Fall Wagner* pointiert. Mitsamt der Vorstellung vom „Affen“ hebt er sie in der *Morgenröthe* hervor (M 324; KSA 3, 231, 5–24):

Philosophie der Schauspieler. – Es ist der beglückende Wahn der grossen Schauspieler, dass es den historischen Personen, welche sie darstellen, wirklich so zu Muth gewesen sei, wie ihnen bei ihrer Darstellung, – aber sie irren sich stark darin: ihre nachahmende und errathende Kraft, die sie gerne für ein hellseherisches Vermögen ausgeben möchten, dringt nur gerade tief genug ein, um Gebärden, Töne und Blicke und überhaupt das Äusserliche zu erklären; das heisst, der Schatten von der Seele eines grossen Helden, Staatsmannes, Kriegers, Ehrgeizigen, Eifersüchtigen, Verzweifelnden wird von ihnen erhascht, sie dringen bis nahe an die Seele, aber nicht bis in den Geist ihrer Objecte. Das wäre freilich eine schöne Entdeckung, dass es nur des hellseherischen Schauspielers bedürfe, statt aller Denker, Kenner, Fachmänner, um in's Wesen irgend eines Zustandes hinabzuleuchten! Vergessen wir doch nie, sobald derartige Anmaassungen laut werden, dass der Schauspieler eben ein idealer Affe ist und so sehr Affe, dass er an das ‚Wesen‘ und das ‚Wesentliche‘ gar nicht zu glauben vermag: Alles wird ihm Spiel, Ton, Gebärde, Bühne, Coullisse und Publicum.

**75, 4 f.** *mochtest du auch mit gierigem Zugreifen alle Gärten der Musik plündern*] Die Chorlieder in den Tragödien des Euripides waren berühmt für ihren Melodienreichtum.

**75, 7 f.** *jage alle Leidenschaften von ihrem Lager auf und banne sie in deinen Kreis*] Euripides stellt in mehreren seiner Tragödien die Entfesselung elementarer Leidenschaften dar, so in der *Medea*, im *Hippolytos* (in der Gestalt der Phaidra) und in den *Bakchen*. Auch hier konnte sich N. an der Euripides-Kritik A. W. Schlegels orientieren. „Leidenschaft ist ihm das wichtigste“, hatte dieser bemängelt (S. 103), und dann näher ausgeführt: „Dieser Dichter machte zuerst die wilde Leidenschaft einer Medea, die unnatürliche einer Phädra zum Haupt-

gegenstand seiner Dramen“ (S. 107). Und schließlich verurteilte er in dieser Hinsicht besonders die „den weiblichen Rollen zugeteilte Wichtigkeit“ (S. 107).

## Kapitel 11–15: Niedergang und „Tod“ der Tragödie

### 11. Kapitel

Hier beginnt eine Sequenz von Kapiteln, die ein Panorama des Niedergangs entwerfen: eine Verfallsgeschichte. N. greift damit das zeitgenössische Thema des Epigonentums auf (vgl. den ausführlichen Kommentar zu 75, 25–32), das auch andere Frühschriften bestimmt und sich in den Spätschriften zur Diagnose einer krankhaften *Décadence* ausweitet. Ein Hauptferment des Verfalls ist für N. die aufklärerische Rationalität, die er in diesem Kapitel an Euripides, im nächsten an Sokrates darstellt. Wagner hatte geschrieben, „der schnelle Verfall der griechischen Tragödie“ sei darin „begründet“ gewesen, daß Euripides nicht aus seinem „Gefühl unwillkürlich“, sondern mit seinem „Verstand willkürlich“ verfahren sei (*Oper und Drama*, GSD IV, 145). Euripides und Sokrates dienen somit als Exponenten einer allgemeinen Zeitverfassung. N. nimmt offenkundig auch die „Wissenschaft“ und mit ihr die Rationalisierungstendenzen einer aufgeklärten Moderne sowie die von ihm selbst abgelehnte Bürgerlichkeit des 19. Jahrhunderts ins Visier: eine zivilisatorische Alltäglichkeit und Mittelmäßigkeit, die er verächtlich am Maßstab des „großen“ Menschen, des ihm aus seiner Carlyle-Lektüre vertrauten Heldenkults und des „Halbgotts“ der Tragödie (77, 17) mißt. Vollends kommt die Signatur des späteren 19. Jahrhunderts zum Vorschein, wenn im Zusammenhang mit Euripides mehrmals von der „Masse“ die Rede ist (77, 22; 77, 26; 79, 19; 80, 7). Der Kult des „Ursprünglichen“, das Interesse an der „Geburt“ der Tragödie sowie an einem als vorrational-schöpferisch aufgefaßten „Mythos“ ist das Gegenbild zu einer Welt des Verfalls und einer spätzeitlichen Massenzivilisation.

Eine Quelle besonderer Art, aus der N. sogar Exzerpte anfertigte, waren August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Schon die leitende Idee in GT, die Herstellung einer Analogie zwischen Verfallsphänomenen des 19. Jahrhunderts und der Zeit des Euripides, geht auf A. W. Schlegels Darstellung zurück. Darin heißt es (S. 101): „Wir haben noch einen besonderen Grund, die Ausschweifungen dieses Dichters ohne Schonung zu rügen; nämlich, daß unser Zeitalter an ähnlichen Gebrechen krankt, als die waren, welche dem Euripides unter seinen Zeitgenossen so viel Gunst, wenn auch nicht gerade Achtung verschafften“. Zum großen Teil basiert Schlegels Kritik an Euripides auf den *Fröschen* des Aristophanes und auf dessen polemi-

scher Abwertung des letzten griechischen Tragikers. Insbesondere rügt Schlegel an den Werken seiner Zeit wie an denen des Euripides, daß sie „auf eine wahre sittliche Freigeisterei“ hinauslaufen (S. 101). Wie später dann auch N. diagnostiziert A. W. Schlegel bereits den kulturellen Verfall, den Euripides in der Geschichte der Tragödie erkennen lasse: „Im Euripides finden wir das Wesen der alten Tragödie nicht mehr rein und unvermischt; ihre charakteristischen Züge sind schon zum Teil verlöscht. Wir [!] haben diese besonders in die darin herrschende Idee des Schicksals, in die idealische Darstellung und in die Bedeutung des Chores gesetzt“ (S. 102).

**75, 13–15** *Die griechische Tragödie ist anders zu Grunde gegangen als sämtliche ältere schwesterliche Kunstgattungen: sie starb durch Selbstmord*] Diese steile These formuliert N. im Hinblick auf seine Kritik an Euripides, dem letzten der großen drei griechischen Tragiker, dem er den Untergang der Tragödie insgesamt anlastet. „Diesen Todeskampf der Tragödie kämpfte Euripides“, heißt es alsbald (76, 5 f.). N. geht nicht auf die historischen, insbesondere die politischen Bedingungen für die Entfaltung und das Ende der großen Tragödien-Dichtung in Athen ein: auf den in der letzten Lebenszeit des Euripides stattfindenden Niedergang, nachdem Athen durch den desaströsen Ausgang des Peloponnesischen Krieges und innere Wirren nicht nur seine Machtstellung, sondern auch seine Poliskultur weitgehend eingebüßt hatte. Gerade aber die Tragödien des Euripides lebten nach dessen Tod noch lange auch außerhalb Athens intensiv fort. Um seines Demonstrationszieles willen weist N. auch nicht darauf hin, daß Sophokles, der ein sehr hohes Alter erreichte, Euripides sogar noch kurze Zeit überlebte und selbst in diesem hohen Alter Stücke schrieb, darunter *Ödipus auf Kolonos*, den N. zuvor rühmt. Daß die griechische Tragödie des 5. Jahrhunderts v. Chr., als deren Hauptrepräsentanten Aischylos, Sophokles und Euripides schon im 4. Jahrhundert v. Chr. kanonisiert wurden, nicht „Selbstmord“ beging, sondern daß sich die Lebensbedingungen der Polis änderten, sah – anders als N. – Wagner schon in seinen Frühschriften. Er bezeichnet die Tragödienkultur als Ergebnis „höchster gemeinschaftlicher Bildung“ (*Die Kunst und die Revolution*, GSD III, 24), und er merkt an: „Genau [in der alten Wortbedeutung: „ganz nahe“] mit der Auflösung des athenischen Staates hängt der Verfall der Tragödie zusammen“ (GSD, 12). Allerdings nennt Wagner nur Aischylos und Sophokles, nicht dagegen Euripides. Zu der von Aristophanes in seiner Komödie *Die Frösche* inaugurierten und bis ins 19. Jahrhundert von manchen Autoren fortgeschriebenen Abwertung des Euripides, die ihren stärksten Ausdruck bei N. findet, vgl. NK 76, 34–77, 3.

Im Druckmanuskript, d. h. in der handschriftlichen Vorlage zum Erstdruck, hatte N. noch vorsichtig und hypothetisch-spekulativ formuliert: „Man gestatte uns, – um nach diesen allgemeinen grundlegenden Betrachtungen das Auge

an einer sicheren historischen Exemplifikation zu beruhigen, hier näher auf den Tod der griechischen Tragödie einzugehen, in der Annahme, daß, wenn wirklich die Tragödie aus jener Vereinigung des Dionysischen und des Apollinischen geboren ist, auch der Tod der Tragödie aus der Lösung dieser Urkräfte zu erklären sein muß: wobei jetzt die Frage entsteht, welches die Macht war, die diese fest ineinander verschlungenen Urkräfte zu lösen vermochte“ (KSA 14, 51) In der Vorstufe steht die Antwort auf diese „Frage“: „Ich habe bereits gesagt, daß diese Macht der Sokratismus war“ (KSA 14, 52).

**75, 25–32** *wie einmal griechische Schiffer zu Zeiten des Tiberius an einem einsamen Eiland den erschütternden Schrei hörten „der grosse Pan ist todt“: so klang es jetzt wie ein schmerzlicher Klage-ton durch die hellenische Welt: „die Tragödie ist todt! Die Poesie selbst ist mit ihr verloren gegangen! Fort, fort mit euch verkümmerten, abgemagerten Epigonen! Fort in den Hades, damit ihr euch dort an den Brosamen der vormaligen Meister einmal satt essen könnt!“* Plutarch berichtet in seiner Schrift *Über den Niedergang der Orakel* (*Moralia* 419b–e: *De defectu oraculorum* 17), Schiffsreisende hätten vor der griechischen Küste eine geheimnisvolle Stimme vernommen, die den Steuermann beauftragte, an einer bestimmten Stelle auszurufen, „daß der große Pan tot ist“ (ὅτι Πάν ὁ μέγας τέθνηκεν). Dieser habe den Auftrag ausgeführt, und die Nachricht sei mit vielstimmigen lauten Klagerufen aufgenommen worden. Mit dem Tod von Dämonen wie Pan versucht einer der Gesprächsteilnehmer in Plutarchs Schrift den Verfall der Orakel zu erklären. N. hatte eine deutsche Plutarch-Übersetzung in seiner persönlichen Bibliothek. Bei der hier zitierten Schrift handelt es sich um den Traktat *Ueber den Verfall der Orakel*, in: *Plutarchs Werke. Neun und zwanzigstes Bändchen. Moralische Schriften, übersetzt von Joh. Christian Bähr. Zehntes Bändchen*, Stuttgart 1835, S. 1306. Im Kontext von GT ist Pan von Bedeutung, weil er, der ursprünglich ein arkadischer Hirtengott war, später auf vielen Darstellungen große Ähnlichkeit mit Satyrn und Silenen aufweist und mit ihnen zum Gefolge des Dionysos gehört. Oft erscheint er mit den Füßen und dem Kopf eines Ziegenbockes, später mit einem Menschenkopf mit Bocksbart und -hörnern. Pans Eigenschaft als Natur-Dämon und seine Verbindung mit Dionysos, der ja gerade für N. als Gott der Tragödie von besonderer Bedeutung ist, erklärt die Variation des überlieferten Ausrufs, die nun lautet: „die Tragödie ist todt!“. Zugleich nimmt N. damit einen Passus aus den *Fröschen* des Aristophanes auf, der in seiner fiktiven Konfrontation von Aischylos und Euripides den älteren Tragiker sagen läßt (V. 868 f.): „Nicht tot mit mir ist meine Poesie; / Die seine ist's mit ihm, er nahm sie mit“.

Den anschließenden Ausruf „Fort, fort mit euch verkümmerten, abgemagerten Epigonen!“ formuliert N. schon in einer seiner Vorarbeiten zu GT, die unter dem Titel *Socrates und die Tragödie* steht. Darin ist von „verkümmerten

abgemagerten Epigonen“ die Rede (KSA 1, 533, 14), und zu diesen rechnet N., ganz nach Wagners Vorbild, alsbald auch Euripides. Für Wagner zeigte sich bei Euripides der „Verfall der griechischen Tragödie“, weil bei ihm die „Verstandesreflexion“ (bei N. erscheint sie als „Sokratismus“) über das „Gefühl“ gesiegt habe, von dem die Musik der Chorlieder erfüllt gewesen sei (*Oper und Drama*, GSD IV, 144). Aufschlußreich ist die Vorarbeit *Socrates und die Tragödie*, weil sie das Epigonentum nicht erst wie dann GT beim letzten der großen griechischen Tragiker, bei Euripides, feststellt, sondern schon bei Aischylos und Sophokles. Damit deklariert N. die gesamte Geschichte der Tragödie im Verhältnis zu ihrem (imaginären) Ursprung zur Verfallsgeschichte. Geschichte erscheint demnach prinzipiell als Niedergang, als „Verfall“. Darin zeichnet sich die von N. in allen Frühschriften und noch weit darüber hinaus adaptierte Zeitstimmung ab: Das Epigonentum war eines der großen Themen, ja geradezu eine Obsession der Zeit. Am eindringlichsten entfaltet N. das Epigonen-Syndrom in der bald nach GT entstandenen Abhandlung *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. Er spricht darin vom „Gefühl des gar zu Ueber-späten und Epigonenhaften“ (KSA 1, 305, 11 f.), das die Zeit beherrsche, und von dem „oftmals peinlich anmuthende[n] Gedanke[n], Epigonen zu sein“ (307, 18), um dann immer wieder das Los der „Nachkommen“ und der „Spätlinge“ zu beklagen (306–308). Allerdings wehrt sich N. auch schon gegen dieses Gefühl des Epigonentums im Namen einer erhofften Zukunft: „Formt in euch ein Bild, dem die Zukunft entsprechen soll, und vergesst den Aberglauben, Epigonen zu sein“ (295, 6 f.), und weiter heißt es: „Wahrhaftig, lähmend und verstimmend ist der Glaube, ein Spätling der Zeiten zu sein“ (308, 11 f.).

Ähnlich wie im Bereich der Dichtung verfährt N. auch mit der Geschichte der griechischen Philosophie. Auch sie gerät in seinen Augen zur Verfallsgeschichte. In der ungefähr gleichzeitig mit GT entstandenen Abhandlung *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* initiiert er einen archaisierenden Kult der Vorsokratiker, um dann deren „Epigonen, mit Plato an der Spitze“ (KSA 1, 810, 4) abzuqualifizieren. Mit all dem projiziert N. das kulturelle Bewußtsein seiner eigenen Zeit, für die „Epigone“ ein Schlüsselbegriff war, zurück auf die Antike. Carl Leberecht Immermann hatte das literarische Signal gegeben, als er 1836 seinen Roman *Die Epigonen* veröffentlichte und darin eine vielzitierte Diagnose des zeitgenössischen Epigonenschicksals gab; Adalbert Stifter gestaltete in seinem Roman *Der Nachsommer* (1857), den N. sehr schätzte, das Los einer restaurativen Nachzeitigkeit; und Gottfried Keller, der bereits 1847 eine seiner später nochmals überarbeiteten *Ghaselen* mit dem Vers „Unser ist das Los der Epigonen“ beginnt, inszeniert in seinem Roman *Der Grüne Heinrich* (1. Fassung 1855) einen der historisierenden Festumzüge in den Kostümen einer vergangenen Zeit, wie sie damals üblich waren, um den Ver-

lust eigener authentischer Gegenwart zu beklagen. Aufschlußreich gestalten auch bedeutende Erzählungen des 19. Jahrhunderts das Schicksal des Epigontums: Franz Grillparzer schuf in seiner von 1832 bis 1848 entstandenen Novelle *Der arme Spielmann* eine tragische Epigonenfigur, einen Enterbten in jedem Sinne, der keinen Zugang zum Unmittelbar-Natürlichen mehr hat, einen Geschwächten, der große Musik nur noch in schwärmerischer Retrospektive und unzulänglich zu reproduzieren vermag und bezeichnenderweise sogar als „Kopist“ sein Leben fristen muß. Stifter reflektierte in einer späten Erzählung mit dem programmatischen Titel *Nachkommenschaften* das Problem des Epigontums mit Evokationen des bloß noch Reproduktiven und Iterativen, die deutlich N.s *Ring der ewigen Wiederkehr* in seiner ursprünglich fatalen Bedeutung vorwegnehmen. Schließlich widmete Gottfried Keller in den Siebzigerjahren mehrere seiner *Züricher Novellen*, vor allem *Hadlaub* und *Der Landvogt von Greifensee*, ganz dem Zeitthema des Epigontums. Nach dem Ende der großen Zeit der deutschen Dichtung und Philosophie um 1830, so ein weitverbreitetes Gefühl, sei nur noch Nachrangiges möglich. N. greift diese Diagnose in GT auf, indem er emphatisch ausruft: „Fort in den Hades, damit ihr euch dort an den Brosamen der vormaligen Meister einmal satt essen könnt!“. Noch deutlicher heißt es später (131, 4–11): „Wenn es solchen Helden, wie Schiller und Goethe, nicht gelingen durfte, jene verzauberte Pforte zu erbrechen, die in den hellenischen Zauberberg führt [...] was bliebe den Epigonen solcher Helden zu hoffen“. Zu hoffen bleibt ihnen nur die Erlösung durch Wagners „wiedererweckte Tragödienmusik“ (131, 14).

**76, 6f.** *jene spätere Kunstgattung ist als neuere attische Komödie bekannt.*] Die Literaturgeschichte bildet Zäsuren zwischen der ‚Alten Komödie‘ des 5. Jahrhunderts mit Aristophanes als Hauptvertreter, der ‚Mittleren Komödie‘, die vom Ende des für Athen ruinösen Peloponnesischen Krieges 404 v. Chr. bis zu Menander reicht, und der mit Menander (342–291 v. Chr.) beginnenden ‚Neuen Komödie‘. Diese zeigte, wie schon z.T. die mittlere Komödie, manche Einflüsse des Euripides bis hin zu direkten Zitaten. N. fährt deshalb fort (76, 7f.): „In ihr lebte die entartete Gestalt der Tragödie fort“. Als besonderes Zeichen der ‚Entartung‘ dürfte N. dabei die stark reduzierte Rolle des von ihm als wesentlich gewerteten Chors angesehen haben. Das am meisten auffallende Merkmal schon der Mittleren Komödie und dann noch mehr der Neuen Komödie ist die Stereotypisierung von Alltagsfiguren (alte Männer, junge Frauen, mißtrauische Liebhaber, intrigante Sklaven, Parasiten, Kupplerinnen usw.) und eine Vorliebe für Liebesverwicklungen. Die starke Nachwirkung des Euripides zeigt sich in der Behandlung moderner Probleme, in der häufigen Verwendung moralischer Maximen, in Intrigen-Handlungen, Wiedererkenntnis-(Anagnorisis)-Szenen, ferner in der isolierten Stellung des Prologs.

N. war insgesamt an der Gattung Komödie wenig interessiert, weil Aristophanes relativ selten und wenn, dann auf burlesk-despektierliche Weise die für die Tragödie zentralen mythischen Stoffe gestaltet und statt dessen imaginäre und phantastische Handlungen bevorzugt. Die Mittlere Komödie favorisierte sogar die Mythentravestie. Von den vielen hundert Stücken der Mittleren und der Neueren Komödie sind nur wenige überliefert, zu N.s Zeit noch keine einzige vollständig. Gar nicht in den Blick kommen bei ihm wiederum die historischen Bedingungen: Während im 5. Jahrhundert die Tragödien-Aufführungen eine feste Funktion in der Poliskultur hatten und der Chor in der athenischen Demokratie als Vertreter des Volks, des Demos, verankert war – keineswegs bloß als musikalisches Phänomen wie N. meint –, ist nach dem Niedergang der Poliskultur seit dem Peloponnesischen Krieg und dann vollends nach dem Sieg Philipps von Makedonien über die Athener in der Schlacht bei Chaironeia (338 v. Chr.) nicht mehr die gemeinschaftsbildende mythische und chorische Tradition wichtig; an ihre Stelle treten nun individuell erfahrbare Alltagsprobleme, psychologisierte Verhaltensmuster und Charakterzüge.

**76, 12–16** *Wunsch des Philemon [...], der sich sogleich aufhängen lassen mochte, nur um den Euripides in der Unterwelt aufsuchen zu können: wenn er nur überhaupt überzeugt sein dürfte, dass der Verstorbene auch jetzt noch bei Verstande sei.*] Neben dem Athener Menander gilt dessen erfolgreicher Rivale Philemon von Syrakus (etwa 361–262 v. Chr.) als bedeutendster Vertreter der Neuen Komödie. In seinem langen Leben schrieb er 97 Komödien, von denen heute noch 64 Titel bekannt, aber nur 200 Fragmente überliefert sind. Einen Eindruck von seiner Dramatik vermitteln mehrere Adaptationen durch den römischen Komödiendichter Plautus (*Mercator*, *Trinummus*, *Mostellaria*). Schon Wilamowitz (S. 25, bei Gründer, 1969, S. 48 f.) kritisierte N.s tendenziöse Entstellung des von Philemon anekdotisch berichteten Wunsches, dem Euripides in der Unterwelt zu begegnen. Exakt übersetzt lauten die in den antiken Euripides-Biographien überlieferten und später wegen ihrer Beliebtheit in die *Anthologia Palatina* eingegangenen Verse des Philemon, in denen er einen Verehrer des Euripides seinen Wunsch aussprechen läßt: „Wenn aber die Toten tatsächlich, wie manche sagen, ihr Männer, noch wahrnehmungsfähig wären, würde ich mich aufhängen, um den Euripides zu sehen“ (εἰ ταῖς ἀληθείαισιν οἱ τεθνηκότες / αἰσθησιν εἶχον, ἄνδρες, ὥς φασίν τινες, / ἀπηγξάμην ἂν ὥστ' ἰδεῖν Εὐριπίδην, PCG VII, S. 118 Kassel-Austin = Frg. 130 Kock). Im Herbst 1869 exzerpierte N. aus A. W. Schlegels *Vorlesungen* dessen – richtige – Übersetzung (NL 1869, KSA 7, 1[91], 38, 15–17): „Der Komiker Philemon sagt ‚wenn die Todten in der That noch Empfindung hätten, wie einige meinen, so ließe ich mich aufhängen, um den Euripides zu sehen‘“ (A. W. Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe*, hg. v. Edgar Lohner, Bd V: *Vorlesungen über dramatische Kunst und*

*Literatur* I, Stuttgart 1966, S. 109). In der Quelle, deren richtige Übersetzung N. nach Ausweis seines Schlegel-Exzerpts kannte, bezieht sich also der Passus „wenn die Toten noch Empfindung [Wahrnehmung] hätten“ nicht auf Euripides, sondern auf dessen Verehrer, der ja nur, wenn er selbst als Toter noch wahrnehmungsfähig wäre, den Euripides sehen könnte; N. dagegen bezieht den Passus in GT auf Euripides, um diesen herabzusetzen, indem er nicht von der „Empfindung“ (Wahrnehmungsfähigkeit) spricht, sondern schreibt: „wenn er nur überhaupt überzeugt sein dürfte, daß der Verstorbene auch jetzt noch bei Verstande sei“. Vielleicht aber wurde N. zu seiner fälschlichen Wiedergabe durch Karl Otfried Müller, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bd. 2, Breslau 1841, S. 281, Fußnote 1 verleitet: „Philemon war ein solcher Bewunderer des Euripides, daß er sagte, er würde sich gleich umbringen, um den Euripides zu sehen, wenn er überzeugt wäre, daß die Verstorbenen noch Leben und Verstand hätten“.

**76, 16–27** *Will man aber in aller Kürze und ohne den Anspruch, damit etwas Erschöpfendes zu sagen, dasjenige bezeichnen, was Euripides mit Menander und Philemon gemein hat und was für jene so aufregend vorbildlich wirkte: so genügt es zu sagen, dass der Zuschauer von Euripides auf die Bühne gebracht worden ist. [...] Der Mensch des alltäglichen Lebens drang durch ihn aus den Zuschauerräumen auf die Scene]* Schon in der Antike galt die Verwendung der Umgangssprache als ein Merkmal der Euripideischen Stücke, das in die Neue Komödie überging (vgl. Satyros, *Vita Euripidis*, ed. Arnim, Frg. 39, col. VII), und dies besonders, weil manche Stücke des Euripides, so *Alkestis* und *Ion*, eine Mittelstellung zwischen Tragödie und Komödie einnehmen. Die Aussage, daß der Zuschauer von Euripides auf die Bühne gebracht worden sei, übernimmt N. wörtlich von A. W. Schlegel, der aufgrund seiner Vorliebe für das „Idealische“ und Heroische den Euripides folgendermaßen kritisiert: „Es ist dem Euripides recht angelegen, seine Zuschauer [!] immerfort zu erinnern: Seht, jene Wesen waren Menschen, hatten gerade solche Schwächen, handelten nach eben solchen Triebfedern wie ihr, wie der geringste unter euch. Deswegen malt er recht mit Liebe die Blößen und sittlichen Gebrechen seiner Personen aus, ja er läßt sie alles, was ihnen keine Ehre macht, in naiven Geständnissen zur Schau tragen“ (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* I, a.a.O. S. 104).

**76, 21–25** *Wer erkannt hat, aus welchem Stoffe die prometheischen Tragiker vor Euripides ihre Helden formten und wie ferne ihnen die Absicht lag, die treue Maske der Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen, der wird auch über die gänzlich abweichende Tendenz des Euripides im Klaren sein.]* N. orientiert sich hier an der Euripides-Kritik in den alsbald ausdrücklich genannten (76, 34–77, 1) Frö-

schen des Aristophanes. Darin heißt es (V. 1011 f.), Euripides habe „aus tüchtigen und edlen Menschen ganz armselige gemacht“ (ἐκ χρηστῶν καὶ γενναίων μοχθηροτάτους ἀπέδειξας). Das Gegenbild läßt Aristophanes – wiederum nicht ohne karikierende Absicht – den Aischylos von sich selbst entwerfen (V. 1013 ff.): „So betrachte die Menschen, in welcher Gestalt von mir er zuerst sie bekommen: / Grundedler Natur, vierschrötig und stark, nicht Hasenpanierpatrioten, / Nicht Pflastertreter und Gaukler wie jetzt, Klatschweiber, durchtriebene Schelme, / Nein: Speerwucht schnaubend und Lanzengewalt, weißbuschige Pickelhauben, / Beinschienen und Panzer und Waffengeklirr und ‚siebenstierhäutigen‘ Kriegsmut!“ (Übers. Seeger). Dementsprechend wird in den *Fröschen* (V. 1021 f.) das Heldentum in der Tragödie des Aischylos, der selbst noch in der siegreichen Schlacht von Marathon mitgekämpft hatte, mit- samt der pathetisch erhabenen Sprache gepriesen, wogegen Euripides als Repräsentant einer nichtheldischen Zeit abfalle. N. war in der Zeit, in der GT entstand, durch Carlyles Buch *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* sowie von Emersons *Representative Men* beeindruckt. In diesem zeitgenössischen Kontext, zu dem auch der längst literarisierte Napoleonkult des 19. Jahrhunderts gehört, erhält das Thema „Helden“, das N. in GT am Beispiel der „tragischen Helden“ vor Euripides mit archaisierender und antimoderner Tendenz traktiert, seine Aktualität. Der „Held“ als „großer“ Einzelner war das romantisch regressive Gegenbild angesichts der zum ‚Realismus‘ tendierenden bürgerlichen Durchschnittswelt des 19. Jahrhunderts und der infolge der Industrialisierung heraufkommenden Massenzivilisation. „Die Massen“, erklärt N. in der wenig später erschienenen Schrift *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, „scheinen mir nur in dreierlei Hinsicht einen Blick zu verdienen: einmal als verschwimmende Copien der grossen Männer, auf schlechtem Papier und mit abgenutzten Platten hergestellt, sodann als Widerstand gegen die Grossen und endlich als Werkzeuge der Grossen; im Uebrigen hole sie der Teufel und die Statistik!“ (KSA 1, 320, 3–9).

**76, 30–34** *Odysseus, der typische Hellene der älteren Kunst, sank jetzt unter den Händen der neueren Dichter zur Figur des Graeculus herab, der von jetzt ab als gutmüthig-verschmitzter Haussclave im Mittelpunkte des dramatischen Interesse's steht.*] N. übergeht hier zunächst den Gattungsunterschied zwischen Tragödie und Komödie und die daraus resultierende, jeweils grundsätzlich andere Darstellung von Gestalten der Mythologie. Nur entheroisiert kommen sie für komische Rollen in Frage. Sodann stellt er irreführend einen tiefreichenden Unterschied zwischen der Gestaltung des Odysseus in der „älteren Kunst“ und bei Euripides sowie den späteren Komödiendichtern her, denn schon vor Euripides schwärzt sich die Gestalt des Odysseus ein. Sophokles zeichnet in seinem *Philoktet* Odysseus als Negativ-Figur, ja geradezu als skrupellos intrigie-

renden Schuft. Euripides setzt diese nachhomerische Tradition der Negativierung des Odysseus fort. In seiner *Hekuba*, in der er die Greueltaten der Griechen an den besiegten Trojanern und insbesondere an den hilflosen trojanischen Frauen darstellt, erscheint Odysseus als kaltherziger Unmensch. Euripides hinterfragt aus dem Geist der griechischen Aufklärung und angesichts der blutigen Ereignisse des Peloponnesischen Krieges den „Helden“. So wenig dies mit einem archaischen Heros zu tun hat – wie N. bedauert – so wenig ergeben sich hier Affinitäten zur depotenzierten Komödienfigur des „Graeculus“ in der Neueren Komödie, wie er nahe legt.

**76, 34–77, 6** *Was Euripides sich in den aristophanischen „Fröschen“ zum Verdienst anrechnet, dass er die tragische Kunst durch seine Hausmittel von ihrer pomphaften Belebtheit befreit habe, das ist vor allem an seinen tragischen Helden zu spüren. Im Wesentlichen sah und hörte jetzt der Zuschauer seinen Doppelgänger auf der euripideischen Bühne und freute sich, dass jener so gut zu reden verstehe.*] Aristophanes läßt in dem vor Dionysos als Kunstrichter stattfindenden Streitgespräch zwischen Aischylos und Euripides letzteren zu dem älteren Tragiker sagen: „Roßhähne nicht, Bockhirsche nicht, wie du getan, dergleichen / Auf persischen Tapeten wohl und Teppichen zu finden! / Wie ich aus deinen Händen einst die Poesie empfangen, / Voll ungenießbaren Bombasts, pausbäckig aufgedunsen, / Gleich nahm ich sie und hielt sie kurz, die Taille ihr zu mindern, / Durch Wasserkur und Leiertand, Spazierengehn – und Säftchen, / Aus feinem Umgang destilliert und abgeseiht aus Büchern [...] Wer in die Szene trat, den ließ ich Haus und Stammbaum nennen / Fürs ganze Drama“ (Übers. Seeger).

**77, 6–11** *Bei dieser Freude blieb es aber nicht: man lernte selbst bei Euripides sprechen, und dessen rühmt er sich selbst im Wettkampfe mit Aeschylus: wie durch ihn jetzt das Volk kunstmässig und mit den schlauesten Sophisticationen zu beobachten, zu verhandeln und Folgerungen zu ziehen gelernt habe.*] In der Vorstufe *Socrates und die Tragödie* (KSA 1, 535, 3–7) zitiert N. aus den *Fröschen* des Aristophanes folgende Verse (956–958) nach der 1871 erschienenen Übersetzung Droysens: „nach Regeln der Kunst zu Werke zu gehn, abzirkeln Zeil um Zeile, / bemerken, denken, sehn, verstehn, belisten, lieben, schleichen / argwöhnen, läugnen, hin und her erwägen“.

**77, 12–14** *Denn von jetzt ab war es kein Geheimniss mehr, wie und mit welchen Sentenzen die Alltäglichkeit sich auf der Bühne vertreten könne.*] Den Sentenzen-Reichtum des Euripides kritisiert ebenfalls unter dem Aspekt der Sophistik das von N. herangezogene Werk von Julius Leopold Klein: *Geschichte des Drama's*, Bd. 1, S. 406. Schon in der Antike galt der Sentenzen-Reichtum als besonderes Merkmal der Euripideischen Tragödien; auf ihm beruhte zum guten Teil die

Breitenwirkung des Euripides, ähnlich wie etwa im 19. Jahrhundert diejenige Schillers. Allerdings resultierte die Beliebtheit dieser Sentenzen nicht nur aus ihrer bürgerlichen Alltäglichkeit, wie N. im Anschluß an Aristophanes sagt; selbst Alexander der Große schätzte sie, der stoische Philosoph Chrysipp machte sie sich zu eigen und schon Platon würdigte sie als Weisheitsschatz. N. nahm nicht zur Kenntnis oder wollte nicht zur Kenntnis nehmen, was in dem sonst von ihm intensiv herangezogenen *Grundriß der Griechischen Literatur* von Gottfried Bernhardt steht (S. 832 f.): daß „die gebildetsten Männer ihn im Gedächtniß trugen [...] Alexander der Große der ihn fleißig las, machte gleich den meisten seiner Umgebung Stellen des Tragikers jeder Zeit zu *dicta probantia* (Plut. Alex. 8.51.53), ungefähr im Sinne vom Philosophen Chrysipp, der mit Euripides wie seinem Hauseigenthum anthologisch [...] verfuhr, oder Quintus Cicero, in der Briefsammlung seines Bruders Epp. XVI, 8: – *inquit Euripides. Cui tu quantum credas nescio: ego certe singulos eius versus singula testimonia puto* [„wie weit du ihm glaubst, weiß ich nicht: ich aber, das ist gewiß, glaube, daß einzelne seiner Verse einzigartige Zeugnisse sind“]. Dieser Gesichtspunkt ist zuerst am anerkanntesten ausgesprochen worden von Plato Rep. VIII. p. 568. A. ἡ τε τραγωδία ὅλως σοφὸν δοκεῖ εἶναι καὶ ὁ Εὐριπίδης διαφέρων ἐν αὐτῇ: weiterhin aber in der Lektüre sowohl der gebildetsten Autoren, vor allem Plutarch's, als auch der Sammler von Florilegien, denen wir viele der schätzbarsten Bruchstücke verdanken, Orion, Stobäus, Maximus, Ioh. Damascenus, normal geworden“. Quintilian hebt in einer Partie, die N. bekannt war, nicht nur allgemein die Sentenzen des Euripides hervor, sondern attestiert ihnen auch durchaus philosophische Qualität (*Institutio oratoria* X 1, 67/68; vgl. das Zitat im Kommentar zu 77, 19–25). Sogar noch neuzeitliche Humanisten legten Blütenlesen von Sentenzen aus den Tragödien des Euripides an, so Michael Neander: *Aristologia Euripidea*, Basel 1559; Hugo Grotius: *Excerpta ex tragoediis et com. Graecis*, Paris 1626.

Das eigentliche Motiv für N.s Ablehnung der Sentenzen am Beispiel des Euripides dürfte Wagners Aversion gegen sentenziöses Sprechen sein. Am 11. März 1872 notierte Cosima in ihrem Tagebuch: „Wie wir gestern abend noch von den Sentenzen der Helden Schillers redeten, sagte R., schließlich sprechen sie wie Sancho Pansa in Sprichwörtern“ (CT I, 499). Wagner spottete auch über die Verwendung von Sentenzen in den Stichomythien der Euripideischen *Iphigenie auf Tauris*, wie Cosima wiederum in ihrem Tagebuch berichtet (CT I, 1027). Schon in der kurz vor GT erschienenen kleinen Schrift *Über die Bestimmung der Oper* (1871), auf die sich N. alsbald in mehreren Briefen bezieht, lehnt Wagner die „Sentenz“ mit genauerer Begründung ab, weil sie ein letztlich unkünstlerisches „Werkzeug der Verständlichung der Begriffe“ sei; dagegen könne die Musik das Wesentliche „zu einem einzigen unmittelbaren Ausdruck“

verschmelzen. Während die Sentenz bloß sagen könne: „das bedeutet“, vermöge das Pathos der Musik zu sagen: „das ist!“ (GSD IX, 138 f.). In der vierten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen: Richard Wagner in Bayreuth* heißt es: „die wirkliche Leidenschaft des Lebens spricht nicht in Sentenzen und die dichterische erweckt leicht Misstrauen gegen ihre Ehrlichkeit“ (KSA 1, 488, 21–23).

Im Zuge der in der Schrift *Menschliches, Allzumenschliches* stattfindenden Selbstrevision, die viele Wertungen des Frühwerks betraf, änderte N. seine Meinung auch im Hinblick auf Sentenzen. Sie wurden für ihn mit der Hinwendung zur aphoristischen Schreibart und zur französischen Moralistik sogar besonders interessant. Vgl. *Menschliches, Allzumenschliches* II (VM 165 u. 168, KSA 2, 445 f.).

**77, 14–19** Die bürgerliche Mittelmässigkeit, auf die Euripides alle seine politischen Hoffnungen aufbaute, kam jetzt zu Wort, nachdem bis dahin in der Tragödie der Halbgott, in der Komödie der betrunkene Satyr oder der Halbmensch den Sprachcharakter bestimmt hatten.] Die politische Position des Euripides wird traditionell aus Versen abgeleitet, die er in seinem Drama *Die Hiketiden* (*Die Schutzflehenden*) den athenischen Nationalheros Theseus formulieren läßt (V. 238–45): Von den drei für die Polis wesentlichen Gruppen sei diejenige „in der Mitte“ – zwischen Arm und Reich – die staatstragende (V. 244: ἡ ’ν μέσῳ ὥζει πόλεις). Daraus ein Plädoyer des Euripides für „Mittelmässigkeit“ abzuleiten, ist ebenso unzutreffend (Wilamowitz S. 25, bei Gründer 1969, S. 48, spricht von „geflissentlicher Entstellung“) wie die Aussage, daß bis hin zu Euripides „in der Tragödie der Halbgott, in der Komödie der betrunkene Satyr oder der Halbmensch den Sprachcharakter bestimmt hatten“. Mit Ausnahme des (pseudo-)aischyleischen *Prometheus*, den N. immer wieder zum alleinigen Maßstab erhebt (so wenn er von den „prometheischen Tragiker[n] vor Euripides“ spricht; 76, 22), und der Herakles-Dramen ist die Handlung keiner einzigen erhaltenen Tragödie des Aischylos und des Sophokles von einem „Halbgott“ oder einem als halbgöttlich aufzufassenden Helden bestimmt, woraus N. den besonderen „Sprachcharakter“ dieser Dramen abzuleiten versucht. Aufschlußreich ist es, daß N. die drei am leichtesten vergleichbaren Dramen des Aischylos, Sophokles und Euripides gerade nicht vergleicht: die aufgrund der Elektra-Figur und der mit ihr verbundenen Orest-Handlung auf das gleiche mythologische Substrat zurückgreifenden *Choephoren* des Aischylos und die ‚Elektra‘-Dramen des Sophokles und des Euripides. N. verschweigt wider besseres Wissen, daß der von ihm gegenüber Euripides (und letztlich auch Sophokles) gepriesene „Sprachcharakter“ des Aischylos schon antiken Zeugnissen zufolge als „fehlerhaft“ kritisiert wurde. Zustimmend bemerkt N. selbst noch in seinen Vorlesungsaufzeichnungen zu den *Choephoren* des Aischylos das Urteil Quintilians (X 1, 66): „tragoedias primus in lucem Aeschylus protulit sublimis

et gravis et grandiloquus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus: propter quod correctas eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permiserunt suntque eo modo multi coronati“ (KGW II 2, 27). („Als erster brachte Aischylos Tragödien ans Licht, erhaben und von schwerem Ernst und oft bis zum Fehlerhaften groß in seinen Worten, jedoch an sehr vielen Stellen ungeschliffen und ungeordnet – weswegen die Athener es späteren Dichtern gestatteten, seine Stücke in verbesserter Form zum Wettbewerb zu stellen. Und auf diese Art haben viele den Siegerkranz errungen.“) Daß in der Komödie „der betrunkene Satyr oder Halbmensch den Sprachcharakter bestimmt hatten“, trifft schon deshalb nicht zu, weil in der Komödie – auch in derjenigen des Aristophanes, den N. zum Kronzeugen gegen Euripides aufruft – Satyrn und „Halbmenschen“ gar nicht vorkommen. Diese Figuren waren den Satyrspielen vorbehalten, die nach den Tragödien-Aufführungen zur Entspannung dienten.

**77, 19–25** *Und so hebt der aristophanische Euripides zu seinem Preise hervor, wie er das allgemeine, allbekannte, alltägliche Leben und Treiben dargestellt habe, über das ein Jeder zu urtheilen befähigt sei. Wenn jetzt die ganze Masse philosophiere, mit unerhörter Klugheit Land und Gut verwalte und ihre Prozesse führe, so sei dies sein Verdienst und der Erfolg der von ihm dem Volke eingeeimpften Weisheit.*] In der Vorstufe *Socrates und die Tragoedie* (KSA 1, 535, 15–30) zitiert N. aus Droysens Übersetzung (1871) der Aristophanischen *Frösche* die Verse 959 ff. in folgenden Ausschnitten:

Darstellt' ich Haus und Hof, worin wir leben und wir weben  
Und gab mich so dem Urtheil preis, da jeder, dessen Kenner,  
Urtheilte über meine Kunst.

ich allein hab' jenen rings  
dergleichen Weisheit eingeeimpft, indem Gedanken und Begriff  
der Kunst ich lieb: so daß denn hier  
jetzt jedermann philosophirt und Haus und Hof und Feld und Vieh  
so klug bestellt wie früher nie:  
stets forscht und sinnt  
Warum? Wozu? Wer? Wo? Wie? Was?  
Wohin kam dies, wer nahm mir das?

Den schon in der Antike geführten Streit um Euripides resümiert Quintilians *Institutio oratoria* in der N. bekannten Partie (vgl. seinen *Choephoren*-Kommentar) mit entgegengesetzter, höherer Wertung des Euripides gegenüber Aischylos (X 1, 67/68):

Doch weit glänzender [als Aischylos] haben die Tragödiendichtung Sophokles und Euripides zum Ruhm gebracht, wobei die Frage, da sie in ihrer Sprache so ganz verschiedene Wege gehen, unter den Kritikern immer wieder gestellt wird, wer von ihnen der bessere Dichter sei [...]. Die Tatsache freilich nur muß gewiß jeder anerkennen, daß für Redner, die vor Gericht aufzutreten sich rüsten, Euripides weit nützlicher sein wird. [68] Denn dieser kommt in seiner Sprache dem Stil des Redners näher (magis accedit oratorio generi) – was gerade diejenigen tadeln, denen der feierliche Ernst, das Hochtrabende und der volle Ton des Sophokles erhabener zu sein scheint –, ferner ist er in seinen Sentenzen gehaltvoll und selbst dem, was von den Philosophen gelehrt wird, fast ebenbürtig (et illis, quae a sapientibus tradita sunt, paene ipsis par), und auch in seinen Reden und Antworten hält er mit jedwedem, der sich je auf dem Forum einen Namen gemacht hat (qui fuerint in foro disert), den Vergleich aus; bei den Gefühlswirkungen gar ist er zwar in allem bewundernswert, zumal aber in denen, die dem Mitleid dienen (qui in miseratione constant), wohl der Hervorragendste (Übers. Helmut Rahn, 1975).

A. W. Schlegel hatte sich mit Quintilians von rhetorischen Interessen geleiteter Vorliebe für Euripides folgendermaßen auseinandergesetzt: „So suchte der Dichter seine Poesie den Athenern durch die Ähnlichkeit mit ihrem täglichen Lieblingsgeschäft, Prozessesführen, Entscheiden oder wenigstens Anhören, unterhaltend zu machen. Deswegen empfiehlt ihn Quintilian vorzüglich dem jungen Redner, der aus seinem Studium mehr als aus den ältern Tragikern lernen könne, welches allerdings seine Richtigkeit hat. Allein man sieht, daß eine solche Empfehlung nicht sonderlich empfiehlt: denn Beredsamkeit kann zwar ihre Stelle im Drama finden, wenn sie der Fassung und dem Zweck der redenden Person gemäß ist; tritt aber Rhetorik an die Stelle des unmittelbaren Ausdrucks der Gemütsbewegungen, so ist dies eben nicht poetisch“ (S. 108 f.).

**77, 26–28** *An eine derartig zubereitete und aufgeklärte Masse durfte sich jetzt die neuere Komödie wenden, für die Euripides gewissermaßen der Chorlehrer geworden ist* Im sachlichen Gehalt, wenn auch nicht in der negativen Wertung entspricht dies ebenfalls schon der antiken Einschätzung. In unmittelbarem Anschluß an die im vorigen Kommentar zitierte Partie schreibt Quintilian: „Bewundert hat ihn vor allem und auch, wie oft bezeugt wird, – obwohl für eine andere dichterische Aufgabe [nämlich für Komödien] – zum Vorbild genommen Menander (hunc et admiratus maxime est [...] Menander)“. Indem N. von der „aufgeklärten Masse“ spricht, gibt er zu erkennen, daß seine vor allem der karikierenden Polemik des Aristophanes folgende Anschwärzung des Euripides und dessen aufgeklärter Haltung eigentlich auf die Gegenwart des 19. Jahrhunderts gemünzt ist: Sie richtet sich gegen die im 18. Jahrhundert beginnende und in den progressiven Strömungen des 19. Jahrhunderts fortschreitende Aufklärung – gegen liberales, demokratisches Denken und die soziale Bewegung seit 1848 sowie gegen deren Medium, die liberale Presse. In seinen Basler Frühschriften polemisiert N. entsprechend gegen das „Zeitungs-

unwesen“. Die „Masse“, die er hier und auf den folgenden Seiten von GT 11 mit Abscheu beschwört, ist für das konservative Bildungsbürgertum des 19. Jahrhunderts der negative Inbegriff gesellschaftlicher Modernisierung. Die abwertende Vorstellung von der „aufgeklärten Masse“ resultiert aus N.s strikter Ablehnung einer „allgemeinen Bildung“, aus seiner Erschütterung durch den Pariser Commune-Aufstand und aus seinem Plädoyer für Bildung als Privileg einer kleinen Elite. In einem nachgelassenen Fragment, das zwischen Winter 1870/71 und Herbst 1872 entstand, heißt es (NL 1870/1871/1872, KSA 7, 8[57], 243, 4–9): „Die allgemeine Bildung ist nur ein Vorstadium des Communismus: Die Bildung wird auf diesem Wege so abgeschwächt, daß sie gar kein Privilegium mehr verleihen kann. Am wenigsten ist sie ein Mittel gegen den Communismus. Die allgemeinste Bildung d. h. die Barbarei ist eben die Voraussetzung des Communismus“. In einem der anschließenden Notate (NL 1870/1871/1872, KSA 7, 8[59], 244, 8–16) erscheint „der Glaube an die Masse“ als „Unglaube an den Genius“, und weiter heißt es darin: „ein Volk bekommt in seinen Genien das eigentliche Recht zur Existenz, seine Rechtfertigung; die Masse produziert den Einzelnen nicht, im Gegentheil, sie widerstrebt ihm“.

Einen Anknüpfungspunkt für die Analogisierung der athenischen Zustände gegen Ende des 5. Jahrhunderts (und ihre Widerspiegelung bei Euripides) mit den von ihm abgelehnten „modernen“ Tendenzen im 19. Jahrhundert konnte N. schon in den *Fröschen* und in den *Wolken* des Aristophanes finden. An Aristophanes wiederum hielt sich der von N. gelesene und sogar exzerpierte A. W. Schlegel. Beide, Aristophanes und A. W. Schlegel, wirkten weiter in dem von N. intensiv herangezogenen *Grundriß der Griechischen Litteratur* von Gottfried Bernhardt (Zweiter Theil, Halle 1845). Darin heißt es S. 585 f.:

Aber eine neue Stufe betrat die Tragödiendichtung seit der Attischen Ochlokratie; denn in dem Maße als diese die plebejischen Elemente des Staates stimmfähig machte und den Sinn für ideale Poesie verflüchtigte, mußten auch die Tragiker sich den wandelbaren Standpunkten des Tages bequemen. Die ochlokratischen Einflüsse berührten in der Literatur sowohl Personen als Methoden und Objekte. Mit der Unruhe, welche sich damals allgemein verbreitete, kam die geschäftige Reflexion zum Uebergewicht; sie löste die früheren sittlichen Voraussetzungen in Gemeinwesen und Religion auf, an denen die Tragödie bisher ihre Nahrung und einen festen Boden gefunden hatte; Moral, Freiheit des Willens und zufällige Momente der Bildung entschieden jetzt statt jedes objektiven Grundes [...] Von einer solchen Bewegung der Geister fortgerissen erhielt nun die Tragödie eine ochlokratische Färbung: ihre Gedanken waren durch Subjektivität, durch Reflexion des Verstandes [...] bestimmt, ihre Tendenzen von der verneinenden Art, indem sie Gemälde von Widersprüchen und Gegensätzen der durch Leidenschaft gespannten menschlichen Existenz zur Aufgabe nahm.

Bernhardt zieht das Fazit für Euripides, S. 832: „Einen Hauptpunkt hat indes Aristophanes ergriffen, den wir an die Spitze der gesamten Charakteristik

stellen müssen: Euripides ist Dichter und Organ der Ochlokratie“. In einer Notiz vom Herbst 1869 bezieht sich N. gerade auf diese Stelle bei Bernhardt (NL 1869, KSA 7, 1[79], 35, 11 f.): „Bernhardt nennt Euripides den Sprecher und Sittenmaler der Ochlokratie, seine Dichtung ihr ehrwürdiges Denkmal“. Die Ochlokratie (ὄχλος = „Masse“) ist ein Phänomen der Niedergangsphase der athenischen Demokratie während des Peloponnesischen Krieges. Sie bot die willkommene Brücke zur pessimistischen Diagnose der heraufkommenden „Massen“-Zivilisation im 19. Jahrhundert. Allerdings unterscheidet N. nicht, wie es dem wissenschaftlichen Standard seiner Zeit entsprochen hätte, zwischen der von Aristophanes entworfenen Karikatur des Euripides und den realen Zuständen seiner Zeit, die Euripides in seiner Dichtung reflektierte. Schon Bernhardt bemerkte (S. 832), „daß er [Aristophanes] karikiert und in verkehrter Fassung [...] ihm [dem Euripides] selber Schuld gibt, was in der Zeit geistesverwandtes umlief; die Attischen Zustände seien voll ἐπυλλίων Εὐριπίδου, Pac. 536“ [„Verschen des Euripides“; Aristophanes: *Der Frieden*, V. 536].

**77, 34–78, 1** *ja man würde sich getötet haben, um noch mehr von ihm zu lernen*] Anspielung auf die von dem Komödien-Dichter Philemon überlieferte Anekdote. Vgl. NK 76, 12–16.

**78, 2–5** *Mit ihr [der untergegangenen Tragödie] aber hatte der Hellene den Glauben an seine Unsterblichkeit aufgegeben, nicht nur den Glauben an eine ideale Vergangenheit, sondern auch den Glauben an eine ideale Zukunft.*] In den griechischen Tragödien ist, anders als N. hier insinuiert, nirgends von „Unsterblichkeit“ und „idealer Vergangenheit“ die Rede. Im Gegenteil zeugen die großen Mythen, die Aischylos, Sophokles und Euripides ausgestalten, von einer finsternen Vergangenheit, etwa von der verhängnisvollen Kraft des Geschlechterfluchs (Atriden-Mythos: Orestie, Elektra- und Iphigenien-Handlungen), von Menschenopfern (Iphigenie), von Kämpfen und Greueln (Thebanischer Sagenkomplex: Ödipus, Antigone u. a.), von blutigen, ebenso zerstörerischen wie selbstzerstörerischen Rachehandlungen (Medea), von Untaten an Besiegten und Hilflosen (Trojanischer Sagen-Kreis und die entsprechenden Tragödien des Euripides). Ebenso wenig ist in der klassischen griechischen Tragödie von „idealer Zukunft“ die Rede. N. projiziert, an dieser Stelle wie auch sonst, Wagners Intentionen auf die griechische Tragödie zurück. Wagner selbst inszeniert mit seinem Rückgriff auf den germanischen und mittelalterlichen ‚Mythos‘ nicht nur eine Vergangenheit, sondern entwirft in mehreren Schriften auch ideale Zukunfts-Vorstellungen, so in der emphatisch die „Zukunft“ beschwörenden Schlußpartie seiner Hauptschrift *Oper und Drama* (GSD IV, 228 f.) und in der Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* (GSD III, 42–177). N. greift

Wagners Hoffnung auf „Menschen der Zukunft“, deren idealer Prototyp Siegfried im dritten Teil des *Rings des Nibelungen* ist, mit besonderem Nachdruck in der Schlußpartie von UB IV: *Richard Wagner in Bayreuth* auf (KSA 1, 504–510).

**78, 5–6** *Das Wort aus der bekannten Grabschrift „als Greis leichtsinnig und grillig“]* Zitat aus Goethes Epigramm *Grabschrift* (1815):

Als Knabe verschlossen und trutzig,  
 Als Jüngling anmaßlich und stutzig,  
 Als Mann zu Taten willig,  
 Als Greis leichtsinnig und grillig! –  
 Auf deinem Grabstein wird man lesen:  
 Das ist fürwahr ein Mensch gewesen!  
 (Goethe, FA, Bd. 2: *Gedichte* 1800–1832, S. 424).

**78, 8–10** *der fünfte Stand, der des Sklaven, kommt, wenigstens der Gesinnung nach, jetzt zur Herrschaft]* Hier wird die Polemik gegen Euripides und die Niedergangszeit eines „greisen Hellenenthums“ (78, 7) vollends transparent auf N.s Gegenwartskritik: auf die Kritik am sozialen Fortschritt und an der Propagierung von Menschenrechten seit der Amerikanischen und der Französischen Revolution. Vgl. hierzu auch NK 117, 15–22, insbesondere zum historischen Kontext und zur aktuellen Situation, nachdem Lincoln in den USA, wo es 1860 noch vier Millionen schwarze Sklaven gab, 1863 die Sklaverei aufgehoben hatte. Während man allerdings in der Zeit der Französischen Revolution vom „dritten Stand“ und im späteren 19. Jahrhundert im Hinblick auf das moderne Proletariat vom „vierten Stand“ sprach, imaginiert N. noch einen darunter befindlichen und auf dieser sozialen Stufe von ihm als notwendig deklarierten „fünften Stand“: denjenigen rechtloser „Sklaven“. In einem elfseitigen nachgelassenen Text, der Anfang 1871 entstand und zunächst in GT integriert werden sollte, befürwortet N. entschieden die Sklaverei (KSA 7, 333–349). In einer anachronistischen Projektion antiker Arbeits- und Produktionsbedingungen auf das 19. Jahrhundert und unter Berufung auf die Höhe antiker Kultur und „Bildung“, die nur auf der Grundlage des Sklaventums möglich gewesen sei, plädiert er grundsätzlich, auch im Hinblick auf seine Zeit, für die Sklaverei. Oberster Zweck der Menschheit sei „die Geburt des Genius“ (KSA 7, 333, 11 f.), ja „die fortgesetzte Geburt des Genius“ (334, 20 f.) und eben deshalb müsse auch die Sklaverei fortgesetzt werden. Wie in GT spricht er auch hier von der „Masse“ und erklärt, es sei naturgemäß, „daß die Triumphzüge der Kultur nur einer unglaublich geringen Minderheit von bevorzugten Sterblichen zu Gute kommen, daß dagegen der Sklavendienst der großen Masse eine

Nothwendigkeit ist, wenn es wirklich zu einer rechten Werdelust der Kunst kommen soll. Wir Neueren haben vor den Griechen zwei pfauenartig sich spreizende Begriffe voraus, die gleichsam als Trostmittel einer durchaus sklavisch sich gebahrenden und dabei das Wort ‚Sklave‘ ängstlich scheuenden Welt gegeben sind: wir reden von der ‚Würde des Menschen‘ und von der ‚Würde der Arbeit“ (336, 17–27). (Analog und z.T. noch krasser die im Nachlass stehende dritte von den *Fünf Vorreden: Der griechische Staat*, KSA 1, 767, 25–769, 26). Schließlich folgert er: „Demgemäß müssen wir uns dazu verstehen als grausame Grundbedingung jeder Bildung hinzustellen, daß zum Wesen einer Kultur das Sklaventhum gehöre [...] Das Elend der mühsam lebenden Masse muß noch gesteigert werden, um einer Anzahl olympischer Menschen die Produktion der Kunstwelt zu ermöglichen. Hier liegt der Quell jenes schlecht verhehlten Ingrimms, den die Kommunisten und Socialisten, und auch ihre bläseren Abkömmlinge, die weiße Race der Liberalen jeder Zeit gegen die Künste, aber auch gegen das klassische Alterthum genährt haben“ (KSA 7, 339, 24–340, 2; zur Polemik gegen Sozialisten und Liberale vgl. auch den ausführlichen Aphorismus MA II VM 304, KSA 2, 503).

Obwohl N. in seiner Erstlingsschrift weitgehend in den Bahnen Schopenhauers denkt und in seinem ganzen Frühwerk der Verehrung für ihn Ausdruck verleiht, läßt er in der Frage der Sklaverei beiseite, daß Schopenhauer hier eine entgegengesetzte Position vertrat. Dieser hatte in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung*, auch im Hinblick auf die in der Phase der Frühindustrialisierung verbreitete Ausbeutung von Kindern, geschrieben: „Wie der Mensch mit dem Menschen verfährt, zeigt z. B. die Negersklaverei, deren Endzweck Zucker und Kaffee ist. Aber man braucht nicht so weit zu gehen: im Alter von fünf Jahren eintreten in die Garnspinnerei, oder sonstige Fabrik, und von Dem an erst 10, dann 12, endlich 14 Stunden täglich darin sitzen und die selbe mechanische Arbeit verrichten, heißt das Vergnügen, Athem zu holen, theuer erkaufen. Dies aber ist das Schicksal von Millionen, und viele andere Millionen haben ein analoges“ (*Die Welt als Wille und Vorstellung I*, Viertes Buch, Kapitel 46: *Von der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens*; Frauenstädt, Bd. 3, S. 663).

Eine noch schärfere Stellungnahme Schopenhauers gegen die Sklaverei, die auf N. ebenfalls keinen Eindruck machte, obwohl sie auf den exakt dokumentierten Verhältnissen in den USA beruhte, steht in den *Parerga und Paralipomena II*, in § 114 der Abhandlung ‚Zur Ethik‘. Darin heißt es:

Der Mensch ist im Grunde ein wildes, entsetzliches Thier [...] Ein vollwichtiges Beispiel aus der Gegenwart liefert [...] die Antwort, welche die Britische Antisklavereigesellschaft, auf ihre Frage nach der Behandlung der Sklaven in den sklavenhaltenden Staaten der Nordamerikanischen Union, von der Nordamerikanischen Antisklavereigesellschaft im

Jahre 1840 erhalten hat: *Slavery and the internal Slavetrade in the United States of North-America: being replies to questions transmitted by the British Antislavery-society to the American Antislavery society.* Lond. 1841. 280 S. gr. 8. price 4 sh. in cloth. Dieses Buch macht eine der schwersten Anklageakten gegen die Menschheit aus. Keiner wird es ohne Entsetzen, Wenige ohne Thränen aus der Hand legen. Denn was der Leser desselben jemals vom unglücklichen Zustande der Sklaven, ja, von menschlicher Härte und Grausamkeit überhaupt, gehört, oder sich gedacht, oder geträumt haben mag, wird ihm geringfügig erscheinen, wenn er liest, wie jene Teufel in Menschengestalt, jene bigotten, kirchengehenden, streng den Sabbath beobachtenden Schurken, namentlich auch die Anglikanischen Pfaffen unter ihnen, ihre unschuldigen schwarzen Brüder behandeln, welche durch Unrecht und Gewalt in ihre Teufelsklauen gerathen sind. Dies Buch, welches aus trockenen, aber authentischen und dokumentirten Berichten besteht, empört alles Menschengefühl in dem Grade, daß man, mit demselben in der Hand, einen Kreuzzug predigen könnte, zur Unterjochung und Züchtigung der sklavenhaltenden Staaten Nordamerika's. Denn sie sind ein Schandfleck der ganzen Menschheit.

Auch später noch wendet sich N. gegen die Aufhebung der Sklaverei. In nachgelassenen Notizen aus der Zarathustra-Zeit heißt es (NL 1884/1885, KSA 11, 32[20], 417, 17): „Gegen die Aufhebung der Sklaverei“.

**78, 11–14** *die Heiterkeit des Slaven, der nichts Schweres zu verantworten, nichts Grosses zu erstreben, nichts Vergangenes oder Zukünftiges höher zu schätzen weiss als das Gegenwärtige.*] Der Gattungskonvention zufolge sind hohe Personen der Tragödie, Personen niedrigen Standes – nur über sie soll man lachen – der Komödie vorbehalten. N. überträgt die gattungstypische Bühnenfiktion auf die soziale Realität der Sklaverei. Diese war jedoch keineswegs „heiter“, sondern mit vollständiger Rechtlosigkeit und oft mit Erniedrigungen und Elend verbunden. Als Altphilologe wußte er, daß Kriegsgefangene aller Stände in der Antike in die Sklaverei verkauft und Frauen als Kriegsbeute zudem sexuell versklavt wurden. Überdies kannte er das Elend, das noch im 19. Jahrhundert mit dem Sklavenhandel und der Sklaverei verbunden war. Während Heine anklagend seine Ballade *Das Sklavenschiff* schrieb, pries N. noch Jahrzehnte später die Sklaverei, und dies auf zwei disparaten Argumentationsebenen – Erstens: das Sklaventum bestehe in unbedeutender „Heiterkeit“, wie es die Komödie vorexerziert; zweitens: das Sklaventum diene als Bestätigung der ‚philosophisch‘ beanspruchten Erkenntnis, daß das Dasein „furchtbar“, ja „entsetzlich“ ist, und hat schon deshalb seine prinzipielle Berechtigung. Letzteres ist ein Haupt Gesichtspunkt des in NK 78, 8–10 angeführten großen Nachlass-Fragments, das ursprünglich in GT integriert werden sollte.

**78, 14–20** *Dieser Schein der „griechischen Heiterkeit“ war es, der die tiefsinnigen und furchtbaren Naturen der vier ersten Jahrhunderte des Christenthums so empörte: ihnen erschien diese weibische Flucht vor dem Ernst und dem Schrecken, dieses feige Sichgenügenlassen am bequemen Genuss nicht nur verächtlich,*

*sondern als die eigentlich antichristliche Gesinnung.*] Wie schon die frühesten Vertreter griechischer Philosophie und Dichtung werden hier die frühesten Vertreter des Christentums heroisiert. Dies gehört zu N.s Geschichtsschema, demzufolge Frühstadien immer groß und tiefsinnig, Spätstadien flach und unbedeutend sind. Inwiefern die Verfasser der biblischen Schriften und dann die Kirchenväter von Clemens von Alexandrien (etwa 150–215 n. Chr.) bis hin zu Augustinus (4./5. Jh. n. Chr.) „furchtbare Naturen“ gewesen sein sollen, erschließt sich ebenfalls nur aus diesem Geschichtsbild. Daß das „feige Sichgenügenlassen am bequemen Genuss“ „als die eigentlich antichristliche Gesinnung“ gegolten habe, ist in mehrfacher Weise problematisch: 1) In der sozialen Realität gaben sich manche Angehörige der römischen Luxus-Gesellschaft Ausschweifungen hin, wie sie etwa Petronius in seinem *Gastmahl des Trimalchio* satirisiert. Dies war aber im frühen Christentum eher Nebensache. In der geschichtlichen Realität dominierte vielmehr die Erfahrung der Christenverfolgungen. Sie führte zu einer weitgehend apologetisch angelegten frühchristlichen Literatur. 2) Auf religiösem Gebiet stand dem aus dem Judentum ererbten Monotheismus der Christen der antike Polytheismus gegenüber. 3) Im Bereich der philosophischen Lebenslehren und der von ihnen geforderten Lebenshaltungen kommen zwei Hauptströmungen in Betracht: der Stoizismus und der Epikureismus, auf die sich N. auch später immer wieder bezieht. Der Stoizismus mit den Hauptrepräsentanten Seneca, Epiktet und Marc Aurel war streng ethisch und zunehmend auch asketisch formiert. Die stoische Ethik hat gerade diejenige des frühen Christentums, nicht zuletzt seine asketischen Tendenzen stark geprägt. Es bleibt der Epikureismus, dessen von den Kirchenvätern propagiertes Zerrbild aber keineswegs der „weibischen Flucht vor dem Ernst und dem Schrecken“ des Daseins entsprang. Vielmehr diffamierten die Kirchenväter Epikur, weil er die Religion, d. h. den Glauben an die Abhängigkeit von Göttern, als schädlichen Wahn darstellte und weil Lukrez in seinem Werk *De rerum natura* diese religionskritische Tendenz entschieden verstärkte sowie mit programmatischen Huldigungen an Epikur verband. Zur interessengelenkten Abwertung Epikurs durch die Kirchenväter und allgemein in der christlichen Tradition vgl. den grundlegenden Artikel von Wolfgang Schmid im *Reallexikon für Antike und Christentum* (RAC), Bd. 5 (1962), Sp. 681–819, besonders Sp. 774–819.

**78, 23–25** *als ob es nie ein sechstes Jahrhundert mit seiner Geburt der Tragödie, seinen Mysterien, seinen Pythagoras und Heraklit gegeben hätte*] Wieder konfrontiert N. ein spätzeitlich-epigonales Kulturstadium mit einer archaisch-ursprungshaften Zeit. Die Berufung auf die „Mysterien“ des 6. vorchristlichen Jahrhunderts – die Eleusinischen Mysterien – ergibt nicht das von N. gewollte zeitliche Unterscheidungsmerkmal, denn bis weit in die Spätantike hinein

waren Mysterien und Mysterienreligionen fast im ganzen Mittelmeerraum verbreitet. Pythagoras, der griechische Religionsphilosoph und Mathematiker, lebte in der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. und begründete auf Elementen der Mysterienreligion eine sektenartige Gemeinschaft; für den griechischen Naturphilosophen Heraklit aus Ephesus (um 500 v. Chr.) hat N. eine Vorliebe, wie besonders aus seiner Abhandlung *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* hervorgeht (KSA 1, 822–835). In N.s Darstellung zeichnet sich Heraklit durch „Intuition“ aus (schon in der Antike galt er als orakelhaft dunkel), dann durch eine Philosophie des dynamischen Werdens, durch die Auffassung des Lebens als Kampf und seine stolze und einsame Verachtung der „Masse“.

**79, 5–8** Nun aber ist „Publicum“ nur ein Wort [...] Woher soll dem Künstler die Verpflichtung kommen, sich einer Kraft zu accomodieren, die ihre Stärke nur in der Zahl hat?] Der gesamte Abschnitt steht unter dem Leitthema „Publicum“ und indirekt unter dem des Erfolgs, für den sich N. auch in der 4. *Unzeitgemäßen Betrachtung: Richard Wagner in Bayreuth* besonders interessierte (vgl. KSA 1, 472, 12–474, 26). Ein nachgelassenes Notat vom Sommer-Herbst 1873 steht unter dem Stichwort „Vergötterung des Erfolgs“: NL 1873, KSA 7, 29[42], 644. Das Publikum erscheint als Ansammlung inkompetenter Menschen, aus der sich nur sehr wenige urteilsfähige Kritiker abheben, wie die folgenden Abschnitte zeigen. N. nimmt mit seinen Ausführungen zum Verhältnis von Künstler und Publikum eine von Richard Wagner immer wieder traktierte Problematik auf.

**79, 13–19** In Wahrheit hat kein griechischer Künstler mit grösserer Verwegenheit und Selbstgenugsamkeit sein Publicum durch ein langes Leben hindurch behandelt als gerade Euripides: er, der selbst da noch, als die Masse sich ihm zu Füßen warf, in erhabenem Trotze seiner eigenen Tendenz öffentlich in's Gesicht schlug, derselben Tendenz, mit der er über die Masse gesiegt hatte.] Die Grund-„Tendenz“ des Euripides war aufklärerisch. N. lehnt sie zuerst ab, dann aber, im letzten Abschnitt dieses 11. Kapitels, weiß er sie, trotz seiner Vorbehalte gegen die rationale Grundtendenz sowohl der „Kritik“ wie auch des „Denkens“, als Ausdruck „kritischen Denkens“ (80, 25) doch zu würdigen. Gerade mit seiner aufklärerischen „Tendenz“ hatte Euripides aber keineswegs über die „Masse“ gesiegt; er gewann in den Jahrzehnten, in denen er sich am öffentlichen Wettkampf der Tragödien-Dichter beteiligte, nur viermal den ersten Preis. Die in ihrer Mehrheit konservativ eingestellten Athener ertrugen kritische Geister, die wie Euripides und Sokrates ihre Konventionen in Frage stellten, nur schwer. Schon vorher hatten die Athener aufgeklärte Naturforscher und Philosophen wie Anaxagoras (etwa 500–428 v. Chr.) und Protagoras – beide Freunde

des Perikles – drangsaliert. Sokrates wurde bekanntlich zum Tode verurteilt. Wenige Jahre vor dem Todesurteil gegen Sokrates verließ Euripides Athen, um Zuflucht am makedonischen Königshof zu suchen. Daß er seiner eigenen aufklärerischen Tendenz „öffentlich in's Gesicht schlug“, läßt sich nicht erkennen, es sei denn, man interpretiert, wie N., seine erst posthum aufgeführte letzte Tragödie, die *Bakchen*, als Widerruf seines früheren aufklärerischen Engagements. N. selbst schließt sich dieser im 19. Jahrhundert gängigen (heute obsoleten) Interpretation alsbald noch in GT an. Vgl. den Kommentar zu 82, 11–83, 4.

**79, 27–29** *Umgekehrt ist es ja allseits bekannt, wie Aeschylus und Sophokles Zeit ihres Lebens, ja weit über dasselbe hinaus, im Vollbesitze der Volksgunst standen*] Für Aischylos trifft dies nur eingeschränkt zu. Es dauerte 14 Jahre, bis er seinen ersten Sieg errang, außerdem spielt Aristophanes in den *Fröschen* darauf an, daß er Athen verließ und in Sizilien starb. Sophokles dagegen erhielt schon bei seiner ersten Tragödien-Aufführung den ersten Preis und siegte insgesamt achtzehnmal – er besaß tatsächlich die „Volksgunst“.

**80, 14 f.** *als er für diese neuen Charaktere auch das neue Wort und den neuen Ton suchte*] Mit dem neuen Ton weist N. auf die neuen Formen der Musik in den Chorliedern und Monodien des Euripides hin. Mit der durch die mehrfache Wiederholung pointierten Hervorhebung des ‚Neuen‘ bei Euripides bleibt N. im Rahmen seiner kulturkonservativen, am archaischen Aischylos orientierten Kritik. Dabei folgt er wieder dem Aristophanes, der in seinen *Wolken* das „Neue“ des Euripides (καινῶν ἑπῶν und καινοῖς πράγμασιν, V. 1397 und 1399) im Gegensatz zum „Alten“ negativ wertet. Eine ganz positive Bedeutung dagegen erhält der ‚Neuerer‘ Euripides bereits in der Abhandlung *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*: „besonders der große und jederzeit verwegene, auf Neues sinnende Euripides wagte mancherlei durch die tragische Maske laut werden zu lassen, was der Masse wie ein Pfeil durch die Sinne drang“ (KSA 1, 869, 33–870, 2). Hier spielt noch deutlicher ein anderer Sinn herein, den die Vorstellung des Neuerns bei den Griechen hat, z.B. bei Thukydides: Diejenigen, die auf Neues sinnen (νεωτερίζοντες), sind „Unruhestifter“, „Revolutionäre“.

**80, 19 f.** *Euripides selbst, Euripides als Denker, nicht als Dichter.*] Mit dieser Unterscheidung greift N. eine seit August Wilhelm Schlegel etablierte Vorstellung auf. In der achten seiner *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* hatte A. W. Schlegel über Euripides geschrieben: „Man kann in ihm eine doppelte Person unterscheiden: den Dichter, dessen Hervorbringungen einer religiösen Feierlichkeit gewidmet waren [gemeint sind die Tragödien-Aufführungen an den Großen Dionysien in Athen], der unter dem Schutze der Religion stand, und sie also seinerseits auch wieder ehren mußte, und den Sophisten mit philosophi-

schen Ansprüchen“ (August Wilhelm Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe*, hg. von Edgar Lohner, Bd. V, S. 105). Aufgrund einer fragwürdigen Auffassung von der Stoffgebundenheit der Poesie glaubte Karl Otfried Müller in seiner *Geschichte der griechischen Literatur* (Bd. 2, Kapitel 25, S. 144) feststellen zu können, Euripides habe sich infolge seiner „philosophischen Interessen“ „in einer sonderbaren schiefen Stellung gegen die Objecte seiner Poesie“ befunden. Das heißt zugleich, daß eine aufklärerische oder überhaupt eine philosophisch fundierte Geisteshaltung zu einer Poesie, die vollgültig Poesie sein will, nicht passe.

**80, 22** *ähnlich wie bei Lessing*] In einer langen Tradition, die von Lessing selbst ausgeht, galt dieser seiner Hauptbegabung nach eher als Kritiker, weniger oder gar nicht als genuiner Dichter. Im 101.–104. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* schreibt er:

Ich bin weder Schauspieler, noch Dichter. Man erweist mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letztern zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt, und Farben verquistet, ist ein Maler. Die ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern für ein Genie hält. Was in den neueren erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Critik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich empor arbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt: ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauf pressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen, und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt oder verdrüsslich geworden, wenn ich zum Nachteil der Critik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken: und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kömmt. Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann.

Doch freilich; wie die Krücke den [sic] Lahmen wohl hilft, sich von einem Orte zum andern zu bewegen, aber ihn nicht zum Läufer machen kann: so auch die Critik (Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. von Wilfried Barner, Bd. 6: *Werke 1767–1769*, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt 1985, S. 680 f.).

**80, 28–33** *Und hier nun war ihm begegnet, was dem in die tieferen Geheimnisse der aeschyleischen Tragödie Eingeweihten nicht unerwartet sein darf: er gewährte etwas Incommensurables in jedem Zug und in jeder Linie, eine gewisse täuschende Bestimmtheit und zugleich eine räthselhafte Tiefe, ja Unendlichkeit des Hintergrundes*] Da N. die Tragödien des Aischylos noch in die Nähe des ‚dionysischen‘ Ursprungs rückt, evoziert er Geheimnis und Einweihung – Vorstellungen, die er schon früher mit dem ‚Dionysischen‘, insbesondere mit den Dionysos-Mysterien verbindet. Zugleich bringt er die auf die Tragödie projizierte Konstellation Apollinisch – Dionysisch zur Geltung, indem er „eine

gewisse täuschende Bestimmtheit“ (das ‚apollinisch‘ klar Umrissene des individuierten, aber letztlich nur scheinhaften Daseins) und die „rätselhafte Tiefe, ja Unendlichkeit“ des Dionysischen an der Tragödie des Aischylos zu exemplifizieren versucht.

**80, 33–81, 9** *Die klarste Figur hatte immer noch einen Kometenschweif an sich, der in's Ungewisse, Unaufhellbare zu deuten schien. Dasselbe Zwielficht lag über dem Bau des Drama's, zumal über der Bedeutung des Chors. Und wie zweifelhaft blieb ihm die Lösung der ethischen Probleme! [...] Selbst in der Sprache der älteren Tragödie war ihm vieles anstößig, mindestens räthselhaft; besonders fand er zu viel Pomp für einfache Verhältnisse, zu viel Tropen und Ungeheuerlichkeiten für die Schlichtheit der Charaktere.*] N. übernimmt hier die wesentlichen Elemente der Kritik, die (der fikionalisierte) Euripides an Aischylos in dem von Aristophanes inszenierten Dichterstreit übt (*Die Frösche*, V. 907 ff.). Das „Zwielficht“ wird in 83, 23–25 genauer erkennbar: „Welche Form des Drama's blieb noch übrig, wenn es nicht aus dem Geburtsschoosse der Musik, in jenem geheimnissvollen Zwielficht des Dionysischen geboren werden sollte?“

**81, 8** *Tropen*] In der literarischen Rhetorik sind Tropen im Unterschied zu rhetorischen ‚Figuren‘, welche die Stellung der Worte zueinander betreffen, Einzelwörter, die in uneigentlicher bildlicher Bedeutung verwendet werden. Die wichtigsten Tropen sind: Metapher, Allegorie, Hyperbel, Personifikation.

**81, 18–20** *Und in diesem qualvollen Zustande fand er den anderen Zuschauer, der die Tragödie nicht begriff und deshalb nicht achtete.*] Damit leitet N. zum nächsten Kapitel über, in dem es heißt (87, 29 f.): „Sokrates aber war jener zweite Zuschauer, der die ältere Tragödie nicht begriff und deshalb nicht achtete“. Daß in der früheren, hier zu erörternden Stelle nicht bloß von der „älteren“ Tragödie, sondern grundsätzlich von der „Tragödie“ überhaupt die Rede ist, besagt nicht nur, daß Euripides aufgrund seiner Fixierung auf den „Verstand“ (81, 11) die (ältere) Tragödie des Aischylos, sondern allgemein die Tragödie in ihrem eigentlichen Wesen nicht „begriff“ – sowenig wie Sokrates, der „andere Zuschauer“.

## 12. Kapitel

Wie schon für das vorige Kapitel bildet auch für dieses die Abhandlung *Socrates und die Tragödie* die Vorstufe. Den gemeinsamen Nenner der Kapitel 11 und 12 ergibt die Vorstellung vom irrationalen, ‚dionysischen‘ Ursprung der Tragödie, weshalb die diesem Ursprung noch nahe „ältere Tragödie“ des Aischylos dem Rationalismus des Euripides und des Sokrates unbegreiflich

geblieben, ja durch diesen Rationalismus sogar zugrunde gerichtet worden sei. Indirekt kommt so eine entschiedene Aufklärungskritik zum Ausdruck. Während das Apollinische ursprünglich noch mit dem Dionysischen harmonieren konnte, so GT 12, ist das Sokratische als eine Radikalisierung des Apollinischen zu verstehen, die sich nicht mehr mit dem Dionysischen vereinbaren ließ, vielmehr zu dessen Ausschluss führte. Das Apollinische war vormals noch ein Kunsttrieb, nun aber wendet sich die sokratische Tendenz prinzipiell gegen die Kunst, weil sie nur das Wissen und das Bewußtsein gelten lassen will, das N. aufgrund seines irrationalistischen Kunst- (letztlich: Musik-)Verständnisses als Gegenmacht der Kunst interpretiert.

N. trägt zwar der offenkundigen Nähe des Euripides zur griechischen Aufklärung Rechnung, aber auf einseitige Weise. Er reduziert ihn auf einen rationalistisch flachen und vermeintlich optimistischen „Sokratismus“. Deshalb sieht er sich gezwungen, das gerade bei Euripides chaotisch gegen alle bloße Vernünftigkeit durchbrechende Irrationale, die große Leidenschaft – etwa in der *Medea* und im *Hippolytos* (Phädra) – zur unauthentischen Schauspielerei und Affekt-Inszenierung zu degradieren (84, 19–34) und andererseits zu verschweigen, daß Euripides in mehreren seiner Tragödien, so an der Gestalt des Jason in der *Medea*, eine schäbige und opportunistische ‚Vernünftigkeit‘ entlarvt und sich auch von einer dubiosen Sophisterei distanziert. Ganz außer Acht bleibt in N.s Euripides-Kritik wie schon bei A. W. Schlegel, daß das leidenschaftlich erregte Gefühl über die vernünftige Überlegung siegt, sodaß daraus eine selbstzerstörerische Tragik entsteht. Bevor *Medea* ihre furchtbare Tat begeht, sagt sie (V. 1078–80):

Ich weiß wohl, was ich Schlimmes anrichte:  
Doch stärker ist meine Wut als meine Überlegung.

(καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά,  
θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων).

**82, 11–83, 4** *Euripides selbst hat am Abend seines Lebens die Frage nach dem Werth und der Bedeutung dieser Tendenz in einem Mythos seinen Zeitgenossen auf das Nachdrücklichste vorgelegt [...] in den „Bacchen“ [...] Jene Tragödie ist ein Protest gegen die Ausführbarkeit seiner Tendenz; ach, und sie war bereits ausgeführt! Das Wunderbare war geschehn: als der Dichter widerrief, hatte bereits seine Tendenz gesiegt. Dionysus war bereits von der tragischen Bühne verschucht]* Am „Abend seines Lebens“ war Euripides, als er 408 v. Chr. in hohem Alter seine durch einen zwanzigjährigen Krieg und schwere innere Krisen an den Rand des Untergangs geratene Vaterstadt Athen verließ. Er nahm

die Einladung des Makedonenkönigs Archelaos an, an dessen Hof zu kommen. Denn mit seinen oft kritisch-skeptischen, dem Geist der griechischen Aufklärung entsprechenden Stücken hatte er in Athen nicht den erhofften Erfolg gefunden, der ihm erst nach seinem Tod in hohem Maße zuteil wurde. Als er im Winter 407/406 starb, hinterließ er seine beiden zuletzt geschriebenen Dramen: *Iphigenie in Aulis* und die *Bakchen*.

Der im 19. Jahrhundert verbreiteten und auch von Jacob Burckhardt und N. übernommenen Interpretation zufolge widerrief Euripides in seinem letzten Werk seinen früheren aufklärerischen (antidionysischen) Standpunkt, um dem Gott Dionysos zu huldigen, der als Hauptfigur schon im Prolog auftritt und dann das ganze Geschehen bestimmt. Insgesamt ist dieses letzte Drama des Euripides eine zentrale Quelle für die Kenntnis des Dionysosmythos, weil es ihn wie kein anderes antikes Werk in Szene setzt. Für N. bildet es – in seiner Interpretation – einen wichtigen Hintergrund für die Konzeption der Tragödienschrift und insbesondere für seine Konzeption des Dionysischen. Dies gilt auch für die Partien, in denen er sich nicht ausdrücklich auf die *Bakchen* bezieht. Im Jahr 1870 hatte er am Basler Pädagogium die *Bakchen* mit seinen Schülern gelesen. Er notierte: „Die Bacchen des Euripides haben nach der Aussage meiner Schüler einen starken Eindruck gemacht und Lust erweckt“ (NL 1870, KSA 7, 4[9], 91, 17 f.). In der Abhandlung *Die dionysische Weltanschauung*, einer Vorstufe von GT, zieht er ausführlich die *Bakchen* heran. Die blutigen Greuel, die Dionysos in dieser Tragödie verursacht, konnten N. in seiner Gleichsetzung des ‚Dionysischen‘ mit der von Schopenhauer übernommenen Anschauung vom „Urschmerz“ und von den Schrecknissen und Leiden des Daseinsgrundes bestärken. Nicht ganz sicher war er allerdings mit der Widerrufsthese, die ja nicht auf einen bloß rauschhaften Dionysos zielt, sondern einen gewalttätigen und grausam zerstörerischen Dionysos miteinschließt. Deshalb schreibt er: „Das Urtheil der beiden Greise Kadmos und Tiresias scheint [!] auch das Urtheil des greisen Dichters zu sein“ (82, 19–21). Dies ist offenkundig unmöglich, da Euripides Kadmos und Teiresias als charakterlos anpassungsbereite Opportunisten darstellt. Auch die sofort anschließende inhaltliche Füllung dieses „Urteils“ hat nur einen scheinbaren Anhaltspunkt im Text: „das Nachdenken der klügsten Einzelnen werfe jene alten Volkstraditionen, jene sich ewig fortpflanzende Verehrung des Dionysus nicht um“ (82, 21–23). In den *Bakchen* sagt Teiresias (V. 200–203):

Wir wollen nicht vernünfteln mit Gottheiten.  
Die Überlieferung der Väter, die wir Alten  
Besitzen, stößt kein Gedanke um,  
Auch nicht, wenn durch Scharfsinn das Weise sich findet.

N. folgt nicht nur mit der Auffassung des Geschehens, sondern auch mit der Berufung auf diese Verse einer seiner philologisch-historischen Quellen: Karl Otfried Müllers *Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders*. Zweiter Band, Breslau 1841, <sup>2</sup>1857. In Müllers Kurz-Darstellung der *Bacchen* heißt es S. 176: „Er [Euripides] erscheint darin gleichsam zum positiven Glauben bekehrt, oder – um es genauer zu bestimmen – überzeugt, daß sich das Vernünfteln der Menschen nicht gegen die Religion richten müsse, daß die väterlichen Ueberlieferungen, welche so alt wie die Zeit sind, kein Verstand umstürzen könne, daß die Weisheit, welche die Religion antaste, eine schlechte Weisheit sei u. dgl.: Lehren, welche theils in den Reden der Greise Kadmos und Teiresias mit einer besondern Eindringlichkeit ausgeführt werden, theils der ganzen Anlage des Stücks zu Grunde liegen“. Müller setzt die Figuren-Rede mit der Meinung des Autors Euripides gleich, N. fügt immerhin ein zweifelndes „scheint“ ein. Allerdings macht er aus der „Überlieferung der Väter“ „jene alten Volkstraditionen“ und fügt spekulativ „jene sich ewig fortpflanzende Verehrung des Dionysus“ hinzu. Aus dem Kontext geht aber hervor, daß Dionysos als *neuer* Gott nach Theben kommt. Die Berufung der beiden Greise auf die „Überlieferung der Väter“ betrifft also nur allgemein die Gewohnheit, im Umgang mit den – für Euripides zweifelhaften – „Göttern“ (δαίμοσιν) das Denken aufzugeben. Mit beißender Ironie stellt Euripides, der auch in anderen Werken gerne depravierte Alte vorführt, die beiden Greise bloß: Im Kontext versichern sie sich angelegentlich immer wieder gegenseitig ihrer vermeintlich durch das Alter garantierten „Weisheit“, um das „Weise“ (τὸ σοφόν), d. h. das durch Denken als richtig Erkannte ohne weiteres suspendieren zu können. Außerdem machen sie sich lächerlich, indem sie im dionysischen Tanz mithüpfen und sich so der neuen religiösen Mode trotz ihres Alters auf groteske Weise anpassen. Vollends subversiv verfährt Euripides, indem er an Teiresias, dem berühmten Seher der alten, traditionellen Religion demonstriert, wie behende er auf das Neue umschwenkt.

Euripides hatte in seinen früheren Werken immer wieder sowohl die „Götter“ wie auch das Seherwesen ad absurdum geführt. Ein schon zu N.s Zeit bekanntes Fragment aus seinem *Bellerophon* bringt seine Darstellungsstrategie auf folgenden Nenner: „Wenn die Götter etwas Schimpfliches tun, sind sie keine Götter“ (εἰ θεοὶ τι δρῶσι φαῦλον, οὐκ εἰσιν θεοὶ [Variante: δρῶσιν αἰσχρόν] Frg. 286 b 7, Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 5, 1, 2004). Der von N. adaptierten Bekehrungs- und Widerrufsthese zufolge aber ließ Euripides am Ende den thebanischen König Pentheus als Repräsentanten der bisher vertretenen kritisch-aufgeklärten Haltung unterliegen, um so selbst dem Gott in ‚dionysischer‘ Begeisterung zu huldigen. Dies ist aus mehreren Gründen unwahrscheinlich. Denn der Gott agiert hier als tückischer Verführer

und sinnlos gewalttätig, womit er an die Götter in einer Reihe früherer Tragödien erinnert. Die Bekehrungsthese muß auch daran scheitern, daß Euripides in allernächster zeitlicher Nachbarschaft zu den *Bakchen* mehrere von pessimistischer Skepsis und Kritik erfüllte Tragödien schrieb: zwei Jahre zuvor den *Orestes* und dann die *Iphigenie in Aulis*. Der schon über Siebzigjährige hätte also innerhalb kürzester Zeit seine Grundanschauungen vollständig ändern müssen! Auch offenbart der Dionysosgegner Pentheus trotz seines Anspruchs auf rationale Überlegenheit weniger eine aufgeklärte als eine konservativ auf rigorosen Ordnungsvorstellungen und auf Vorurteilen, etwa gegenüber Frauen und „Barbaren“ (d. h. Fremden) beruhende Haltung. Gerade solche Vorurteile hatte Euripides in seinen früheren Tragödien jedoch immer wieder bloßgestellt.

Euripides konzipierte die *Bakchen* als ein aktuelles, zeitdiagnostisches Werk. Obwohl er den Dionysos-Mythos reichlich mit den überlieferten Vorstellungen, ja oft geradezu archaisierend reinszeniert, macht er ihn transparent auf die als pathologisch und desaströs wahrgenommene Situation Athens gegen Ende des Peloponnesischen Kriegs. Die Überlieferung von der Ankunft des Dionysos in Theben wird zur Metapher einer kollektiven Enthemmung, der auch Thukydides die Schuld an Athens Untergang zuschreibt. Nicht an einheimische „alte Volkstraditionen“, wie N. meint, denkt Euripides, sondern ganz im Gegenteil betont er schon im Einzugslied des Chors das Fremdartig-Orientalische des in eine mythische Vergangenheit zurückversetzten und – in dieser Vergangenheit – neuen Dionysos-Kults. Euripides psychologisiert seinen Dionysos. Er fanatisiert die Anhänger, hier das willenlos ihm verfallene Kollektiv des Chors, und vernichtet die Gegner, indem er sie bei ihren eigenen Beschränktheiten und Schwächen faßt und in die Selbstzerstörung treibt. Alle Schranken der rational gestützten Norm durchbricht er bis zur Erzeugung von Wahnvorstellungen, die in unmenschliche und tödliche Exzesse ausarten – kein Anlaß, sich hierzu zu bekehren und frühere Positionen zu „widerrufen“.

Doch erhält die problematische Bekehrungs- und Widerrufsthese in der Gesamtkonzeption der Tragödienschrift eine übergeordnete Funktion insofern, als N. damit auf die Aktualität der eigenen Zeit zielt. In dem vermeintlichen Widerruf des Euripides sieht er das psychologische Grundmuster beispielhaft vorgebildet, auf dessen Wirksamkeit er im Hinblick auf die aufgeklärte moderne Zivilisation hofft: Rationalität soll aus Überdruß an sich selbst ins Irrationale umschlagen, in den neuen „Mythos“, als dessen Repräsentanten er Wagner feiert. Nach dem gleichen kulturpsychologischen Grundmuster formiert er auch Sokrates. Dieser, der in N.s Sicht ähnlich wie Euripides einseitig die rationale Sphäre vertritt, treibt am Ende Musik. Das dem vermeintlichen Widerruf des Euripides analoge „Umschlagen“ im Verhalten des Sokrates thematisiert N. später (102, 10), um damit ausdrücklich Aktualität zu beanspru-

chen: „Hier nun klopfen wir, bewegten Gemüthes, an die Pforten der Gegenwart und Zukunft“ (102, 9 f.).

**82, 28** *schliesslich in einen Drachen verwandle*] Dionysos verkündet in seinem Strafgericht über die Thebaner, die sich der Einführung seines Kults widersetzt haben, auch ihr Herrscher Kadmos (obwohl er sich zusammen mit dem Seher Teiresias dem neuen Kult opportunistisch angepaßt hat) müsse Leiden erdulden: er müsse die Stadt verlassen und werde wie seine Gattin Harmonia in eine Schlange verwandelt (*Bakchen*, V. 1330 f.).

**82, 28–32** *Dies sagt uns ein Dichter, der mit heroischer Kraft ein langes Leben hindurch dem Dionysus widerstanden hat – um am Ende desselben mit einer Glorification seines Gegners und einem Selbstmorde seine Laufbahn zu schliessen*] Dafür daß der Dichter lebenslang dem Dionysos widerstanden habe, gibt es keinen Anhaltspunkt, es sei denn, man faßt Dionysos nicht im eigentlichen, sondern im übertragenen Sinn als Repräsentanten des Irrationalen auf, dem Euripides mit seiner rational-aufklärerischen Geisteshaltung widerstanden habe. Auch hat Euripides nicht „Selbstmord“ begangen, weshalb diese Aussage nur – unter der Voraussetzung von N.s problematischer, mit der damals gängigen Auffassung des Stücks übereinstimmender Interpretation der *Bakchen* als eines „Widerrufs“ – im Sinne eines geistigen Selbstmordes verstanden werden kann. Darauf deutet auch die Vorstufe hin, in der es heißt: „er opfert sich am Schluß desselben [seines Lebens] gleichsam selbst, indem er sich in die vorgestreckten Speere der feindlichen Macht wirft“ (KSA 14, 51). Von einer „Glorification“ des Dionysos in den *Bakchen* kann keine Rede sein, denn er erscheint, gerade auch wenn er seine Gegner besiegt, als grausamer Dämon, der durch sein Verhalten den Anspruch auf eine moralisch akzeptable Göttlichkeit dementiert.

**82, 34–83, 1** *Jene Tragödie ist ein Protest gegen die Ausführbarkeit seiner Tendenz*] In der Vorstufe heißt es: „seine eigne Tendenz: er selbst läßt sich in ihr als Pentheus von den Mänaden zerfleischen und verherrlicht auf seinen eignen zeretzten Überresten die Allmacht des Gottes. So vollzieht der Dichter seinen Widerruf mit der selben erschreckenden Energie, mit der er bis dahin gegen Dionysus angekämpft hatte“ (KSA 14, 51).

**83, 7–9** *ein ganz neugeborner Dämon, genannt Sokrates. Dies ist der neue Gegensatz: das Dionysische und das Sokratische*] Bei Platon beruft sich Sokrates auf seine innere Stimme (*phoné*), die ihm sage, wie er sich zu verhalten habe: auf sein ‚Daimonion‘ (*Die Verteidigung des Sokrates*, 31 c-d). In Anspielung auf dieses ‚Daimonion‘ spricht N. – statt vom „Dämon“ des Sokrates – vom „Dämon“ Sokrates, und er verleiht ihm eine ganz andere Bedeutung: nicht

eine ethische, sondern eine rationale. Er erscheint bei ihm geradezu als von Rationalität besessen und insofern ‚dämonisch‘. Allerdings ist Platons Sokrates kein Rationalitätsgläubiger, kein Wissensoptimist, wie ihn N. im Folgenden erscheinen läßt. Dies bezeugt schon das berühmte sokratische Paradox in der *Verteidigung des Sokrates*, wo er ironisch sagt, er wisse, daß er nichts wisse und stimme insofern mit dem delphischen Orakel überein, das auf Anfrage mitgeteilt habe, niemand sei weiser als Sokrates. N.s vereinfachende Stilisierung des Sokrates ist ganz von der Intention bestimmt, mit dem „Sokratischen“ einen Gegenbegriff zum ‚Dionysischen‘ zu schaffen.

Allerdings konnte N. schon in Schopenhauers *Parerga und Paralipomena* I, in dem Kapitel ‚Fragmente zur Geschichte der Philosophie‘, eine skeptische Hinterfragung des Sokrates finden. Der § 3, ‚Sokrates‘ überschrieben, beginnt mit den Sätzen: „Die Weisheit des Sokrates ist ein philosophischer Glaubensartikel. Daß der platonische Sokrates eine ideale, also poetische Person sei, die platonische Gedanken ausspricht, liegt am Tage; am Xenophontischen hingegen ist nicht gerade viel Weisheit zu finden“. Indem N. an der hier zu erörternden Stelle und im Folgenden, insbesondere im 13. Kapitel Sokrates zum Rationalisten abstempelt, überträgt er Schopenhauers kritische Darstellung Platons im alsbald folgenden § 4 der *Parerga und Paralipomena* I auf Sokrates. Er übernimmt den zentralen Gesichtspunkt: den „Rationalismus der Erkenntnistheorie“ (Schopenhauer spricht in diesem Sinn auch von „Dianoilogie“), nicht aber den von Schopenhauer bei Platon festgestellten „metaphysischen Endzweck“ dieser rationalistischen Erkenntnistheorie. Schopenhauer beginnt seine Darstellung Platons mit folgender Erklärung:

Schon beim Plato finden wir den Ursprung einer gewissen falschen Dianoilogie, welche in heimlich metaphysischer Absicht, nämlich zum Zweck einer rationalen Psychologie und daran hängender Unsterblichkeitslehre, aufgestellt wird. Dieselbe hat sich nachmals als eine Truglehre vom zähesten Leben erwiesen; da sie, durch die ganze alte, mittlere und neue Philosophie hindurch, ihr Daseyn fristete, bis Kant, der Alleszermalmer, ihr endlich auf den Kopf schlug. Die hier gemeinte Lehre ist der Rationalismus der Erkenntnistheorie, mit metaphysischem Endzweck. Sie läßt sich, in der Kürze, so resumiren. Das Erkennende in uns ist eine, vom Leibe grundverschiedene immaterielle Substanz, genannt Seele: der Leib hingegen ist ein Hinderniß der Erkenntniß. Daher ist alle durch die Sinne vermittelte Erkenntniß trüglisch: die allein wahre, richtige und sichere hingegen ist die von aller Sinnlichkeit (also aller Anschauung) freie und entfernte, mithin das reine Denken, d. i. das Operiren mit abstrakten Begriffen ganz allein. Denn dieses verrichtet die Seele ganz aus eigenen Mitteln: folglich wird es am besten, nachdem sie sich vom Leibe getrennt hat, also wenn wir todt sind, von Statten gehn. – Dergestalt also spielt hier die Dianoilogie der rationalen Psychologie, zum Behuf ihrer Unsterblichkeitslehre, in die Hände. Diese Lehre, wie ich sie hier resumirt habe, findet man ausführlich und deutlich im Phädo Kap. 10.

**83, 8–10** *Dies ist der neue Gegensatz: das Dionysische und das Sokratische, und das Kunstwerk der griechischen Tragödie ging an ihm zu Grunde.*] An dieser Stelle bietet die Vorstufe folgende Erörterung:

Wenn man genau zu erfahren vermag, wie und woran ein Ding zu Grunde geht, so erfährt man fast auch, wie es entstanden ist. Deshalb ist es nöthig, nachdem bisher von der Geburt der Tragödie und des tragischen Gedankens die Rede war, auch zur Vergleichung jene andere lehrreiche Seite hinzuzuziehen und zu fragen, wie die Tragödie und der tragische Gedanke untergingen. Damit werden wir zugleich unsrer angedeuteten Aufgabe entgegen geführt, welche von uns noch die Darlegung der Doppelnatur des Dionysisch-Apollinischen an der Form der Tragödie selbst verlangt. War nämlich das Dionysisch-Apollinische das die Form Bestimmende am Kunstwerk der Tragödie – in gleicher Weise wie dies zuletzt von der tragischen Maske erwiesen wurde – so muß der Tod der Tragödie aus der Lösung jener Urkräfte zu erklären sein: wobei jetzt die Frage entsteht, welches die Macht war, die diese Urkräfte von einander lösen konnte. Ich habe bereits gesagt, daß diese Macht der Sokratismus war (KSA 14, 51–52f.).

**83, 14–16** *dass Euripides zur Strafe von den Kunstrichtern aller Zeiten in einen Drachen verwandelt worden ist*] Der ‚Drache‘ spielt auf die Verwandlung des Kadmos in einen Drachen an (*Bakchen*, V. 1330 f.). Vgl. den Kommentar zu 82, 28. Keineswegs haben die „Kunstrichter aller Zeiten“ den Euripides negativ beurteilt; mit wenigen Ausnahmen, zu denen gerade der von N. herangezogene Aristophanes und in dessen Gefolge August Wilhelm Schlegel gehören, schätzen im Gegenteil schon viele ‚Kunstrichter‘ der Antike, so Quintilian, den Euripides besonders hoch. In der Neuzeit gehören zu den prominenten ‚Kunstrichtern‘, die Euripides rühmen, Wieland, Lessing und Goethe. Selbst A. W. Schlegel, eine der wichtigsten Quellen für N. und auch schon für die von ihm benutzte philologische Literatur des 19. Jahrhunderts, hatte trotz seiner Abneigung gegen Euripides immerhin erwähnt, daß auch in der Moderne viele den Euripides hochgehalten haben: „Wie wohl die Neueren nicht selten den Euripides seinen beiden Vorgängern vorgezogen, ihn mehr als diese gelesen, bewundert und nachgeahmt haben, sei es nun, daß sie durch die größere Verwandtschaft der Ansichten und Gesinnungen angezogen oder durch einen mißverstandenen Ausspruch des Aristoteles [der in seiner *Poetik*, 1453a 29 f., den Euripides den „tragischsten“ (τραγικώτατος γε τῶν ποιητῶν) unter den Dichtern genannt hatte] irre geleitet wurden“ (August Wilhelm Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, hg. von Edgar Lohner, Bd. V, 1: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Stuttgart usw. 1966, S. 102).

Für N.s tendenziöses Verfahren ist es bezeichnend, daß er die von A. W. Schlegel noch erwähnte, wenn auch nicht akzeptierte positive Rezeption des Euripides ausblendet und wider besseres Wissen nur die negativen Beurteilungen zur Sprache bringt. Noch in den Aufzeichnungen zu seiner Tragödienvorle-

sung vom Sommersemester 1870 hatte N. notiert: „Der Euripides-Cultus ist der älteste u. der verbreitetste – bis auf A. W. Schlegel“ (KGW II 3, 45). Die Bezeichnung „Euripides-Cultus“ fand N. in dem von ihm benutzten Werk von Julius Leopold Klein über die *Geschichte des Drama's* (vgl. NK S. 42f.), wo es im ersten Band, S. 417, heißt: „Auch liess der Widerspruch gegen den Euripides-Cultus nicht lange auf sich warten. Schon vor A. W. Schlegel hob Jacobs, in den Nachträgen zu Sulzer's Theorie der Künste, die Mängel des Tragikers hervor, und weit gründlicher und gerechter als Schlegel; aber auch immer noch mit voller Anerkennung und Bewunderung für die grossen Vorzüge, Verdienste und das tragische Genie des Euripides“. Kurz vorher (S. 412) heißt es bei Klein: „Um keines Dichters Seele haben guter und böser Engel, Vergötterung und Verdammnis so heftig gestritten und gerungen, wie um die dramatische Kunstseele des Euripides: von Aristophanes' komischer Hölle bis zu J. A. Hartungs komischem siebenten Himmel, in den er seinen heilig gesprochenen Tragiker erhoben. J. A. Hartung konnte 1843 eine unabsehbare Reihe von Phileuripiden (Euripides-Freunden) bis herab in das Zeitalter überschauen, das seine zwei dicken Bände entstehen sah“. Auf diesem Hintergrund wird erkennbar, wie entschieden N. sich in einen schon längst zur Mode gewordenen Parteikampf um Euripides stürzte, wie einseitig er dies tat und wie er trotz der ihm wohlbekannten Fülle von Euripides-Bewunderern sogar meinte behaupten zu können, Euripides sei „von den Kunstrichtern aller Zeiten in einen Drachen verwandelt worden“.

**83, 25f.** *das dramatisirte Epos*] Vgl. NL 1870/1871/1872, KSA 7, 8[7], 222, 16f.: „Versuch des Euripides, das Drama ganz apollinisch zu machen, als dramatisirtes Epos“.

**83, 29f.** *Goethe in seiner projektirten „Nausikaa“*] N.s Überlegungen zur Differenz von Dramatischem und Epischem, die er in die Kategorien des Dionysischen und Apollinischen zu übertragen versucht, resultieren aus dem zu seinen Lektüren gehörenden Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller sowie aus der in diesem Zusammenhang verfaßten Abhandlung Goethes *Über epische und dramatische Dichtung* (1797). Anlässlich seines Plans zu einer Nausikaa-Tragödie erwog Goethe „eine dramatische Konzentration der ‚Odyssee‘“ und bemerkte: „Ich halte sie nicht für unmöglich, nur müßte man den Grundunterschied des Drama und der Epopöe recht ins Auge fassen“ (*Italienische Reise*. Unter Taormina, am Meer, 8. Mai 1787). Daß Goethe für sein Drama den von N. erwähnten Selbstmord der Nausikaa plante, geht aus einer späteren „Erinnerung“ hervor, die Goethe 1816 der *Italienischen Reise* beifügte: aus enttäuschter Liebe zu Odysseus, dem sie zuvor das Leben gerettet hatte, sollte Nausikaa den Tod in den Wellen suchen.

**83, 34–84, 1** *mit jener Lust am Scheine und der Erlösung durch den Schein*] Hier nimmt N. wieder die Vorstellungen Schopenhauers auf, die er besonders im 4. Kapitel entfaltet hatte.

**84, 11–15** *der sein Wesen im platonischen „Ion“ also beschreibt: „Wenn ich etwas Trauriges sage, füllen sich meine Augen mit Thränen; ist aber das, was ich sage, schrecklich und entsetzlich, dann stehen die Haare meines Hauptes vor Schauer zu Berge, und mein Herz klopft.“*] Den von N. in Anführungszeichen gesetzten Wortlaut übernahm er aus folgendem Werk in seiner persönlichen Bibliothek: Frederik Nutzhorn: *Die Entstehungsweise der homerischen Gedichte*, Leipzig 1869, S. 88 f. In Platons Dialog *Ion* fragt Sokrates den Rhapsoden Ion, ob er seinen Vortrag mit klarem Bewußtsein oder ergriffen von Begeisterung gestalte (535 c). Aus dem Gespräch ergibt sich, daß Ion bloß ein auf Effekte ausgehender Vortragskünstler ist. Er hat weder ein klares Wissen noch ist er inspiriert und authentisch, sondern nur affektiert. N. überträgt dies polemisch auf Euripides, der – wie Ion – lediglich äußerlich „Affecte“ inszeniere.

**84, 22** *Reiner Künstler ist er weder im Entwerfen noch im Ausführen.*] Hier und im Folgenden fixiert N. seinen problematischen Begriff von „Kunst“, indem er wahre Kunst auf intuitionistische und irrationalistische Voraussetzungen zurückzuführen versucht, die seinem eigenen Grundschemata des Apollinischen und Dionysischen entsprechen: auf „apollinische[n] Anschauungen“ (= Intuitionen) und „dionysische[n] Entzückungen“ (= rauschhaft irrationale Zustände) (84, 31 f.). Aufgrund dessen bestreitet er, daß Euripides „reiner Künstler“ gewesen sei, und alsbald geht er noch weiter, indem er behauptet, Euripides habe sich in eine „unkünstlerische“ Tendenz verirrt (85, 4). Damit schloß sich N. den Vorurteilen an, die er in den von ihm benutzten Handbüchern zur griechischen Literatur fand. So schreibt Gottfried Bernhardt in seinem von N. häufig herangezogenen *Grundriß der Griechischen Litteratur* (Zweiter Theil, Halle 1845, S. 833): „Euripides war der erste klassische Dichter, welcher von der Welt abgeschieden und mehr durch abstrakte Tendenzen bestimmt als aus dem reinen poetischen Beruf wirkte“.

**84, 27–32** *neue Erregungsmittel [...], die nun nicht mehr innerhalb der beiden einzigen Kunsttriebe, des apollinischen und des dionysischen, liegen können. Diese Erregungsmittel sind kühle paradoxe Gedanken – an Stelle der apollinischen Anschauungen – und feurige Affecte – an Stelle der dionysischen Entzückungen –*] Vgl. NL 1871/1872, KSA 7, 14[9], 377, 21–23: „Bei Euripides tritt an Stelle der dionysischen Erregung die Aufregung an sich. An Stelle der apollinischen Ruhe die Kühle des Denkens“. N. setzt die „Kunsttriebe“, die er schon in GT 1 (25, 17 f.; 26, 3) in der Sphäre des Triebhaften ansiedelt, den sich von der Triebssphäre ablösenden und deshalb als unauthentisch abgewerteten

„Gedanken“ sowie den bloß äußerlich inszenierten „Affecten“ entgegen. Noch deutlicher formuliert er in seiner Tragödienvorlesung vom Sommersemester 1870 den Gegensatz zwischen einer „triebartig“ legitimierten älteren Tragödie und einer bei Euripides festgestellten Degeneration zum bloßen „Denken“: „Die Trag. des Euripid. ist der Gradmesser des ethisch-politisch aesthetischen Denkens jener Zeit: im Gegensatz zu der triebartigen Entwicklung der älteren Kunst, die bei Soph. ihr Ende nimmt. Soph. ist die Übergangsgestalt; das Denken bewegt sich noch auf der Bahn des Triebes, darum ist er Fortsetzer des Aeschyl. Mit Eurip. entsteht ein Riß“ (KGW II 3, 42 f.).

**84, 33–85, 4** *höchst realistisch nachgemachte, keineswegs in den Aether der Kunst getauchte Gedanken und Affecte. [...] dass sich vielmehr seine undionysische Tendenz in eine naturalistische und unkünstlerische verirrt hat*] Diese Polemik hat ihren historischen Hintergrund in der zeitgenössischen Realismus- und Naturalismus-Debatte, an der sich N. hier indirekt, aber vehement beteiligt. Die Realisten und mehr noch die Vertreter des gerade erst heraufkommenden Naturalismus orientierten sich an der ‚Wirklichkeit‘ des menschlichen, insbesondere des gesellschaftlichen Lebens sowie an der biologischen und historischen Determination des Menschen. Deshalb wandten sie sich gegen romantische, idealistische und ‚metaphysische‘ Konzepte, zu denen sich N. in dieser Frühphase seiner schriftstellerischen Laufbahn noch weitgehend bekennt. Die Naturalisten brachten auch neue soziologische und naturwissenschaftliche Erkenntnisse zur Geltung, während N. in GT noch für die Autonomie der Kunst, des „Genius“ und überhaupt des geistigen Lebens kämpft und die „Wirklichkeit“ verachtet. Ein Schüler des Positivisten Auguste Comte, Hippolyte Taine (1828–1893), mit dem N. später im Austausch stand, hatte in seiner 1863 veröffentlichten *Histoire de la littérature anglaise* den berühmt gewordenen Satz geschrieben: „Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre“ (*Histoire de la littérature anglaise*, Tome premier, Paris 1863, S. XV). Was für die Moral gilt, gilt analog auch für das geistige Leben. Es hat keinerlei Authentizität, sondern ist Produkt der Realfaktoren. Taine nennt in der gleichen Literaturgeschichte drei ausschlaggebende Realfaktoren: die Rasse, das Milieu und die Zeit („la race, le milieu et le moment“, S. XXIIIf.).

Schon lange vor den radikalen naturalistischen Konsequenzen, die gerade in der Zeit von N.s schriftstellerischen Anfängen gezogen wurden und durch Darwins biologische Forschungen enorme Aktualität erhielten, hatte sich eine Wende angebahnt. Nach dem Ende von Romantik und Idealismus und in Reaktion darauf hatte diese ‚realistische‘ Wende bei einer ganzen Reihe von Schriftstellern begonnen, die sich der konkreten gesellschaftlichen Wirklichkeit stellten und sie zum Gegenstand ihres künstlerischen Engagements machten, so Heine und Büchner. Große Schriftsteller des Realismus wie Flaubert, Gottfried

Keller und Fontane, wandten sich programmatisch der von N. in GT verachteten ‚Wirklichkeit‘ zu, wobei Flaubert in *Madame Bovary* (1857) und Keller im *Grünen Heinrich* (1855) besonders deutlich die Abwehrreaktion auf Romantik und Idealismus zeigten. Keller richtete sich mit seinem Roman auch gegen eine von der Erfahrungswirklichkeit abgelöste Kunst- und Künstlerideologie, wie sie N. noch in GT vertritt. Aber bei Flaubert, in Kellers Alterswerken und bei Fontane verrät sich, wie schon beim späten Heine, bereits ein Leiden am drohenden Aufgehen in einer bloß noch alltäglichen Durchschnittsrealität. „La médiocrité“ – das ist Flauberts Gespenst wie dasjenige N.s, der in seiner Übertragung der zeitgenössischen Problematik auf Euripides dessen vermeintliches Plädoyer für die „Mittelmäßigkeit“ attackiert (77, 14 f.: „Die bürgerliche Mittelmässigkeit“; vgl. den Kommentar hierzu).

In der Philosophie zeigte sich die gleiche Tendenz. Auf die Geistphilosophie des deutschen Idealismus folgte eine Hinwendung zum Gesellschaftlich-Konkreten, zum Realen und „positiv“ Erfahrbaren. Im Anschluß an die älteren Denkmodelle Condorcets und Saint-Simons hatte Auguste Comte in seiner wirkungsreichen *Rede über den Positivismus* (*Discours sur l'esprit positif*, 1844) ein geschichtliches Dreistufenschema entwickelt: auf das theologische (fiktive) und metaphysische (abstrakt-idealistische) Stadium folge nun das Zeitalter des „positiven“ (wissenschaftlichen) Geistes. „Positiv“ nennt Comte das Tatsächliche im Gegensatz zum bloß Eingebildeten. Feuerbach wollte in seiner „anthropologischen Reduktion“ den Menschen aus den religiös-metaphysischen Selbstentfremdungen in ein von ihm selbst bestimmtes und *in sich* erfülltes Dasein zurückholen. Marx beabsichtigte bekanntlich, Hegel „vom Kopf auf die Füße zu stellen“. Trotz gewisser antimetaphysischer Reflexe in GT geht N. erst später vom Ende aller idealistischen „Hinterwelten“ aus. Speziell irritiert zeigte er sich durch die zu seiner Zeit vielgelesenen Schriften des von ihm immer wieder genannten John Stuart Mill (1806–1873), der sich auf wissenschaftliche Empirie berief (*System of Logic, Ratiocinative and Inductive: Being a Connected View of the Principles of Evidence and the Methods of Scientific Investigation*, 1843) sowie das schon von Jeremy Bentham (1748–1832) propagierte Nützlichkeitsprinzip in seinem *Utilitarianism* philosophisch untermauerte.

Im Horizont dieser Abwehrreaktion N.s gegen den zeitgenössischen ‚Realismus‘, den Naturalismus und gegen die „rationalistische Methode“ (85, 17), für die er in antikisierender Rückprojektion den „Sokratismus“ verantwortlich macht, erhalten auch sekundäre Elemente ihre Funktion. N. wendet sich in GT immer wieder gegen die aristotelische Tragödien-Theorie, so wenn er das aristotelische Mimesis-Postulat ablehnt und in der hier zu erörternden Partie die „höchst realistisch nachgemachte[n]“ Gedanken und Affekte des Euripides aufs Korn nimmt (84, 33 f.); auch knüpft er an Goethes und Schillers antirealis-

tische und antinaturalistische Positionen in der hochklassischen Phase an, in der beide unter dem Eindruck des seit 1789 alles erschütternden Revolutionsgeschehens für die Autonomie der Kunst plädierten.

Als Quelle im engeren Sinn für N.s Kritik am ‚Realismus‘ des Euripides ist außer Aristophanes und A. W. Schlegel der von N. herangezogene *Grundriß der Griechischen Litteratur* von Gottfried Bernhardy (Zweiter Theil, Halle 1845) zu nennen. Darin konnte er u. a. lesen (S. 855): „Da nun hier nicht mehr das Schicksal sondern der Mensch [...] waltete, so büßten die Charaktere des Euripides das machtvolle Pathos und den erhabenen Schwung einer physisch überkräftigen Vorzeit ein, woraus sich die tragische Handlung erzeugt hatte [...] sie gelten als bloße Repräsentanten der gemeinen Wirklichkeit“.

**85, 4–7** so werden wir jetzt dem Wesen des *aesthetischen Sokratismus* schon näher treten dürfen; dessen oberstes Gesetz ungefähr so lautet: „alles muss verständig sein, um schön zu sein“] In der Tragödienvorlesung vom Sommer 1870 hatte N. noch anders formuliert: „es soll alles verständig sein, damit alles verstanden werden könne“ (KGW II 3, 44). Er fährt fort: „Kein Raum für den Instinkt“. Zwar ist der „aesthetische Sokratismus“ ein Konstrukt N.s, aber Reflexion, Rationalität und Intellektualität sind durchaus Grundzüge des Euripides, wie N. auch in dem von ihm benutzten Standardwerk von Gottfried Bernhardy: *Grundriß der Griechischen Litteratur*, Zweiter Theil, Halle 1845, S. 828, lesen konnte. „Von Natur aus empfindsam und beschaulich“, so Bernhardys treffende Charakterisierung, „nahm er die Richtung zur Reflexion, namentlich zur anthropologischen [d. h.: nicht theologischen oder von der herkömmlichen Religion bestimmten] Auffassung in einer Schule, deren leitendes Motiv die Intelligenz war; seine Zeit bot ihm ein rationelles Prinzip, die Subjektivität und die daraus fließende Berechtigung oder den unbedingten Werth des Gewissens, worin selbst Sokrates und die Sophisten von verschiedenen Wegen her zusammentrafen“.

**85, 7 f.** als Parallelsatz zu dem sokratischen „nur der Wissende ist tugendhaft.“] Indem N. diesen Satz mit der dem Euripides unterstellten Maxime „alles muss verständig sein, um schön zu sein“ parallelisiert, schreibt er Sokrates einen rationalistisch-eindimensionalen Wissensbegriff zu; überdies trifft das deutsche Wort „tugendhaft“ nicht die Bedeutung, die dem griechischen Begriff der Areté zukommt. Die Frage, ob sittliche Vollkommenheit, und zwar eine, die sich im Handeln auf allerbeste Weise bewährt, ein Wissen zur Voraussetzung habe – ein einheitliches Wissen, verschiedene Formen praktischen Wissens oder ein wissendes Verhalten – und ob der Begriff der Tugend selbst überhaupt konsistent zu bestimmen sei, ist das Thema im *Protagoras*, einem der frühen Dialoge Platons. Mit dem Problem des Wissens verbindet sich die Frage, ob die

‚Tugend‘ lehrbar sei, wie dies die Sophisten behaupteten. Der an das gleiche Problem anknüpfende Dialog *Menon* beginnt mit den Fragen: „Kannst du mir sagen, Sokrates, ist die Tugend lehrbar? Oder ist sie nicht lehrbar, sondern eine Sache der Übung? Oder ist sie weder eine Sache der Übung noch des Lernens, sondern etwas, das den Menschen von Natur oder auf irgendeine Weise sonst zuteil wird?“ Der Hintergrund dieser Auseinandersetzung ist die Lehrpraxis der Sophisten. Sie behaupteten, die ‚Tugend‘ als ein objektivierbares Wissen bestimmen und daher ihren Schülern beibringen zu können. Der frühe Dialog *Protagoras* verläuft aporetisch, da es den Dialogpartnern Protagoras und Sokrates nicht gelingt, die beiden Begriffe ‚Wissen‘ und ‚Tugend‘ eindeutig zu definieren und zueinander ins Verhältnis zu setzen. Kunstvoll steigert Platon die Aporie, indem er am Ende die gegensätzlichen Positionen des Sokrates und des Protagoras dialektisch ins jeweilige Gegenteil umschlagen läßt. N.s. apodiktische Formulierung wird diesem aporetischen Duktus sowenig gerecht wie dem methodisch, nämlich als Offenheit für weiteres Fragen zu verstehenden Nichtwissen, das sich im berühmten Ausspruch des Sokrates verdichtet: „Ich weiß, daß ich nichts weiß“.

Der Dialog *Menon* eröffnet mit dem Konzept der Anamnese zwar eine neue ontologische und erkenntnistheoretische Dimension (die N. ganz außer Acht läßt), endet aber im Hinblick auf die ‚Tugend‘ im Unbestimmten: „Das Bestimmtere darüber werden wir aber erst wissen, wenn wir [...] zuvor und für sich wissen, was die Tugend ist“. So problematisch N.s. einfache Gleichsetzung von Tugend und Wissen im Hinblick auf Sokrates und auch auf die entsprechenden Erörterungen in Platons *Protagoras* und bei Aristoteles (*Nikomachische Ethik* VI 13, 1144b) ist, so muß doch bedacht werden, daß er selbst keine vertiefte Kenntnis der Texte anstrebte und in den geläufigen Darstellungen überall auf die vereinfachende Formel „Tugend = Wissen“ stieß. So beginnt die Darstellung des Sokrates in einem Lieblingsbuch N.s., in Friedrich Albert Langes *Geschichte des Materialismus* (1866) sogleich mit der lapidaren Feststellung: „Sokrates erklärte die Tugend für ein Wissen“ (Erster Abschnitt, III. Kapitel).

In einer Notiz vom Herbst 1869 spricht N. nicht vom Wissen, sondern vom Bewußtsein, zugleich vom „Rationalismus“ (NL 1869, KSA 7, 1[106], 41, 6–11): „In Sokrates der naive Rationalismus in dem Ethischen. Alles muß bewußt sein, um ethisch zu sein. / Euripides ist der Dichter dieses naiven Rationalismus. Feind allem Instinktiven, sucht er das Absichtliche und Bewußte“.

**85, 9** *Mit diesem Kanon in der Hand*] Den Begriff „Kanon“ verwendet N. hier noch in der ursprünglichen Bedeutung von ‚Maßstab‘, ‚Richtschnur‘, ‚Modell‘.

**85, 11–15** *Was wir im Vergleich mit der sophokleischen Tragödie so häufig dem Euripides als dichterischen Mangel und Rückschritt anzurechnen pflegen, das ist zumeist das Product jenes eindringenden kritischen Prozesses, jener verwegenen Verständigkeit.]* In seiner Tragödienvorlesung vom Sommersemester 1870 markierte N. noch stärker die historische Perspektive (KGW II 3, 42 f.): „Mit Eurip. entsteht ein Bruch in der Tragödienentwicklung: derselbe der um diese Zeit sich in allen Formen des Lebens zeigt. Eine mächtige Aufklärung will die Welt nach dem Gedanken umändern; jedes Bestehende wird einer zersetzenden Kritik unterworfen: zersetzend, weil der Gedanke noch einseitig entwickelt ist. Die Tragiker, die immer sich als Lehrer des Volks betrachtet haben, vermitteln diese neue Bildung dem Volke. Den Anstoß giebt Euripides, der zunächst als Einzelner, ähnlich wie Sokrates, gegen die Volksgunst anschwimmt, endlich sie erobert. Die Trag. des Eurip. ist der Gradmesser des ethisch-politisch ästhetischen Denkens jener Zeit: im Gegensatz zu der triebartigen Entwicklung der älteren Kunst, die bei Soph. ihr Ende nimmt. Soph. ist die Übergangsgestalt; das Denken bewegt sich noch auf der Bahn des Triebes, darum ist er Fortsetzer des Aeschyl. Mit Eurip. entsteht ein Riß“.

**85, 15–17** *Der euripideische Prolog diene uns als Beispiel für die Productivität jener rationalistischen Methode.]* Der euripideische Prolog bietet eine Übersicht über die wesentlichen Konstellationen und Handlungsperspektiven, sodaß es in dieser Hinsicht keine Überraschungen für Zuschauer und Leser geben kann. Obwohl N. den Euripides wegen seiner „rationalistischen Methode“ grundsätzlich kritisiert, ist ihm doch in der folgenden exkursartigen Partie der euripideische Prolog willkommen, weil er ein gegen die Tragödien-Theorie des Aristoteles verwendbares Argument liefert. Aristoteles hatte in seiner *Poetik* den größten Wert auf die Handlung und die Handlungsstruktur gelegt. Indem der euripideische Prolog mit seinen Vorwegnahmen die Neugier auf die Handlung schon abfängt, kann sich das Interesse auf die rhetorisch-lyrische Gestaltung der Szenen richten: „Zum Pathos, nicht zur Handlung bereitete Alles vor“ (85, 33 f.). Vgl. N.s Notiz vom Herbst 1869, NL 1869, KSA 7, 1[101], 39, 22–40, 3: „Euripides reflectirte: die Voraussetzungen muß jeder bereits haben, um von vorn herein lebhaft sympathisiren zu können. Muß er sie sich langsam aus- und zusammenrechnen, so geht das Gefühl inzwischen verloren: und was schlimmer ist, er verrechnet sich vielleicht. Darum der Prolog“. Eine entsprechende Einschätzung des Prologs bei Euripides fand N. in dem von ihm benutzten *Grundriß der Griechischen Litteratur* von Gottfried Bernhardt (Zweiter Theil, Halle 1845), S. 858: „Dieser [...] Prolog verräth zwar keine feine poetische Hand und besitzt nicht den Werth eines organischen Bindegliedes; er ist eher der letzte gesammelte Blick, den der Tragiker auf seine Dichtung wirft: für den Zuschauer aber, der überdies frühzeitig von den vielfachen Neue-

rungen im Mythos hören mußte, hat er den Nutzen eines Summariums, welches die Fäden des verschlungenen Gewebes aufrollt und einen übersichtlichen Standort gewährt“.

In den Aufzeichnungen zu seiner Tragödienvorlesung im Sommersemester 1870 notierte N. (KGW II 3, 43): „Bedeutung des *Prologs* für die Wirkung: früher wurde die Vorgeschichte in die Exposition verwebt, es wurde das Nothwendige (an sich Unschöne) künstlerisch maskirt. Jetzt wurde dies als ein Programm vorausgeschickt; erst lernte man, dann empfand man rein die Wirkung. Diesen Sinn hat Lessing richtig erkannt u. den Euripides in Schutz genommen. Die Exposition fehlt keineswegs; sie folgt nach dem Prolog. Ein bedeutendes Mittel, um seine Auffassung des Stoffes allen Zuhörern zuvor festzustellen, wo er abweicht, wo nicht“.

Mit seinem Exkurs über den euripideischen Prolog knüpft N. an eine schon lange geführte Debatte an. Eine erste Attacke enthalten die *Frösche* des Aristophanes (V. 1193 ff.). Eines der einflußreichsten Lexika in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1773/74 u. ö.), schreibt im Artikel *Ankündigung* (S. 145 f.): „Die Sache hat in der That große Schwierigkeit. Denn da natürlicher Weise keine der handelnden Personen vorhersehen kann, was für eine Wendung, viel weniger, was für einen Ausgang die Sachen nehmen werden, so können sie die Handlung auch nicht bestimmt ankündigen. Hier ist sie eine noch zufällige künftige Sache, da sie in der epischen Ankündigung, als eine schon vergangene Sache erscheint. Es kann also im Drama weiter nichts angekündigt werden, als die Veranlassung und der Anfang der Handlung, ihre Wichtigkeit, nebst einigen dunkeln Vermuthungen ihres Ausganges“. Diese Argumentation wird durch die Feststellung eingeleitet: „Die Griechen, so wie die meisten Neuern, haben den Inhalt der Handlung durch den Anfang derselben anzukündigen gesucht. Sophokles ist darinn am glücklichsten gewesen; dem Euripides aber hat es damit selten geglückt“ (S. 146). Dagegen verteidigt Lessing im 48. und 49. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* das Verfahren des Euripides. Anknüpfend an die von ihm zitierten Ausführungen Diderots in dessen *Discours sur la poésie dramatique*, den Diderot zusammen mit seinem wirkungsreichen bürgerlichen Trauerspiel *Le père de famille* 1758 veröffentlichte, erklärt er: „Unter diesen [den Dichtern der Antike] war besonders Euripides seiner Sache so gewiß, daß er fast immer den Zuschauern das Ziel voraus zeigte, zu welchem er sie führen wollte. Ja, ich wäre sehr geneigt, aus diesem Gesichtspunkte die Verteidigung seiner Prologen zu übernehmen, die den neuern Criticis so sehr mißfallen“, und er fährt im Widerspruch gegen einen dieser Kritiker fort: „Nein: der tragischste von allen tragischen Dichtern dachte so geringschätzig von seiner Kunst nicht; er wußte, daß sie einer weit höhern Vollkommenheit fähig wäre,

und daß die Ergetzung einer kindischen Neugierde das geringste sei, worauf sie Anspruch mache. Er ließ seine Zuhörer also, ohne Bedenken, von der bevorstehenden Handlung eben so viel wissen, als nur immer ein Gott davon wissen konnte; und versprach sich die Rührung, die er hervorbringen wollte, nicht sowohl von dem, was geschehen sollte, als von der Art, wie es geschehen sollte“ (Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. von Wilfried Barner u.a., Bd. 6: *Werke 1767–1769*, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt 1985, S. 422). Negativ urteilten dagegen wieder A. W. Schlegel in seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (*Kritische Schriften und Briefe*, hg. von Edgar Lohner, Bd. V, Stuttgart 1966/67, S. 107 f.) sowie die Autoren der philologischen Werke, die N. heranzog: Gottfried Bernhardt in seinem *Grundriß der Griechischen Litteratur*, 2 Bde, Halle 1836–45, Bd. II, S. 858 f., und Karl Otfried Müller in seiner *Geschichte der griechischen Literatur*, Bd. 2, Kap. 25, S. 150 f. Einen Überblick über die Diskussion zu den euripideischen Prologen von der Antike bis zur Neuzeit gibt Hartmut Erbse: *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlin/New York 1984.

N. weist nicht darauf hin, daß der Prolog – im weiteren Sinn – keine dramatische Besonderheit oder gar Erfindung des Euripides ist. Aristoteles bezeichnet in seiner *Poetik* (1452 b 19) als Prolog denjenigen Teil der Tragödie, der dem Einzug des Chores vorausgeht. Euripides verfährt ähnlich wie Aischylos: bei beiden besteht die erste Szene des Prologs meistens aus der Einzelrede eines Schauspielers. Sophokles dagegen eröffnet alle seine Stücke außer den *Trachinierinnen* mit einem Dialog, aus dem sich die Voraussetzungen der Handlung ergeben.

**85, 33–86, 1** *Zum Pathos, nicht zur Handlung bereitete Alles vor: und was nicht zum Pathos vorbereitete, das galt als verwerflich.*] Dies ist eine markant antiaristotelische Formulierung, denn mehrmals insistiert Aristoteles darauf, daß die Tragödie die Nachahmung einer Handlung sei, und er pointiert die Relevanz der Handlung mit den Worten: „Nun geht es [in der Tragödie] um Nachahmung von Handlung, und daher vornehmlich von Handelnden“ (*Poetik*, 1449b 36–37: „ἔστιν τε μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων“). Vgl. die genauere Ausführung, die N. noch in einer Anmerkung zu seiner Spätschrift *Der Fall Wagner* zu diesem Thema gibt (KSA 6, 32). Das Zitat dieser Anm. in NK 62, 22–26. Dem „Pathos“ als der großen Form der Leidenschaft widmet N. im Hinblick auf Wagner eine größere Partie im 9. Kapitel der 4. *Unzeitgemäßen Betrachtung: Richard Wagner in Bayreuth* (KSA 1, 491 f.).

**86, 19–23** *Deshalb stellte er den Prolog noch vor die Exposition und legte ihn einer Person in den Mund, der man Vertrauen schenken durfte: eine Gottheit musste häufig den Verlauf der Tragödie dem Publicum gewissermaassen garan-*

*tieren und jeden Zweifel an der Realität des Mythos nehmen*] Nur in fünf der siebzehn erhaltenen Stücke des Euripides spricht eine Gottheit den Prolog: in der *Alkestis* (Apollon), im *Hippolytos* (Aphrodite), im *Ion* (Hermes), in den *Troerinnen* (Poseidon) und in den *Bakchen* (Dionysos). Daß man einer solchen göttlichen Person „Vertrauen schenken“ durfte, trifft nur auf den von N. genannten „Verlauf der Tragödie“ zu, nicht aber auf die moralische Qualität: in dieser Hinsicht gibt es keine Vertrauenswürdigkeit der Götter, die den Prolog sprechen. Euripides stellt die Götter vielmehr immer wieder negativ dar, etwa indem er ihnen maßlose und zerstörerische Rachsucht (z.B. Hera im *Herakles*, Dionysos in den *Bakchen*) zuschreibt und sie als ungerecht erscheinen läßt. Damit beweisen sie nicht nur ihre allen menschlichen Maßstäben entthobene Macht; sie werden auch unter moralischem Gesichtspunkt als „Götter“ in Frage gestellt.

N.s Aussage, daß die Götter, die im Prolog den Verlauf der Tragödie angeben, damit „jeden Zweifel an der Realität des Mythos [d. h. der „Sage“] nehmen“, ist insofern problematisch, als sich mit dem Mythos (der Sage) kein Realitätsanspruch verbindet und die Mythen trotz eines fortbestehenden Grundmusters von den Tragödiendichtern fortwährend aus- und neu gestaltet wurden. Euripides provoziert mit seiner Neugestaltung den modern-aufgeklärten Zweifel und führt die „Götter“ ad absurdum. Aus der Annahme, Euripides komme es auf die „Realität“ des Mythos an, ergibt sich auch die alsbald folgende (problematische) Analogisierung mit Descartes' Argumentation.

**86, 23–26** *in ähnlicher Weise, wie Descartes die Realität der empirischen Welt nur durch die Appellation an die Wahrhaftigkeit Gottes und seine Unfähigkeit zur Lüge zu beweisen vermochte.*] Schopenhauer schreibt in den *Parerga und Paralipomena I* (Skizze einer Geschichte der Lehre vom Idealen und Realen): „Dieser [Cartesius] hatte die Realität der Aussenwelt auf den Kredit Gottes angenommen; wobei es sich freilich wunderlich ausnimmt, daß, während die andern theistischen Philosophen aus der Existenz der Welt die Existenz Gottes zu erweisen bemüht sind, Cartesius umgekehrt erst aus der Existenz und Wahrheit Gottes die Existenz der Welt beweist: es ist der umgekehrte kosmologische Beweis“ (Frauenstädt, Bd. 5, S. 5). Schopenhauer bezieht sich auf Descartes' *Meditationes de prima philosophia*.

**86, 26–29** *Dieselbe göttliche Wahrhaftigkeit braucht Euripides noch einmal am Schlusse seines Drama's, um die Zukunft seiner Helden dem Publicum sicher zu stellen; dies ist die Aufgabe des berüchtigten deus ex machina.*] Hier setzt N. zunächst die problematische Analogisierung der Intention des Euripides mit derjenigen von Descartes fort. Dies ist schon insofern irreführend, als der deus ex machina keine moralische Instanz ist wie der cartesische Gott, der sich

durch seine „Wahrhaftigkeit“ ausgezeichnet. Der in mehreren Tragödien des Euripides am Ende des Geschehens erscheinende *deus ex machina*, dessen plötzliches Eingreifen sich weder aus dem äußeren Handlungszusammenhang noch aus dem inneren Motivationsgefüge ergibt, beendet die Handlung abrupt. Er bereinigt eine verfahrenene Situation und verhindert insbesondere durch sein göttlich-wunderbares Eingreifen die aus dem bisherigen Handlungsverlauf meistens folgende Katastrophe. N. übergeht die Tatsache, daß das Erscheinen des *deus ex machina* gerade nicht rational zu begründen ist, er erkennt auch die sowohl tragisch-ironische wie pessimistische Funktion dieses dramaturgischen Verfahrens, weil dies seiner übergeordneten Strategie zuwiderliefe, Euripides als rationalistisch-optimistischen Aufklärer darzustellen. Die pessimistische Lesart, die der *deus ex machina* provoziert, lautet: Es müßte sich schon das ganz und gar Unwahrscheinliche ereignen, damit doch noch ein gutes Ende zustande käme. Von seinem Verständnis aus notierte N. in der Zeit, in der er an GT arbeitete (NL 1871/1872, KSA 7, 14[2], 375, 11–13): „Der *deus ex machina* übersetzt die metaphysische Lösung ins Irdische. Damit ist die Tragödie zu Ende“.

**86, 32–87, 5** *So ist Euripides als Dichter vor allem der Wiederhall seiner bewussten Erkenntnisse; und gerade dies verleiht ihm eine so denkwürdige Stellung in der Geschichte der griechischen Kunst. Ihm muss im Hinblick auf sein kritisch-productives Schaffen oft zu Muthe gewesen sein als sollte er den Anfang der Schrift des Anaxagoras für das Drama lebendig machen, deren erste Worte lauten: „im Anfang war alles beisammen; da kam der Verstand und schuf Ordnung.“* Erkenntnis und Bewußtsein sind für N. gänzlich negativ besetzt. Im Hinblick auf den „Sokratismus“ des Euripides wertet er dessen „bewußtes“ künstlerisches Schaffen in der Abhandlung *Socrates und die Tragödie*, einer Vorstufe zu GT, als Zeichen des Niedergangs: „man wird begreifen, wie selbst ein so großes Talent wie Euripides gerade bei dem Ernst und der Tiefe seines Denkens um so unvermeidlicher in die abschüssige Bahn eines bewußten künstlerischen Schaffens gerissen werden mußte“ (KSA 1, 541, 31–542, 1). Die Schrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* beginnt mit den programmatischen Sätzen: „In irgend einem abgelegenen Winkel des in zahllosen Sonnensystemen flimmernd ausgegossenen Weltalls gab es einmal ein Gestirn, auf dem kluge Thiere das Erkennen erfanden. Es war die hochmüthigste und verlogenste Minute der ‚Weltgeschichte‘: aber doch nur eine Minute“ (KSA 1, 875, 2–6). Dagegen betont N. in enger Anlehnung an Schopenhauer, an Wagner und an Eduard von Hartmanns *Philosophie des Unbewußten* den höheren Wert des Irrationalen und Unbewußten (zum Unbewußten vgl. den Überblickskommentar zu GT 3, S. 138 f., und NK 120, 14–32). In einer Notiz

formuliert er antithetisch: „Weltvernichtung durch Erkenntniß! Neuschaffung durch Stärkung des Unbewußten!“ (NL 1869/1870, KSA 7, 3[55], 75, 21 f.).

In der hier zu erörternden Stelle setzt sich N.s Versuch fort, Euripides primär ein rationalistisches Denken und erst sekundär ein dichterisches Talent zuzuschreiben, das dann nur noch der „Wiederhall“ seiner rationalen Erkenntnisse gewesen sei. Zugleich verfolgt er weiterhin das Ziel, Euripides in den Zusammenhang der um 430 v. Chr. voll einsetzenden griechischen Aufklärung zu stellen, als deren Exponenten er bisher Sokrates und nun auch Anaxagoras (500–428 v. Chr.) darstellt, der ein Hauptvertreter der naturwissenschaftlichen Aufklärung war. Bis zu dieser Zeit glaubten die Griechen, die Himmelskörper seien göttliche Wesen, und sie verdamnten die astronomische Forschung als Frevel gegen die Götter. Als Anaxagoras erklärte, die Sonne sei eine feurige Masse, machten ihm die Athener den Prozeß wegen Gottlosigkeit (Asebie), wie aus anderen Gründen später auch dem Sokrates. Nur mit Mühe konnte ihn sein Freund Perikles vor dem Tod retten, indem er sich den Anklägern entgegenstellte. Diogenes Laertius, dessen Werk N. sehr gut kannte, weil er dazu eine Quellen-Untersuchung veröffentlicht hatte, berichtet über den Prozeß (2, 12), Anaxagoras „sei von Kleon wegen Gottlosigkeit angeklagt worden, weil er die Sonne für eine glühende Steinmasse erklärt habe; nur durch das Eintreten seines Schülers Perikles für ihn sei er mit einer Strafe von fünf Talenten und Verbannung davongekommen“ (Diogenes Laertius 2, 12). Diesen historischen Kontext verschweigt N., weil er sonst seine aufklärungsfeindliche Darstellung nicht hätte durchhalten können.

Der enge Zusammenhang zwischen Euripides und Anaxagoras geht auf die entsprechende Überlieferung zurück. Gottfried Bernhardt greift sie in seinem von N. benutzten *Grundriß der Griechischen Litteratur* (Zweiter Theil, Halle 1845) auf und konstatiert S. 835: „kein Philosoph hatte seinen Geist [den des Euripides] so mächtig ergriffen und zur ernsten Forschung angeregt als Anaxagoras [...] Dem Anaxagoras verdankt er nun nicht bloß eine positive Summe der Naturphilosophie und den ersten Anstoß zur religiösen Skepsis, sondern auch einen klaren Blick in die intellektuellen Ordnungen“. Daß Euripides nicht nur zu den Anhängern, sondern sogar zu den Schülern des Anaxagoras gerechnet wurde, konnte N. wiederum bei Diogenes Laertius lesen. „Euripides, sein Schüler“, heißt es bei ihm (2, 10), habe „in seinem *Phaeton* die Sonne einen goldenen Klumpen genannt“. Auch sonst war Anaxagoras als Lehrer des Dichters allgemein bekannt, vgl. Cicero, *Tusc.* IV, 14; Vitruv. *Praef.* VIII. Euripides selbst verwiegte ihn in der *Alkestis*, V. 903. Die entsprechende Darstellung bietet der von N. benutzte *Grundriß der Griechischen Litteratur* von Gottfried Bernhardt, Zweiter Theil, Halle 1845, S. 837.

Das Anaxagoras-Zitat „im Anfang war alles beisammen; da kam der Verstand und schuf Ordnung“ entnahm N. der Darstellung des Diogenes Laertius

(2, 6), der noch eine wichtige – von N. nicht zitierte – Aussage über diese Lehre des Anaxagoras vorausschickt: „Als Erster ordnete er [Anaxagoras] der Materie den Geist über“ (πρῶτος τῇ ὕλῃ νοῦν ἐπέστησεν) – damit ist gemeint, daß Anaxagoras nach den ionischen Naturphilosophen, die physikalische (Ur-)Stoffe zu jeweils einheitstiftenden Prinzipien machten, diesen ein geistiges Prinzip überordnete. Der von N. als Zitat ausgewiesene Passus lautet: πάντα χρήματα ἦν ὁμοῦ· εἶτα νοῦς ἐλθὼν αὐτὰ διεκόσμησε. Die negative Wertung der Rolle, die Anaxagoras dem „Nous“ zuweist, und eine grundsätzliche Kritik daran enthält in größerer Deutlichkeit die nachgelassene Schrift *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*: Darin heißt es, mit deutlichem Echo auf Schopenhauers Vorliebe für physiologische und empirische Erklärungsmuster, Anaxagoras habe sich in einer Verlegenheit befunden, aus der er „Hülfe und Rettung in jenem sich selbst bewegenden und sonst unabhängigen Nous zu finden“ hoffte: „dessen Wesen gerade dunkel und verschleiert genug ist, um darüber täuschen zu können, daß auch seine Annahme im Grunde jene verbotene causa sui involvire. Für die empirische Betrachtung ist es sogar ausgemacht, daß das Vorstellen nicht eine causa sui, sondern die Wirkung des Gehirnes ist, ja ihr muß es als eine wunderliche Ausschweifung gelten, den ‚Geist‘, das Gehirnerzeugniß, von seiner causa zu trennen und nach dieser Loslösung noch als existierend zu wännen. Dies that Anaxagoras; er vergaß das Gehirn, seine erstaunliche Künstlichkeit, die Zartheit und Verschlungenheit seiner Windungen und Gänge und dekretirte den ‚Geist an sich‘“ (KSA 1, 860, 3–14).

Daß N. νοῦς in GT nicht mit „Geist“, sondern mit „Verstand“ übersetzte, erklärt sich aus seinem Bestreben, Anaxagoras als aufklärerischen Rationalisten dem Euripides und dem Sokrates zuzuordnen. Schon zu seiner Zeit aber wurde νοῦς mit „Geist“ übersetzt, so etwa in dem Kapitel über Anaxagoras in dem von N. benutzten ersten Band von Eduard Zellers monumentalem Werk *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung* (3. Aufl. 1869). Zeller bemerkt dort S. 803, Anm. 2, zu der Übersetzung „Geist“: „So übersetze ich mit anderen den anaxagorischen Νοῦς, wiewohl beide Ausdrücke in ihrer Bedeutung nicht vollständig zusammenfallen, da unsere Sprache kein genauer entsprechendes Wort bietet“. Daß die Übersetzung „Verstand“ nicht zutrifft, muß N. klar gewesen sein, und in dem angeführten Zitat aus der Schrift *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* übersetzt er νοῦς ja selbst mit „Geist“.

**87, 5–7** Und wenn Anaxagoras mit seinem „Nous“ unter den Philosophen wie der erste Nüchterne unter lauter Trunkenen erschien] N., der in seiner Abhandlung *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* dem Anaxagoras eine längere Partie widmet, paraphrasiert hier Aristoteles, *Metaphysik* 1, 984b 15 ff.:

„Jemand der sagte, der Geist wohne wie in den Lebewesen auch in der Natur als Prinzip des Kosmos und aller Ordnung, der erschien wie ein Nüchterner gegenüber den Früheren, die ins Ungefähre geredet haben. Daß nun Anaxagoras diese Lehre ganz klar vertreten hat, wissen wir“ (νοῦν δὴ τις εἰπὼν ἐνεῖναι, καθάπερ ἐν τοῖς ζώοις, καὶ ἐν τῇ φύσει τὸν αἴτιον τοῦ κόσμου καὶ τῆς τάξεως πάσης, οἷον νήφων ἐφάνη παρ’ εἰκῇ λέγοντας τοὺς πρότερον. φανερώς μὲν οὖν Ἀναξαγόραν ἴσμεν ἀψάμενον τούτων τῶν λόγων).

**87, 9–12** *So lange der einzige Ordner und Walter des Alls, der Nous, noch vom künstlerischen Schaffen ausgeschlossen war, war noch alles in einem chaotischen Urbrei beisammen*] Diese Deutung des Nous als einer nicht nur geistigen, sondern künstlerischen Schaffenskraft führt N. in der nur wenig später entstandenen Abhandlung *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* weiter aus, nunmehr jedoch mit einer anderen Wertung: Sie dient ihm nicht mehr als ein Beispiel fragwürdiger Rationalität, sondern elementarer Produktivität, wobei Züge aus Platons Demiurgen-Mythos im *Timaios* implementiert werden. Entsprechend ändert sich auch die Einschätzung des Euripides. „Der Anaxagorische Geist ist ein Künstler“, schreibt N. in dieser Abhandlung, „und zwar das gewaltigste Genie der Mechanik und Baukunst, mit den einfachsten Mitteln die großartigsten Formen und Bahnen und gleichsam eine bewegliche Architektur schaffend, aber immerhin [in der alten Wortbedeutung: fortwährend] aus jener irrationalen Willkür, die in der Tiefe des Künstlers liegt. Es ist als ob Anaxagoras auf Phidias deutete und Angesichts des ungeheuren Künstlerwerks, des Kosmos, ebenso wie vor dem Parthenon uns zuriefte [...] In der abgeschlossenen Gemeinde der athenischen Anaxagoreer war die Mythologie des Volkes nur noch als eine symbolische Sprache erlaubt; alle Mythen, alle Götter, alle Heroen galten hier nur als Hieroglyphen der Naturdeutung, und selbst das homerische Epos sollte der kanonische Gesang vom Walten des Nous und von den Kämpfen und Gesetzen der Physis sein. Hier und da drang ein Ton aus dieser Gesellschaft erhabener Freigeister in das Volk; und besonders der große [!] und jederzeit verwegene, auf Neues sinnende Euripides wagte mancherlei durch die tragische Maske laut werden zu lassen, was der Masse wie ein Pfeil durch die Sinne drang und von dem sie sich nur durch possenhafte Karrikaturen und lächerliche Umdeutungen befreite“ (KSA 1, 869, 8–870, 3).

Ganz im Gegensatz zu GT, wo N. noch die von Aristophanes in den *Fröschen* fabrizierte (und in A. W. Schlegels negativer Wertung des Euripides fortgeschriebene) „possenhafte“ Karikatur des Euripides übernimmt, wird dieser hier als der „große“ Euripides gewürdigt und bereits der „Gesellschaft erhabener Freigeister“ (869, 32) zugerechnet, als deren Leitfigur Anaxagoras erscheint. Mit dem positiven Begriff „Freigeister“ stößt N. bereits zu der mit MA („Ein

Buch für freie Geister“) beginnenden und fortan zentralen Konzeption des „freien Geistes“ vor.

**87, 13–15** *Das, was Sophokles von Aeschylus gesagt hat, er thue das Rechte, obschon unbewusst*] Zur Thematisierung des Unbewußten hier und im Folgenden vgl. NK 86, 32–87, 5. N. greift eine von Athenaios überlieferte Anekdote aus der Aischylos-Biographie des peripatetischen Literaturhistorikers Chamaileon auf: „Als Betrunkener (μεθύων) schrieb er [Aischylos] seine Tragödien. Deshalb tadelte ihn Sophokles: ‚oh Aischylos, du machst zwar als Dichter das Richtige (τὰ δέοντα ποιεῖς), aber ohne es zu wissen (οὐκ εἰδώς)“ (Athenaios 10, 428 f.). N. konnte diesen Ausspruch des Sophokles auch in den von ihm intensiv benutzten Vorlesungen A. W. Schlegels finden. Darin heißt es über Aischylos im Sinne der zeitgenössischen Genie-Ästhetik: „kunstvollere Tragödien nach ihm zu dichten, war sehr möglich, in der fast übermenschlichen Großheit möchte er wohl immer unübertroffen bleiben, da ihn hierin sein glücklicher jüngerer Nebenbuhler, Sophokles, selbst nicht erreichte. Dieser tat über ihn den Ausspruch und kündigte sich dadurch als einen denkenden Künstler an: ‚Äschylus tue das Rechte, aber ohne es zu wissen‘; einfache Worte, die jedoch das ganz erschöpfen, was wir unter einem bewußtlos wirkenden Genius verstehen“ (*Über dramatische Kunst und Literatur* II, 87). Auch die von N. herangezogene *Geschichte des Drama's* von Julius Leopold Klein berichtet in Bd. 1, S. 197, von dem bei Athenaios stehenden Ausspruch des Sophokles über Aischylos. Wie sehr sich N. an der Opposition von Instinkt (im Sinne einer naturhaft-unbewußten Genialität) und Rationalität orientiert, geht aus einer Partie seiner Tragödienvorlesung im Sommersemester 1870 hervor: „Der Unterschied am schärfsten im Satz des S.(ophocles) ausgedrückt: er [Aischylos] thut das Beste, ohne es zu wissen. Dies enthält das Urtheil, dass er selbst ihm mit Bewusstsein folgt: während aus demselben Grunde Eurip. sich ihm entgegenstellt [in den *Fröschen* des Aristophanes]. Soph. geht auf der aeschyl. Bahn vorwärts: bis zu Aesch. war es der künstlerische Instinct der Trag. der sie vorwärts brachte. Jetzt kommt das Denken hinzu. Aber das Denken ist hier im Ganzen noch im Einklang mit dem Instinct: bei Eurip. wird es destructiv gegen das Instinctive“ (KGW II 3, 37).

**87, 17–22** *Auch der göttliche Plato redet vom schöpferischen Vermögen des Dichters, insofern dies nicht die bewusste Einsicht ist, zu allermeist nur ironisch und stellt es der Begabung des Wahrsagers und Traumdeuters gleich; sei doch der Dichter nicht eher fähig zu dichten als bis er bewusstlos geworden sei, und kein Verstand mehr in ihm wohne.*] Die Wendung „zu allermeist“ deutet auf mehrere verschiedene Aussagen Platons hin. Der Vergleich des Dichters mit dem „Wahrsager und Traumdeuter“ bezieht sich auf einen Passus in der *Vertei-*

*digung des Sokrates* (22 b-c): „Ich erfuhr also auch von den Dichtern in kurzem dieses, daß sie nicht durch Weisheit (σοφία) dichteten, was sie dichteten, sondern durch eine Naturgabe (φύσει τινί) und in der Begeisterung (ἐνθουσιάζοντες), eben wie die Wahrsager und Orakelsänger. Denn auch diese sagen viel Schönes, wissen aber nichts von dem, was sie sagen“ (Übers. Schleiermacher). Entschieden ironischer distanziert sich Platon vom prätendierten Wissen der Dichter und ihrer Interpreten, sofern sie ein eigenständiges Wissen beanspruchen und entsprechend respektiert werden wollen, noch in seinem frühen Dialog *Ion*. Hier preist Sokrates zwar die göttliche Begeisterung der Dichter, aber gerade daraus gehe hervor, daß die Dichter nicht aufgrund eines besonderen Wissens, sondern (bloß) inspiriert sprechen: Wie die Orakelsänger sind sie lediglich Medien, durch die der Gott selber zu den Menschen spricht (533e–535a). Indem Platon somit Dichtung prinzipiell irrational definiert, reißt er eine Kluft zwischen Dichtung und Philosophie („Wissen“) auf. Dieser Zwist zwischen Dichtung und Philosophie kommt auch in der *Politeia* (10, 607) und noch in den *Nomoi* (4, 719b ff.) zur Sprache.

Der Dialog *Ion* erhält eine besonders ironische Note zugunsten der Philosophie und gegen die Dichtung dadurch, daß er den Dichter in die prinzipiell gleiche unselbständige Rolle bringt wie den eitlen Rhapsoden Ion. Platon verwendet dafür das Gleichnis vom Magneten: Die Muse gibt ihre Kraft an den Dichter, dieser an den Rhapsoden und der Rhapsode an die Zuhörer weiter. Sogar das Beiwort „göttlich“ („göttliche Begeisterung“) erhält hierbei eine ironische Färbung. N. nimmt mit der Rede vom „göttlichen Plato“ einen seit der Antike geläufigen Topos auf, den er auch bei Schopenhauer finden konnte. Die Schlüsselstelle im *Ion*, auf die sich N. bezieht, lautet (534b-c): „Denn ein leichtes Ding ist der Dichter und beschwingt und heilig und nicht eher in der Lage zu dichten, bevor er nicht von Gott erfüllt und von Sinnen ist und der Verstand nicht mehr in ihm wohnt (πρὶν ἂν ἔνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μῆκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῇ). Solange er aber diesen Besitz noch festhält, kann kein Mensch dichten und Orakel verkünden“.

Im Hinblick auf N.s Stellung zu Platon ist es aufschlußreich, daß er hier Platon als einen „allermeist“ auf „Wissen“ festgelegten Philosophen dem abgelehnten, weil nach seiner Meinung rationalistischen Euripides an die Seite stellt. In der Abhandlung *Socrates und die Tragödie*, einer Vorstufe zu GT, kommt N.s Kritik an Platon unter dem Gesichtspunkt des „Sokratismus“ direkter zum Ausdruck: „Die sokratische Mißachtung des Instinktiven hat auch noch ein zweites Genie, außer Euripides, zu einer Reform der Kunst veranlaßt und zwar zu einer noch radikaleren. Auch der göttliche Plato ist in diesem Punkte dem Sokratismus zum Opfer gefallen [...] Überhaupt gehören nach ihm die Künstler zu den überflüssigen Erweiterungen des Staatswesens, zusammen

mit den Ammen, Putzmacherinnen Raseurs und Kuchenbäckern. Die absichtlich derbe und rücksichtslose Verurtheilung der Kunst hat bei Plato etwas Pathologisches: [...] er der seine tief künstlerische Natur zu Gunsten des Sokratismus mit Füßen getreten hat, offenbart in der Herbigkeit jener Urtheile, daß die tiefste Wunde seines Wesens noch nicht vernarbt ist“ (KSA 1, 542, 27–543, 15). In der ungefähr gleichzeitig entstandenen Schrift *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* rechnet N. Platon bezeichnenderweise zu den Epigonen. Hierzu vgl. NK 94, 8–10. Wie er in GT Euripides gegenüber Aischylos abwertet, so Platon gegenüber den archaischen Naturphilosophen, insbesondere Heraklit. In N.s späteren Schriften erhält die Ablehnung Platons eine ganz andere Begründung – bestimmend ist darin die Wendung gegen den platonischen Idealismus, gegen die „Hinterwelten“, die N. dann besonders in der Form des christlichen Jenseitsglaubens bekämpft.

**87, 24–27** sein [des Euripides] *aesthetischer Grundsatz* „alles muss bewusst sein, um schön zu sein“, ist, wie ich sagte, der *Parallelsatz zu dem sokratischen* „alles muss bewusst sein, um gut zu sein“] Dieser pointierende Rückgriff auf die Aussage in 85, 6–8 erhält nunmehr, nach der Analogisierung der Geisteshaltung des Euripides und derjenigen Platons, eine neue Fundierung. Bisher war nur von Sokrates und vom Sokratismus die Rede. Sokrates ist eine Figur, die Platon in seinen Dialogen zu einem guten Teil als Medium für die Darlegung seiner eigenen Gedanken einsetzt. Mit Sokrates, so wird nun deutlich, meinte N. auch, halb verhüllt, immer schon Platon. Im Hinblick auf Euripides bleibt die Formulierung „alles muss bewusst sein, um schön zu sein“ ein Pseudo-Zitat, das auf keinen auch nur entfernt ähnlichen Wortlaut bei Euripides zurückweist. Als „Parallelsatz“ konstruiert ihn N. selbst, um seine These des „aesthetischen Sokratismus“ zu profilieren.

**87, 34–88, 5** *insofern aber der Kampf gegen das Dionysische der älteren Kunst gerichtet war, erkennen wir in Sokrates den Gegner des Dionysus, den neuen Orpheus, der sich gegen Dionysus erhebt und, obschon bestimmt, von den Mänaden des athenischen Gerichtshofes zerrissen zu werden, doch den übermächtigen Gott selbst zur Flucht nöthigt*] N. erfindet hier, seiner Vorliebe für „Kampf“-Konstruktionen folgend, wo doch geschichtlich bedingte geistige und künstlerische Prozesse sich abzeichnen, eine bei Sokrates nirgends bezeugte Gegnerschaft gegen „das Dionysische“. Diese Erfindung kleidet er mythologisch-metaphorisch ein, indem er sich auf den Mythos beruft, in dem Orpheus von den zum Gefolge des Dionysos gehörenden Mänaden zerrissen wurde – die bekannteste Version dieses Mythos ist in Ovids *Metamorphosen* (11, V. 1–66) überliefert. Diese Sage zieht N. heran, um das im Jahre 399 v. Chr. von einem athenischen Gericht gegen Sokrates verhängte Todesurteil zu metaphorisieren – in

aberranter Weise, denn die athenischen Richter können ebenso wenig mit „Mänaden“ verglichen werden wie der Tod des Sokrates mit der Zerstückelung des Orpheus durch die rasenden Weiber im Gefolge des Dionysos. Daß der „übermächtige Gott“ Dionysos doch von seinem Gegner (Sokrates) „zur Flucht“ genötigt wurde, entspricht auf der entmetaphorisierten, eigentlichen Ebene der Aussage-Intention: der Diagnose, derzufolge in der Geschichte der Tragödie die „sokratische“ Tendenz, die sich am stärksten bei Euripides ausprägte, schließlich über den „dionysischen“ Ursprung siegte.

**88, 4–8** *doch den übermächtigen Gott selbst zur Flucht nöthigt: welcher, wie damals, als er vor dem Edonerkönig Lykurg floh, sich in die Tiefen des Meeres rettete, nämlich in die mystischen Fluthen eines die ganze Welt allmählich überziehenden Geheimcultus.*] In einer Partie der *Ilias*, dem ältesten literarischen Zeugnis, in dem Dionysos erwähnt wird, ist von dieser Flucht des Dionysos, der als Gott des Wahnsinns „der Rasende“ heißt, vor dem König Lykurgos die Rede, als dieser ihn und sein weibliches Gefolge („die Ammen“) verfolgt (*Ilias*, 6. Gesang, V. 130–140, in der Übersetzung von Johann Heinrich Voß):

Nicht des Dryas Erzeugter einmal, der starke Lykurgos,  
 Lebete lang, als gegen des Himmels Mächt' er gestrebet,  
 Welcher vordem Dionysos' des Rasenden Ammen verfolgend  
 Scheucht' auf dem heiligen Berge Nysseion; alle zugleich nun  
 Warfen die laubigen Stäbe dahin, da der Mörder Lykurgos  
 Wild mit dem Stachel sie schlug; auch selbst Dionysos voll Schreckens  
 Taucht' in die Woge des Meers, und Thetis nahm in den Schoß ihn,  
 Welcher erbebt', angstvoll vor der drohenden Stimme des Mannes.  
 Jenem zürnten darauf die ruhig waltenden Götter,  
 Und ihn blendete Zeus der Donnerer; auch nicht lange  
 Lebt' er hinfort; denn verhaßt war er allen unsterblichen Göttern.

Diesen Mythos von der Flucht des Dionysos in die „Tiefen des Meeres“ benutzt N., um metaphorisch die Entstehung der gewissermaßen unter der Oberfläche der Kultur sich ausbreitenden Dionysos-Mysterien zu verdeutlichen: des „Geheimcultus“, der die „ganze Welt“ allmählich überzog. Die behauptete zeitliche Abfolge – die Dionysos-Mysterien seien erst entstanden, nachdem die „dionysische“ Tragödie und mit ihr die öffentlichen Dionysosfeiern verschwunden gewesen seien – trifft nicht zu, denn schon im 5. Jahrhundert v. Chr., also gerade in der Zeit der großen Tragödiendichtung, sind auch die Dionysos-Mysterien gut bezeugt, so beispielsweise von Herodot (IV 79), von Sophokles (*Antigone*, V. 118–120), von Aristophanes (*Frösche*, V. 314 ff.). Aus den Versen des Sophokles und des Aristophanes geht die enge Verbindung der Dionysos-

Mysterien mit den Demeter-Mysterien in Eleusis hervor, die wiederum durch den spätestens schon um 600 v. Chr. entstandenen homerischen Demeterhymnus bezeugt sind. Richtig ist nur, daß die Dionysos-Mysterien später allmählich „die ganze Welt“, d. h. die ganze Mittelmeerwelt überzogen – bis um 400 n. Chr., als sie schließlich durch das zur römischen Staatsreligion erhobene Christentum verdrängt und von Staats wegen verboten wurden. Obwohl die Dionysos-Mysterien ein mit einem Geheimhaltungsgebot belegtes Einweihungsritual enthielten, waren sie im Ganzen kein „Geheimcultus“, sondern öffentlich zugängliche, von großen Kultvereinen getragene und mit Prozessionen (etwa von Athen nach Eleusis) verbundene Feiern. Auch lösten sie keineswegs andere Formen des – öffentlichen – Dionysoskults ab, denn diese lebten bis in die römische Kaiserzeit weiter.

### 13. Kapitel

Nachdem das vorangehende Kapitel mit der Kategorie des „Sokratismus“ schon einen geistigen Zusammenhang zwischen Euripides und Sokrates hergestellt, sich aber auf Euripides konzentriert hatte, rückt nun die Gestalt des Sokrates in den Mittelpunkt: als Paradigma einer Kultur des Wissens, welche die „Instinkte“ zu paralysieren droht, sich jedoch zugleich von der Ahnung ihrer eigenen Unzulänglichkeit gewarnt fühlt. N.s Spätschrift *Götzen-Dämmerung* enthält ein eigenes Kapitel mit dem Titel *Das Problem des Sokrates*. Darin stellt er explizit einen Rückbezug zu GT her (KSA 6, 68, 2–5): „ich erkannte Sokrates und Plato als Verfalls-Symptome, als Werkzeuge der griechischen Auflösung, als pseudogriechisch, als antigriechisch („Geburt der Tragödie“ 1872)“. Auch nimmt er hier anlässlich seiner Diagnose der „décadence bei Sokrates“ den Begriff der „Superfötation“ im „Logischen“ aus GT wieder auf (KSA 6, 69; vgl. KSA 1, 90, 31f.).

**88, 10–14** *Dass Sokrates eine enge Beziehung der Tendenz zu Euripides habe, entging dem gleichzeitigen Alterthume nicht; und der beredteste Ausdruck für diesen glücklichen Spürsinn ist jene in Athen umlaufende Sage, Sokrates pflege dem Euripides im Dichten zu helfen.*] Diogenes Laertius berichtet gleich zu Beginn seines Kapitels über Sokrates (2, 18) die historisch nicht ernstzunehmende Anekdote: „Es ging die Rede, er habe dem Euripides bei seinen Dichtungen geholfen“ (ἐδόκει δὲ συμποιεῖν Εὐριπίδῃ). Anschließend belegt Diogenes Laertius diese Aussage mit einer Reihe von Dichterzitaten, in denen Sokrates als Mentor des Euripides erscheint. Eines von ihnen lautet: „Euripides, durch Sokrates zurechtgezimmert“ (Εὐριπίδας σωκρατογόμφους), ein anderes Zitat stammt aus einem zeitgenössischen Drama (den *Gefangenen* des

Kallias), in dem ein Dialogpartner den Euripides mit den Worten provoziert: „Schon forderst du Respekt und wirfst dich in die Brust“ (τί δὴ σὺ σεμνὴ καὶ φρονεῖς οὕτω μέγα;), worauf Euripides antwortet: „Ich darf es, denn Sokrates steht mir zur Seite“ (ἔξεστι γάρ μοι· Σωκράτης γὰρ αἷτιος).

**88, 14–22** Beide Namen wurden von den Anhängern der „guten alten Zeit“ in einem Athem genannt, wenn es galt, die Volksverführer der Gegenwart aufzuzählen: von deren Einflüsse es herrühre, dass die alte marathonsische vierschrötige Tüchtigkeit an Leib und Seele immer mehr einer zweifelhaften Aufklärung, bei fortschreitender Verkümmern der leiblichen und seelischen Kräfte, zum Opfer falle. In dieser Tonart, halb mit Entrüstung, halb mit Verachtung, pflegt die aristophanische Komödie von jenen Männern zu reden] In dieser „Tonart“, die N. weitgehend übernimmt, behandeln die Frösche des Aristophanes den Euripides, die Wolken den Sokrates. Der Vorwurf der Verführung („Volksverführer“) ist ein zentraler Bestandteil der Anklageschrift, auf deren Grundlage Sokrates im Jahre 399 v. Chr. zum Tode verurteilt wurde. Darin ist von der Verführung der Jugend die Rede, während N. bezeichnenderweise von „Volksverführern“ spricht. Die Klageschrift ist eines der wenigen Zeugnisse über Sokrates, die mit großer Wahrscheinlichkeit in authentischer Form überliefert sind. Diogenes Laertius dokumentiert sie mit folgenden Worten (2, 40): „Die Klageschrift aber, die, dem Zeugnis des Favorinus zufolge, noch heute in dem Metroon [Archiv] aufbewahrt wird, lautet folgendermaßen: ‚Diese Anklage verfaßte und reichte unter Eid ein Meletos, des Meletos Sohn aus dem Demos Pitthos, gegen Sokrates, des Sophroniskos Sohn aus dem Demos Alopeke: Sokrates versündigt sich durch Ablehnung der vom Staate anerkannten Götter sowie durch Einführung neuer göttlicher Wesen; auch vergeht er sich an der Jugend, indem er sie verführt. Der Antrag geht auf Todesstrafe‘.“ Diogenes Laertius beruft sich auf mehrere – nicht sicher überprüfbare, z.T. auf Platon und Xenophons *Erinnerungen an Sokrates* zurückgehende – Nachrichten, denenzufolge die Anklage gegen Sokrates aus verletzter Eitelkeit und Gehässigkeit erhoben wurde (2, 38: „Daher denn auch die große Gehässigkeit gegen ihn, die ihren Grund auch darin hatte, daß er die eiteln Herren, die sich wer weiß was auf sich einbildeten, ihrer Torheit überführte, wie z.B. den Anytos, wie es im Menon des Platon zu lesen ist. Dieser nämlich, erbost über den Spott des Sokrates, reizte zunächst den Aristophanes gegen ihn auf, dann überredete er auch den Meletos, ihn gerichtlich zu belangen wegen Gottlosigkeit und als Verführer der Jugend“).

N. spart mit seiner Beschränkung auf die karikaturistisch übertriebene Darstellung des Sokrates durch Aristophanes bewußt die positiven Darstellungen des Sokrates aus, darunter auch relativ zuverlässige Zeugnisse, obwohl sie ihm wohl bekannt waren. Gerade die von N. im Anschluß an Aristophanes geprie-

sene „alte marathonsche vierschrotige Tüchtigkeit an Leib und Seele“, die Sokrates im Verein mit Euripides angeblich untergraben habe, wird ja dem historischen Sokrates mit großer Bestimmtheit zugeschrieben. Tapferkeit und Zivilcourage gehören zu seinen in der Überlieferung immer wieder hervorgehobenen Charakterzügen, die N. verschweigt. Sokrates zeichnete sich in den Schlachten beim Delion (424) und von Amphipolis (422) durch Tapferkeit aus, wie auch Platon den Alkibiades im *Symposion* berichten läßt (220d-221c). Als vorsitzender Prytane verteidigte er im Rat der 500 (Boulé) die nach der Seeschlacht bei den Arginusen (406) zu Unrecht angeklagten Strategen. Er war der einzige, der die Stimme für die Freisprechung der zehn Feldherren abgab. Während der Herrschaft der Dreißig Tyrannen (404/403) hielt er bei Gefahr für das eigene Leben am Rechtsstaat fest. In der Darstellung des Diogenes Laertius (2, 24) heißt es hierzu: „In seinen Überzeugungen ließ er sich nicht irremachen; er hielt sich zur Demokratie, wie ersichtlich ist aus dem Widerstande, den er dem Kritias und dessen Genossen [den Dreißig Tyrannen] entgegensetzte, als sie ihm den Befehl gaben, den Leon aus Salamis, einen reichen Mann, ihnen in die Hände zu liefern, um ihn zum Tode zu verurteilen“.

Aus der hier zu erläuternden Stelle geht hervor, wie sehr N.s Darstellung des Sokrates, analog seiner Bewertung des Euripides, durch die Aufklärungsfeindschaft bestimmt ist, die er in dieser Frühphase noch hegte: Für den Verlust der „alten marathonschen vierschrotigen Tüchtigkeit an Leib und Seele“ (ein deutlicher Reflex des von Aristophanes vermittelten Aischylos-Porträts) macht er mit den „Anhängern der ‚guten alten Zeit‘“ eine zweifelhafte Aufklärung „bei fortschreitender Verkümmern der leiblichen und seelischen Kräfte“ verantwortlich. In der Schrift *Menschliches, Allzumenschliches* revidiert N. jedoch seine Aufklärungsfeindschaft. Im Hinblick auf Sokrates beruft er sich nicht mehr auf Aristophanes, sondern auf die positive Darstellung in Xenophons *Memorabilien*, die er nun besonders hochschätzt (MA II WS 86, KSA 2, 591 f.). Am eindrucklichsten geht N. mit der Aufklärungsfeindschaft der Deutschen seit der Romantik und mit der noch in dieser Tradition stehenden eigenen Aufklärungsfeindschaft seiner Erstlingsschrift in der *Morgenröthe* ins Gericht (M 197, KSA 3, 171, 7–172, 30).

In den Aufzeichnungen zu seiner Tragödienvorlesung vom Sommersemester 1870 läßt N. im Gegensatz zu den identifikatorischen Ausführungen in GT eine distanzierende Reflexion der Aristophanischen Kritik an Euripides erkennen (KGW II 3, 44): „Die Kritik welche Aristoph. in den Fröschen übt, hebt den innersten Kern der Eurip. Reform nicht heraus [zuvor war die Rede von der ‚Reformation der Kunst nach sokratischen Prinzipien: es soll alles verständig sein, damit alles verstanden werden könne‘]; jedenfalls war damals Eurip. schon durchgedrungen und nur die Vertreter der alten guten Zeit wiesen ihn zurück“.

**88, 22–28** *zum Schrecken der Neueren, welche zwar Euripides gerne preisgeben, aber sich nicht genug darüber wundern können, dass Sokrates als der erste und oberste Sophist, als der Spiegel und Inbegriff aller sophistischen Bestrebungen bei Aristophanes erscheine: wobei es einzig einen Trost gewährt, den Aristophanes selbst als einen lüderlich lügenhaften Alcibiades der Poesie an den Pranger zu stellen.*] Daß die „Neueren“ gerne den Euripides preisgeben, trifft nur sehr eingeschränkt zu, etwa auf A. W. Schlegel, einen der Hauptgewährsmänner N.s, nicht aber auf so bedeutende Autoren wie Wieland, Lessing und Goethe, die im Gegenteil den Euripides hoch schätzten. Daß es den „Neuern“ schwerfiel, Sokrates durch Aristophanes in die Sphäre der Sophisten versetzt zu sehen, ist vor allem auf das von Platon vermittelte Sokrates-Bild zurückzuführen: in einer Reihe von Dialogen läßt er ihn als Widerpart bekannter Sophisten auftreten. Schon bei den Zeitgenossen waren die Sophisten umstritten, je nachdem ob sie als Protagonisten einer immer weiter fortschreitenden Aufklärung anerkannt oder abgelehnt wurden. Sokrates' Nähe zur Sophistik zeigt sich in der für die Sophisten typischen Hinterfragung, ja Subversion all dessen, was bisher aus Konvention als gültig angesehen und unreflektiert geglaubt wurde, sodann in seiner dialektischen Disputierkunst und Eristik, in der Entlarvung falscher Wissensansprüche und in der Destruktion von Scheinwissen. In Platons Dialogen, mit ihrer nur schwer abzuschätzenden Mischung von authentisch Sokratischem und Platonischem, unterscheidet sich Sokrates von den Sophisten, besonders von denen der radikalen Art, indem er an einer ethischen Lebensgestaltung festhält und sich weiterhin zur Polis bekennt, schließlich indem er sich nicht, wie manche Sophisten, in rhetorischer Artistik oder sogar Ruhmredigkeit genügt, obwohl auch er sich auf Rhetorik versteht.

Nachdem schon Hegel in seiner *Geschichte der Philosophie* ein tieferes Verständnis der Sophistik und ihrer geschichtlichen Stellung vorbereitet hatte, kamen um die Mitte des 19. Jahrhunderts zwei der bedeutendsten Altertumsforscher, deren Werke N. kannte und sogar in seiner persönlichen Bibliothek hatte, zu einer geschichtlich adäquaten Einschätzung: der Engländer George Grote und Eduard Zeller. N. besaß die deutsche Übersetzung des Monumentalwerks von George Grote: *Geschichte Griechenlands*. Nach der zweiten Auflage aus dem Englischen übertragen von N. N. W. Meißner. 6 Bde, Leipzig 1850–1856, ferner besaß er Eduard Zellers Werk: *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Erster Theil. Allgemeine Einleitung. Vorsokratische Philosophie*. Dritte Auflage, Leipzig 1869 (darin der Abschnitt über die Sophisten S. 851–953). In den Aufzeichnungen zu seiner Vorlesung über *Die vorplatonischen Philosophen*, die er erstmals im Wintersemester 1869–1870 und dann noch mehrere Male hielt, beruft sich N. auf Grote: „Über die Sophisten hat Grote im 67. Capitel aufgeklärt (4. Bd. M.(eißner)). Nach den gewöhnlichen

Begriffen sind sie eine Sekte: nach ihm eine Klasse, ein Stand. N(ach) d(er) gew(öhnlichen) Ans(icht) verbreiten sie demoralisierende Lehren, „sophistische Grundsätze“. Nach G(rote) waren sie die regelmäßigen Sittenlehrer, weder über noch unter dem Niveau der Zeit. Nach der gewönl. Ans(icht) waren Plato u. seine Nachfolger die autorisierten Lehrer, die etablierte Clerisei der griech. Nation – u. die Sophisten die Andersdenkenden. Nach Grote waren die Sophisten der Klerus und Plato die Andersdenkenden [sic] – der Socialist, welcher die Sophisten angriff (wie er die Dichter u. Staatsmänner angriff), nicht als eine besondere Sekte, sondern als einen der bestehenden Stände der Gesellschaft. Für die ungebildete Masse fiel Sokrates mit den Sophisten zusammen: die ganz naive Sitte braucht überhaupt keine Lehrer, für diese war der höhere Lehrer anstößig. Da reichte die Tragödie u. die Komödie aus: das ist der Standpunkt des Aristophanes. Er entwirft in Sokrates das Bild des Aufklärers: Züge der Sophisten u. des Anaxagoras sind auf ihn übertragen“ (KGW II 4, 357 f.). Zwar läßt N. in GT wenig von dem geschichtlichen Verständnis der Sophistik erkennen, wie es diese Werke boten, aber er formuliert perspektivisch und mit bewußter Einschränkung auf Aristophanes, um seine eigene Darstellungsentention durchzuhalten. In seinem späteren Werk schwenkt er sogar auf Grundpositionen radikaler Sophisten ein, so beruft er sich auf das Recht des Stärkeren, wie es Kallikles in Platons *Gorgias* und Thrasymachos in der *Politeia* vertreten, die Platon durch den Mund des Sokrates attackiert.

Die Bezeichnung des Aristophanes als eines „lüderlich lügenhaften Alciabiades der Poesie“ erinnert an die Skrupellosigkeit und das Vabanque-Spiel des Alkibiades, der zwar glanzvoll auftrat, aber als Politiker großes Unheil über Athen brachte. Bei A. W. Schlegel (a.a.O. S. 110) konnte N. lesen, daß viele „den Aristophanes für nichts weiter als einen übertreibenden lästernden Possenreißer hielten“.

**89, 1–5** in welchem Sinne namentlich daran zu erinnern ist, dass Sokrates als Gegner der tragischen Kunst sich des Besuchs der Tragödie enthielt, und nur, wenn ein neues Stück des Euripides aufgeführt wurde, sich unter den Zuschauern einstellte.] So Claudius Aelianus' *Poikile historia* II, 13, die N. in seiner Bibliothek hatte und die er in seinen philologischen Arbeiten gelegentlich heranzog: Claudius Aelianus, *Varia historia*. Ex recognitione Rudolphi Hercheri, Lipsiae: B. G. Teubner 1870 (mit Lesespuren). Auch in zeitgenössischen Werken, so bei dem für N. wichtigen Julius Leopold Klein, *Geschichte des Drama's* (1865), steht dieser Bericht.

**89, 5–9** Am berühmtesten ist aber die nahe Zusammenstellung beider Namen in dem delphischen Orakelspruche, welcher Sokrates als den Weisesten unter den Menschen bezeichnet, zugleich aber das Urtheil abgab, dass dem Euripides

*der zweite Preis im Wettkampfe der Weisheit gebühre.] In Platons Verteidigung des Sokrates (21a-23c) erhält Chairephon, ein Sokrates-Anhänger, der das delphische Orakel fragte, „ob wohl jemand weiser sei“ als Sokrates, die Auskunft, daß niemand weiser sei. Nach langer Prüfung deutete Sokrates selbst diese Antwort in ‚sokratischer Ironie‘ mit diesen Worten (21d): „Verglichen mit diesen Menschen [die etwas zu wissen glauben] bin ich doch weiser. Wahrscheinlich weiß ja keiner von uns beiden etwas Rechtes; aber der glaubt, etwas zu wissen, obwohl er es nicht weiß; ich dagegen weiß zwar auch nichts, glaube aber auch nichts zu wissen. Um diesen kleinen Unterschied bin ich also weiser, daß ich eben das, was ich nicht weiß, auch nicht zu wissen glaube“. Diogenes Laertius (2, 37) zitiert die Auskunft des delphischen Orakels als „jenes wohlbekannte Zeugnis der Pythia: ‚An Weisheit nimmt es niemand auf mit Sokrates““. Ein Scholion zu den *Wolken* des Aristophanes (V. 144), das N. in seinen Aufzeichnungen zu der Vorlesung *Die vorplatonischen Philosophen* (WS 1869/70 u.ö., KGW II 4, 356) griechisch zitiert, lautet: „Weise ist Sophokles, weiser ist Euripides, der weiseste von allen Menschen ist Sokrates“.*

**89, 10–12** *Als der dritte in dieser Stufenleiter war Sophokles genannt; er, der sich gegen Aeschylus rühmen durfte, er thue das Rechte und zwar, weil er wisse, was das Rechte sei.] In Athenaios' Deipnosophistai (Gastmahl der Gelehrten), einem bunten Allerlei in Form eines Tischgesprächs (um 195 n. Chr.), das N. in seiner persönlichen Bibliothek hatte (Lesespuren), wird der Ausspruch des Sophokles überliefert (I 29, 22a-b; X 33, 428 f-429a): „Aischylos, auch wenn du das Richtige tust, so tust du es doch ohne es zu wissen (οὐκ εἰδώς)“. Das Weitere ist N.s Zutat. Vgl. NK 87, 13–17.*

**89, 16–22** *Das schärfste Wort aber für jene neue und unerhörte Hochschätzung des Wissens und der Einsicht sprach Sokrates, als er sich als den Einzigen vorfand, der sich eingestehe, nichts zu wissen; während er, auf seiner kritischen Wanderung durch Athen, bei den grössten Staatsmännern, Rednern, Dichtern und Künstlern vorsprechend, überall die Einbildung des Wissens antraf.] Bisher hatte N. Euripides und Sokrates unter dem Aspekt des Wissens und der Rationalität als Exponenten einer antidionysischen Aufklärung abgelehnt und ihnen im Gegensatz zum tragischen Pessimismus einen flachen (Wissens-)Optimismus zugeschrieben; nun aber führt er den berühmten Ausspruch des Sokrates an, er wisse, daß er nichts wisse (zur Quelle vgl. NK 89, 5–9): das Zeugnis einer Wissensskepsis. Demnach ist die Formulierung: „Das schärfste Wort aber für [!] jene neue und unerhörte Hochschätzung des Wissens“ mißverständlich.*

**89, 22–27** *Mit Staunen erkannte er, dass alle jene Berühmtheiten selbst über ihren Beruf ohne richtige und sichere Einsicht seien und denselben nur aus Instinct trieben. „Nur aus Instinct“: mit diesem Ausdruck berühren wir Herz und*

*Mittelpunkt der sokratischen Tendenz. Mit ihm verurtheilt der Sokratismus eben so die bestehende Kunst wie die bestehende Ethik*] Bündiger formuliert N. in der Abhandlung *Socrates und die Tragödie*: „Der Sokratismus verachtet den Instinkt und damit die Kunst“ (KSA 1, 542, 12). In Platons Dialogen trifft Sokrates überall nur auf die „Einbildung des Wissens“, und er erkennt, daß seine Zeitgenossen, mit denen er das Gespräch sucht, „ohne richtige und sichere Einsicht“ seien. Die weitergehende Aussage, Sokrates habe festgestellt, daß ihr Tun „nur aus Instinct“ entsprungen sei, ist aus Platons *Apologie des Sokrates* (22 b) abgeleitet: „Ich erfuhr also auch von den Dichtern in kurzem dieses, daß sie nicht durch Weisheit dichteten, was sie dichteten, sondern durch eine Naturgabe und in der Begeisterung“. „Einbildung“ und Mangel an „sicherer Einsicht“ sind allerdings nicht mit der naturgegebenen Sicherheit des Instinkts gleichzusetzen oder zu verbinden.

N. verfolgt die Intention, Sokrates und dem „Sokratismus“ (89, 26) eine instinktfeindliche, d. h. naturwidrige Geisteshaltung zuzuschreiben, und außerdem setzt er das Instinktgemäße und Naturgemäße mit dem ‚Bestehenden‘ und ‚Vorhandenen‘ gleich („die bestehende Kunst wie die bestehende Ethik“, „Verwerflichkeit des Vorhandenen“). Darüberhinaus entspricht es nicht den Texten Platons, die diese Problematik mit der Figur des Sokrates verbinden, daß Sokrates die „bestehende Ethik“ „verurtheilt“ habe. Sokrates verurteilt nicht, sondern hinterfragt, und dies mit dem Ziel, zu einer genaueren Rechenschaft über Tun und Werten hinzuführen (λόγον διδόναι); dazu dient die Methode des ἔλεγχος, der Prüfung in einem Gespräch, das oft in einer Aporie endet. In dem aporetischen Dialog *Eutyphron*, in den der Asebieprozess gegen Sokrates hereinspielt, geht es um die Frage, ob man Frömmigkeit ohne Rücksicht auf traditionelle Meinungen ausschließlich aufgrund eines widerspruchsfreien Denkens definieren kann. N. imaginiert eine konservativ inspirierte Kulturkampfszene, die den Basler ‚Antimodernismus‘ (Bachofen, Burckhardt) als aktuellen Hintergrund hat. Deshalb ist anschließend von einer alten Kulturwelt die Rede, „deren Zipfel mit Ehrfurcht zu erhaschen wir uns zum grössten Glücke rechnen würden“ (89, 30–90, 2).

Differenzierter stellt N. das Problem der Loslösung von den „Instinkten“ in den Aufzeichnungen zu seiner Vorlesung *Die vorplatonischen Philosophen* (WS 1869/70 u.ö.) dar, zugleich aber läßt er auch einen tieferen Grund für seine vehemente Ablehnung des Sokrates erkennen: die *demokratischen* Konsequenzen, die sich aus dessen Verfahren und Haltung ergeben (auf die demokratische Haltung des Sokrates wies schon Diogenes Laertius hin, den N. intensiv studiert hatte): „Bis dahin genügten die einfachen Sitten u. religiösen Vorschriften: die Philos. der sieben Weisen war nur die in Formeln gebrachte überall in Griechenland geachtete u. lebendige praktische Moral. Jetzt tritt die

Lösung von den moralischen Instinkten ein: helle Erkenntniß soll das einzige Verdienst sein, aber mit der hellen Erkenntniß hat der Mensch auch die Tugend. Denn das ist der eigentl. sokrat. Glaube, daß Erkennen u. sittlich sein zusammenfallen. Nun ist die Umkehrung dieses Satzes im höchsten Grade umwälzend: überall wo nicht helles Erkennen ist, ist τὸ κακόν. Hier wird Sokrates zum Kritiker seiner Zeit: er untersucht, wie weit sie aus dunkeln Antrieben, wie weit sie aus Erkenntniß handelt. Dabei ergibt sich das demokratische Resultat, daß die niedrigsten Handwerker höher stehen als Staatsmänner Redner Künstler seiner Zeit“ (KGW II 4, 354). Besonderen Wert legte N. auf die niedere Herkunft des Sokrates, aus der sich seine kulturfeindliche Einstellung ergebe: „Sein Vater Sophroniskos, aus der Gens der Daidaliden, seine Mutter Phainarete, eine Hebamme. Er unterscheidet sich von allen früheren Philosophen durch seine plebejische Abkunft und durch eine ganz geringe Bildung. Gegen die ganze Kultur u. Kunst war er immer feindselig. Ebenso gegen die Naturwissenschaft“ (KGW II 4, 352).

**90, 6–10** *Wer ist das, der es wagen darf, als ein Einzelner das griechische Wesen zu verneinen, das als Homer, Pindar und Aeschylus, als Phidias, als Perikles, als Pythia und Dionysus, als der tiefste Abgrund und die höchste Höhe unserer staunenden Anbetung gewiss ist?* Mit Homer, Pindar und Aischylos nennt N. drei Dichter der archaischen Zeit, mit Phidias (etwa 500–432 v. Chr.) den berühmtesten Bildhauer, der mit seinen Werken schon weit in die ‚klassische‘ Phase der perikleischen Ära hineinreicht. Zu seinen bekanntesten Werken gehörte das Standbild der Stadtgöttin Athene im Parthenon („Athena Parthenos“) und die Kultstatue des Zeus von Olympia; er leitete die Arbeiten an mehreren unter Perikles errichteten Bauten auf der Akropolis und war Freund und Berater dieses bedeutendsten athenischen Staatsmannes (etwa 495–429 v. Chr.), den N. sofort anschließend nennt. Perikles förderte die demokratischen Reformen nach der Zeit der Adesherrschaft und weitete die Macht Athens in entscheidender Weise aus. Sein umfassendes Bauprogramm auf der Akropolis brachte die Stellung Athens als führende Macht Griechenlands zum Ausdruck. Thukydides nannte in einer prägnanten Formulierung das Athen der perikleischen Zeit „dem Namen nach eine Demokratie, in Wahrheit aber die Herrschaft des ersten Mannes“ (λόγῳ μὲν δημοκρατία, ἔργῳ δὲ ὑπὸ τοῦ πρώτου ἀνδρὸς ἀρχή, II 65, 9–10). Mit der Pythia, der delphischen Orakelverkünderin, die in den Bereich Apollons gehört, und mit Dionysos nennt N. die kultischen Instanzen, die für seine Konzeption des ‚Apollinischen‘ und des ‚Dionysischen‘ relevant sind.

Insgesamt ergeben die von N. zur Definition des „griechischen Wesens“ genannten Namen ein Spektrum, das von der Literatur über Kunst und Politik bis in die religiös-kultische Sphäre reicht und sich von 800 v. Chr. über die

archaische bis in die ‚klassische‘ Zeit in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts erstreckt. Der Versuch, daraus „das griechische Wesen“ zu synthetisieren, ist ebenso problematisch wie die Unterstellung, Sokrates habe dies alles „verneinen“ wollen. Dies betrifft besonders die noch in Sokrates' eigene Zeit hineinreichende perikleische Ära der griechischen Aufklärung, die N. in der Gestalt des Sokrates, wie schon vorher in derjenigen des Euripides, paradigmatisch attackiert. Denn Perikles, der Repräsentant der kulturellen Hochblüte Athens, stand der griechischen Aufklärung keineswegs fern, er war sogar ein Freund und Beschützer großer Aufklärer wie Anaxagoras und Protagoras. Schon daran scheitert das von N.s Aufklärungsfeindschaft motivierte Unternehmen, einen Gegensatz von Aufklärung und ‚Kultur‘ zu konstruieren. Mit der „höchsten Höhe“ dieser Kultur meint N. selbst die glanzvolle Kultur der perikleischen Zeit, mit dem „tiefsten Abgrund“ – der Begriff „Abgrund“ hat schon in den früheren Partien von GT eine ebenso positive Bedeutung wie das Beiwort „tief“ – die unergündlich vorrationale Sphäre der Pythia und des Dionysos.

**90, 13–15** „Weh! Weh! Du hast sie zerstört, die schöne Welt, mit mächtiger Faust; sie stürzt, sie zerfällt!“] Nach Goethe, *Faust I*, V. 1607–1612, wo der Geisterchor zu Faust sagt:

Weh! Weh!  
Du hast sie zerstört,  
Die schöne Welt,  
Mit mächtiger Faust;  
Sie stürzt, sie zerfällt!  
Ein Halbgott hat sie zerschlagen!

**90, 16–18** jene wunderbare Erscheinung, die als „Dämonion des Sokrates“ bezeichnet wird.] In Platons *Verteidigung des Sokrates* (31c-d) spricht Sokrates von einer inneren Stimme, die etwas „Dämonartiges“: eine unbegreifliche Macht habe; sie rate von bestimmten Handlungen ab. N. deutet diese innere Stimme als „instinctive Weisheit“ (20 f.). In einer nachgelassenen Notiz vom Herbst 1869 setzt er das Dämonion des Sokrates mit dem Unbewußten gleich (NL 1869, KSA 7, 1[43], 21, 20–25): „Das Unbewußte ist größer als das Nichtwissen des Sokrates. / Das Dämonion ist das Unbewußte, das aber nur hindernd dem Bewußten hier und da entgegentritt: das wirkt aber nicht produktiv, sondern nur kritisch. Sonderbarste verkehrte Welt! Sonst ist das Unbewußte immer das Produktive, das Bewußte das Kritische“.

**90, 21–24** Die instinctive Weisheit zeigt sich bei dieser gänzlich abnormen Natur nur, um dem bewussten Erkennen hier und da hindernd entgegenzutre-

ten.] Von „instinktiver“ Weisheit ist in Platons Dialog sowenig die Rede wie von „bewusstem Erkennen“. N. leitet mit dieser von ihm konstruierten Opposition über zu der im Folgenden entwickelten Ablehnung des Bewußtseins als fragwürdig „logischer“ Rationalität zugunsten des Instinkts und einer ihm entsprechenden ‚Mystik‘. Die Behauptung, Sokrates sei eine „gänzlich abnorme Natur“ gewesen, radikalisiert N. noch 1888 in einer Nachlaßnotiz: „Sokrates ist ein Moment der tiefsten Perversität in der Geschichte der Menschen“ (NL 1888, KSA 13, 14[111], 289, 16 f.) In der *Götzen-Dämmerung* stellt das Kapitel *Das Problem des Sokrates* diese Leitfigur der antiken und dann überhaupt der europäischen Philosophie in den Horizont der im Spätwerk dominierenden Décadence-Vorstellung. Einem Plan zum „Willen zur Macht“ zufolge hätte ein Kapitel über „Philosophie als *décadence*“ mit einer Abhandlung „Das Problem des Sokrates“ beginnen sollen (KSA 14, 413).

**90, 32** *Superfötation*] Hier im Sinne von Wucherung. Nach streng medizinischer Definition ist „Superfoetatio“ eine „Überschwängerung“, d. h. eine zweite Schwängerung nach einer schon stattgefundenen ersten Befruchtung.

**90, 30–91, 9** *Sokrates als der spezifische Nicht-Mystiker [...], in dem die logische Natur [...] excessiv entwickelt ist [...] jenem in Sokrates erscheinenden logischen Triebe [...] wie das ungeheure Triebrad des logischen Sokratismus gleichsam hinter Sokrates [...] wie durch einen Schatten hindurch angeschaut werden muss.*] Im insistierend wiederholten ‚Logischen‘ konzentriert sich das Begriffsfeld, in dem N. schon bisher den „Verstand“, den „Rationalismus“, das „Wissen“, das „Bewußtsein“, die „Verständigkeit“, die „Kritik“, das „Denken“ und die Annahme von „Causalität“ angesiedelt hatte. Vgl. die antagonistische Konstellation mit der Vorstellung des „Unlogischen“ als der eigentlichen Realitätsschicht in NL 1869/1870, KSA 7, 3[51], 74, 11–16: „Der Pessimismus ist die Folge der Erkenntniß vom absolut Unlogischen der Weltordnung: stärkster Idealismus wirft sich in Kampf gegen das Unlogische mit der Fahne eines abstrakten Begriffs, z. B. Wahrheit, Sittlichkeit usw. Sein Triumph Leugnung des Unlogischen als eines Scheinbaren, nicht Wesentlichen“.

Der Passus über das „ungeheure Triebrad des logischen [= logifizierenden] Sokratismus“, das „gleichsam hinter Sokrates in Bewegung ist, und wie dies durch Sokrates wie durch einen Schatten hindurch angeschaut werden muss“ (91, 6–9), ist eine ahistorische Metaphorisierung des unaufhaltsamen historischen Prozesses der griechischen Aufklärung, als deren individueller, aber letztlich doch überindividuell zu verstehender Exponent Sokrates erscheint. – Zur „Logik“ als einer im Zeichen des Sokratismus stehenden „Wissenschaft“ vgl. auch 101, 19–28.

**91, 10–12** *das drückt sich in dem würdevollen Ernste aus, mit dem er seine göttliche Berufung überall und noch vor seinen Richtern geltend machte.*] Im Anschluß an Platon, *Die Verteidigung des Sokrates* (23b).

**91, 13 f.** *seinen die Instincte auflösenden Einfluss*] In der *Götzen-Dämmerung* wird es heißen: „Die Instinkte bekämpfen müssen – das ist die Formel für *décadence*: so lange das Leben aufsteigt, ist Glück gleich Instinkt“ (KSA 6, 73, 7–10); verschärfend: „Jeder Fehler in jedem Sinne ist die Folge von Instinkt-Entartung, von Disgregation des Willens: man definirt beinahe damit das Schlechte. Alles Gute ist Instinkt – und, folglich, leicht, nothwendig, frei“ (KSA 6, 90, 5–8).

**91, 17** *die Verbannung*] Eine in Athen häufig angewandte Methode, Bürger nicht nur zu bestrafen, sondern auch um ihren Einfluss in der Polis zu bringen.

**91, 20–24** *Dass aber der Tod und nicht nur die Verbannung über ihn ausgesprochen wurde, das scheint Sokrates selbst, mit völliger Klarheit und ohne den natürlichen Schauer vor dem Tode, durchgesetzt zu haben*] Zwar beantragten die Gegner des Sokrates in ihrer Anklageschrift (vgl. deren Wortlaut im Kommentar zu 88, 14–22) die Todesstrafe, aber nach einem Bericht, den Diogenes Laertius wiedergibt (2, 41/42), sei dann im Gericht doch zunächst über eine Geldstrafe und deren Höhe verhandelt worden. Als Sokrates daraufhin die Richter mit der Erklärung provoziert habe: „In Rücksicht auf meine Verdienste beantrage ich als rechtliche Entscheidung die Speisung im Prytaneion“, d. h. eine der höchsten Ehrungen (das Prytaneion war der Regierungssitz), sei er zum Tode verurteilt worden. N. geht in den Aufzeichnungen zu seiner Vorlesung *Die vorplatonischen Philosophen* (WS 1869/70 u.ö., KGW II 4, 360) auf dieses ganze Geschehen ausführlich ein und beruft sich auch auf Xenophons *Memorabilien* (*Erinnerungen an Sokrates*) IV 4.

**91, 24–29** *mit jener Ruhe, mit der er nach Plato's Schilderung als der letzte der Zecher im frühen Tagesgrauen das Symposion verlässt, um einen neuen Tag zu beginnen; indess hinter ihm, auf den Bänken und auf der Erde, die verschlafenen Tischgenossen zurückbleiben, um von Sokrates, dem wahrhaften Erotiker, zu träumen.*] Schilderung nach der Schlußpartie von Platons *Symposion*, 223d. N.s. Zutat: „um von Sokrates, dem wahrhaften Erotiker, zu träumen“. Wenn N. Sokrates als den „wahrhaften Erotiker“ bezeichnet, so bezieht er sich auf das Demonstrationsziel des *Symposion*, das ein bei einem Trinkgelage stattfindendes Gespräch über das Wesen des Eros mit ganz unterschiedlichen Meinungen inszeniert – bis am Ende Sokrates die Eroslehre verkündet (201d–212b), die ihm Diotima, eine Priesterin aus Mantinea, einst mitgeteilt habe. Aufgrund dieser Eroslehre, mit der er allen anderen überlegen ist, kann er als der „wahrhafte

Erotiker“ bezeichnet werden. Sokrates selbst erklärt nach der Darstellung der ihm von Diotima vermittelten Eros-Lehre: „ich selbst halte alles Erotische in Ehren, und mit Vorliebe übe ich mich darin und ermuntere die anderen dazu; jetzt und allzeit preise ich die männliche Kraft des Eros, so viel ich es vermag“ (121b).

**91, 29–33** *Der sterbende Sokrates wurde das neue, noch nie sonst geschaute Ideal der edlen griechischen Jugend: vor allen hat sich der typische hellenische Jüngling, Plato, mit aller inbrünstigen Hingebung seiner Schwärmerseele vor diesem Bilde niedergeworfen.*] Der im Jahr 427 v. Chr. geborene Platon entstammte einem angesehenen Athener Adelsgeschlecht – auch aus diesem Grund kann ihn N. zur „edlen“ griechischen Jugend zählen. Um 407 wurde Platon Schüler des Sokrates, also etwa acht Jahre vor dessen Tod. Die Früh-Dialoge *Verteidigung des Sokrates*, *Kriton* und der etwas spätere *Phaidon* kreisen um die Verurteilung und das Sterben des Sokrates. Eine „Schwärmerseele“ ist Platon für N., wie schon für manche vor ihm (Kant nannte in seiner Schrift *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie*, AA VIII, 398, Platon den „Vater aller Schwärmerei in der Philosophie“) vor allem im Hinblick auf die zuerst im *Symposion*, dann in der *Politeia* und anderen Schriften entwickelte Ideen-Lehre. In N.s Spätschriften wird dieser platonische Idealismus zu einem Hauptangriffsziel.

Zu der Vorstellung, Platon habe sich „mit aller inbrünstigen Hingebung [...] vor diesem Bilde niedergeworfen“, wurde N. durch den Anblick eines Gemäldes inspiriert, das die Passion Christi darstellt – traditionell befinden sich am Fuße des Kreuzes, an dem Jesus stirbt, seine Mutter Maria und der Lieblingsjünger Johannes (mit dem N. implizit den jungen Platon vergleicht). In Aufzeichnungen, die der Reinschrift dieser Zeilen vorangehen, heißt es: „niedergeworfen mit Gebärden, die uns an den heiligen Johannes in der großen Passion des Luini erinnern“ (KSA 14, 52). N. sah das monumentale Freskobild, das Bernardino Luini 1529 in der Kirche S. Maria degli Angeli in Lugano malte, wahrscheinlich während seines Aufenthalts in Lugano im Frühjahr 1871. Jacob Burckhardt ging in seinem *Cicerone*, den N. in seiner persönlichen Bibliothek hatte, auf dieses Gemälde ein.

## 14. Kapitel

Dieses Kapitel führt in einer ersten Partie (92, 2–95, 3) die bei Sokrates und Platon beobachtete Ablehnung der Tragödie und der Kunst überhaupt im Namen eines philosophisch-„logischen“ Denkens vor und geht genauer auf Platons spannungsreiches Verhältnis zur Poesie ein; in einer zweiten Partie

(95, 5–95, 31) behauptet N., daß sich der Verfall der Tragödie durch die zunehmende „antidionysische“ Dominanz der von den Schauspielern bestimmten „Bühnenwelt“ gegenüber der musikalischen Sphäre des Chors schon bei Sophokles abzeichne; zugleich bekräftigt er seine schon früher ausgedrückte Ablehnung des Aristoteles, der in seiner *Poetik* dem Chor (in N.s Lesart: der Musik) zugunsten der Bühnenhandlung eine nur marginale Bedeutung zumißt; in der dritten Partie (95, 30–96, 32) bereitet N. die Wendung vor, die er dann in den folgenden Kapiteln bis zur These eines „Umschlags“ fortführt: Sokrates habe, indem er sein logisches, gegen die Kunst gerichtetes Denken bis zum Äußersten trieb, eine Grenze erreicht, an der er ein Defizit spürte, weshalb er sich der bisher verschmähten Kunst zuwandte.

Die häufigen Nennungen Platons und die zahlreichen Zitate aus seinen Dialogen in diesem Kapitel sind durch das leitende Interesse an Platons Verhältnis zur Dichtung, insbesondere zur Tragödie bedingt, ferner durch das übergreifende Interesse an Sokrates, dessen Gestalt und geistiges Wirken Platon in den Mittelpunkt rückt. Im Wintersemester 1871/72, also unmittelbar nach Abschluß der im Oktober 1871 zum Verlag gegebenen Tragödienschrift, hielt N. die dreistündige Vorlesung: *Einleitung in das Studium der platonischen Dialoge*.

**92, 2 f.** *Denken wir uns jetzt das eine grosse Cyklopenauge des Sokrates auf die Tragödie gewandt*] Im Zentrum des in Homers *Odyssee* dargestellten Abenteurers auf der Zyklopen-Insel (9. Gesang) steht die Begegnung des Odysseus mit dem menschenfressenden Riesen Polyphem, der auf der Mitte der Stirn nur ein einziges großes Auge hat. Odysseus rettet sich und einige seiner Gefährten, indem er dem schlafenden Riesen dieses Auge aussticht und ihn damit der Orientierung beraubt. N. bedient sich dieser Geschichte, um mit der ‚Einäugigkeit‘ metaphorisch das – vermeintlich – eindimensionale logische Denken des Sokrates zu bezeichnen.

**92, 3 f.** *der holde Wahnsinn künstlerischer Begeisterung*] Von den vier Arten „göttlichen Wahnsinns“ (θεία μανία) teilt Platon eine dem dichterischen Wahnsinn und den Musen zu: *Phaidros* 265a-b: „Den göttlich bewirkten Wahnsinn aber haben wir nach vier Göttern in vier Arten eingeteilt, indem wir die wahrsagerische Inspiration dem Apollon zuwiesen, dem Dionysos die mysterienhafte, dann den Musen die dichterische, die vierte aber der Aphrodite mit dem Eros“.

**92, 7 f.** *in der „erhabenen und hochgepriesenen“ tragischen Kunst, wie sie Plato nennt*] *Gorgias* 502b 1: „Wie steht es um die verehrungswürdige und wundervolle Tragödiendichtung (τί δὲ δὴ ἡ σεμνὴ αὕτη καὶ θαυμαστή, ἡ τῆς τραγωδίας ποιησις), wonach strebt sie?“ Diese Frage stellt Sokrates seinem Gesprächspartner Kallikles in ironischer Weise. Denn aus der anschließenden Diskussion

geht hervor, daß die Tragödiendichtung weder „wahr noch nützlich“ sei, sondern es nur „auf das Vergnügen und das Wohlgefallen der Zuhörer“ absehe, folglich bloß der „Schmeichelei“ diene. „Schmeichelei“ ist in diesem Kontext der Leitbegriff bei der Abwertung der Dichtung überhaupt und insbesondere der Tragödie – „Schmeichelei“ im Sinn von „Gefallen erregen“ (502d 7 f: *κολακικὴν γὰρ αὐτὴν φάμεν εἶναι* – „denn wir bezeichnen sie als Schmeichelei“). Daran schließt N. alsbald an: „Wie Plato, rechnete er [Sokrates] sie zu den schmeichlerischen Künsten“ (92, 24 f.).

**92, 8–12** *Etwas recht Unvernünftiges [...] einer besonnenen Gemüthsart [...] ein gefährlicher Zunder]* Nach Platon, *Politeia* 605c-607a. In dieser Partie argumentiert Platon durchgehend gegen die Poesie, besonders gegen die auf starke Gefühlsregung abzielende tragische Dichtung, indem er Emotionen generell als schädlich darstellt, da sie die Vernunft zerstören und die Menschen und folglich auch den Staat destabilisieren; dagegen hebt er hervor, der „Logos“ sei das „Beste“ (607a 7 f). N. wendet sich gegen diese Argumentation (die Platon dem Sokrates in den Mund legt), weil er ganz im Gegenteil für die dionysische Gefühlsregung durch die Tragödie und gegen den Logos Stellung bezieht. Er wußte sich darin mit Wagner einig, der für möglichst intensive Gefühlsregung plädierte, geradezu leitmotivisch in seiner Schrift *Oper und Drama*. In seinem *Beethoven*-Aufsatz will er „jede Annahme einer Vernunft-erkenntniß“ in Beethovens Schaffen „ausschließen“ (GSD IX, 87 f.).

**92, 13 f.** *Wir wissen, welche einzige Gattung der Dichtkunst von ihm begriffen wurde, die aesopische Fabel]* Nach Platon, *Phaidon* 61b. Von Aisopos (Äsop), 6. Jahrhundert v. Chr., stammt eine – nicht in einer ursprünglichen Fassung erhaltene – *Sammlung von Geschichten* (*μύθων συναγωγή*), die dem entsprachen, was später ‚Fabel‘ hieß. Daß es bereits im 5. Jahrhundert eine solche Sammlung von Fabeln gab, die Sokrates kannte, zeigt die Platon-Stelle.

**92, 15–17** *mit jener lächelnden Anbequemung, mit welcher der ehrliche gute Gellert in der Fabel von der Biene und der Henne das Lob der Poesie singt]* Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769) war im 18. Jahrhundert durch seine Fabeln berühmt. In den Versen, die N. anführt, entspricht Gellert der Dichtungsauffassung, die Gottsched, eine Leitfigur der Frühaufklärung, in seiner *Critischen Dichtkunst* (1730, 4. Aufl. Leipzig 1751), propagiert hatte: Die Poesie solle dem großen Anliegen der Aufklärung, der Ausbreitung der Vernunft dienen; dazu empfiehlt Gottsched das Verfahren, das Gellert in den von N. zitierten Versen auf den Nenner bringt. Auch fordert Gottsched vom Dichter ein „ehrliches und tugendliebendes Gemüth“, wovon noch das Kurzporträt zeugt, das N. von Gellert zeichnet. Die Fabel *Die Biene und die Henne* in: *Fabeln und Erzählungen*, Historisch-Kritische Ausgabe, bearbeitet von S. Scheibe, neu hg.

von Richard Alewyn und Rainer Gruenter, Tübingen 1966, S. 53. N. besaß eine aus dem Jahr 1774 stammende Ausgabe von Gellerts Fabeln.

**92, 24–26** *Wie Plato, rechnete er sie zu den schmeichlerischen Künsten, die nur das Angenehme, nicht das Nützliche darstellen]* Platon, *Gorgias* 502d. Zum Wortlaut und zum Kontext vgl. den Kommentar zu 92, 7 f. Die Analogie zwischen Sokrates und Platon („Wie Plato, rechnete er ...“) läßt außer Acht, daß Platon diese Aussage, wie die schon bisher von N. angeführten anderen Aussagen, seiner Sokrates-Figur in den Mund legt. N. vermeidet es generell, auf die Schwierigkeit einzugehen, daß seine Mitteilungen über Sokrates bloß auf Platon beruhen und dieser seine literarisierte Sokrates-Figur weitgehend zum Medium eigener philosophischer Thesen macht.

Die hier zu erörternde Stelle spielt auch auf die *Ars poetica* des Horaz an, V. 333: „Die Dichter wollen entweder nützen oder erfreuen“ („aut prodesse volunt aut delectare poetae“). Als „nützlich“ galt vorzugsweise die einer Dichtung zugrunde liegende moralische Lehre, als „angenehm“ der ästhetische Genuß, den die Dichtung bewirkt.

**92, 26–31** *und verlangte deshalb bei seinen Jüngern Enthaltensamkeit und strenge Absonderung von solchen unphilosophischen Reizungen; mit solchem Erfolge, dass der jugendliche Tragödiendichter Plato zu allererst seine Dichtungen verbrannte, um Schüler des Sokrates werden zu können.]* Diogenes Laertius schreibt über den jungen Platon (2, 5 f.): „Auch mit Malerei gab er sich ab und mit dichterischen Versuchen, zuerst mit Dithyramben, dann auch mit Liedern und Tragödien [...] Als er dann mit einer Tragödie in den Wettbewerb eintreten wollte, verbrannte er, des Sokrates Mahnungen folgend, seine Dichtungen vor dem Dionysischen Theater [...] Von da ab – er war zwanzig Jahre alt – war er ununterbrochen des Sokrates Hörer“.

**93, 4–9** *Ein Beispiel dafür ist der eben genannte Plato: er, der in der Verurteilung der Tragödie und der Kunst überhaupt gewiss nicht hinter dem naiven Cynismus seines Meisters zurückgeblieben ist, hat doch aus voller künstlerischer Nothwendigkeit eine Kunstform schaffen müssen, die gerade mit den vorhandenen und von ihm abgewiesenen Kunstformen innerlich verwandt ist.]* Vom „naiven Cynismus“ des Sokrates spricht N. insofern, als dieser Bedürfnislosigkeit und Genügsamkeit nicht wie die Kyniker zum Inhalt einer philosophischen Lehre machte, sondern einfach „naiv“ entsprechend lebte. Antisthenes, von dem die kynische Schule und auch die ihr verwandte Schule der Stoiker ausging, war ein Schüler des Sokrates. Daß Platon seinen philosophischen Dialogen eine „Kunstform“ verlieh, die aufgrund der dialogischen Struktur sowie szenischer Elemente an die des Dramas erinnert und auch erzählerische Strategien erkennen läßt, wurde schon vor N. oft bemerkt.

**93, 9–16** *Der Hauptvorwurf, den Plato der älteren Kunst zu machen hatte, – dass sie Nachahmung eines Scheinbildes sei, also noch einer niedrigeren Sphäre als die empirische Welt ist, angehöre [...] und so sehen wir denn Plato bestrebt über die Wirklichkeit hinaus zu gehn und die jener Pseudo-Wirklichkeit zu Grunde liegende Idee darzustellen.]* Nach Platons *Politeia* 596e-602b. In der hierarchischen Ordnung von Platons Ideenlehre kommt den Ideen das ewige, d. h. der Zeit entthobene und eigentliche Sein zu. Die vergänglichen Dinge der empirischen Welt, die von diesen ewigen Ideen lediglich abgeleitet und insofern ontologisch minderen Ranges sind, erweisen sich dagegen nur als Scheinbilder. Da die Kunst auf der „Nachahmung“ (*Mimesis*) dieser Scheinbilder beruht, steht sie in dieser hierarchischen Ordnung auf der dritten und untersten Stufe.

**93, 26–31** *auf welchem Wege die cynischen Schriftsteller noch weiter gegangen sind, die in der grössten Buntscheckigkeit des Stils, im Hin- und Herschwan-ken zwischen prosaischen und metrischen Formen auch das litterarische Bild des „rasenden Sokrates“, den sie im Leben darzustellen pflegten, erreicht haben.]* N. denkt hier an den Kyniker Menippos von Gadara, der in der 1. Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. lebte und in seinen (verlorenen) Satiren Prosa und Verse mischte. Damit wie überhaupt mit der „Buntscheckigkeit des Stils“ wirkte er stark auf die *Saturae Menippeae* der Römer, so auf die *Saturae Menippeae* des Varro, die zwischen 81 und 67 v. Chr. entstanden, auf Senecas *Apocolocyntosis*, Petrons *Satyrica* und Lukians *Ikaromenippos*. Die Menippeische Satire ist nur gelegentlich „Satire“ im modernen Sinn; primär bezeichnet das Wort „Satura“ Uneinheitlichkeit und bunte Mannigfaltigkeit der Themen und Formen. N. hatte sich wissenschaftlich mit der menippeischen Satire beschäftigt (KGW I 5, 7–11). Vgl. auch KSA 6, 155, 23 f. Das „litterarische Bild des ‚rasenden Sokrates‘“ geht auf Berichte zurück, denen zufolge Platon die Leitfigur der Kyniker, den Diogenes von Sinope, einen „rasenden Sokrates“ genannt habe (Diogenes Laertius 6, 54; Aelian, *historia* 14, 33. Vgl. *Socraticorum reliquiae*, 4 Bde, hg. von Gabriele Giannantoni, Napoli 1990, Bd. 2, S. 253.)

**94, 2–4** *Wirklich hat für die ganze Nachwelt Plato das Vorbild einer neuen Kunstform gegeben, das Vorbild des Roman's]* Ist schon vorher die Deutung des platonischen Dialogs als einer bunten „Mischung aller vorhandenen Stile und Formen“ eine durch Rückprojektion von Phänomenen des Historismus im 19. Jahrhundert bedingte Übertreibung, so geht die von N. hier gezogene Verbindungslinie vom platonischen Dialog zum antiken Roman an der historischen Realität vorbei. Erst ein halbes Jahrtausend nach Platon, im 2. Jahrhundert n. Chr., entstand der griechische Roman. Seine bedeutendsten Vertreter waren Longos mit seinen *Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe* (um 200 n. Chr.) und Heliodor mit seinen *Äthiopischen Geschichten* (*Aithiopiaká*, 3./4. Jh.

n. Chr.). Geprägt sind diese antiken Romane durch verwickelte Liebes- und Abenteuer-Handlungen. In Inhalt und Struktur sind sie von Platons Dialogen denkbar weit entfernt, die auch keineswegs „für die ganze Nachwelt“ als Vorbild des Romans galten.

**94, 8–10** *als ancilla. Dies war die neue Stellung der Poesie, in die sie Plato unter dem Drucke des dämonischen Sokrates drängte.*] Im Mittelalter galt die Philosophie als „ancilla“, als „Magd“ der Theologie. Petrus Damiani (gest. 1072) hatte die Philosophie zwar für den menschlichen Erfahrungsbereich, aber nicht für den der Theologie vorbehaltenen Bereich des Heiligen als zuständig bezeichnet. In diesem könne sie nur wie eine Magd eine untergeordnete, dienende Stellung einnehmen („quae tamen artis humanae peritia, si quando tractandis sacris eloquiis adhibetur, non debet ius magisterii sibimet arroganter arripere; sed *velut ancilla dominae* quodam famulatus obsequio subservire“; Petrus Damiani: *De omnipotentia divina*, cap. 6, hg. Brezzi, Florenz 1943, S. 76). Kant problematisiert die Vorstellung von der Philosophie als „Magd“ der Theologie in seiner Spätschrift *Der Streit der Fakultäten* (AA 7, 28). N. überträgt sie in einen anderen Bereich: in den des Verhältnisses von Philosophie und Poesie.

Die Aussage über eine ähnliche, d. h. nachrangige Stellung der Poesie gegenüber der Philosophie, die ihr Platon unter dem Einfluss des Sokrates zugewiesen habe, bezieht sich auf die in Platons *Politeia* im Kontext der Ideenlehre statuierte Rangfolge (hierzu NK 93, 9–16). Zwischen der hier zu erläuternden Aussage und der vorangehenden Partie über die Mischformen der kynischen Schriftsteller, Platons angeblich analoges Verfahren und die vermeintliche Nähe seiner Dialoge zum Roman besteht kein konzeptioneller Zusammenhang. Maßgebend für beide Aussagekomplexe ist aber die auch in N.s Schrift *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* enthaltene Deklassierung Platons als eines Epigonen. Deshalb rechnet N. auch in einem Nachlassfragment (Winter 1869/70–Frühjahr 1870) Platon dem Typus des von ihm als dekadent begriffenen „theoretischen Menschen“ zu, als dessen Prototyp ihm Sokrates gilt (vgl. die Erläuterungen zu 98, 7–10). Die Nachlaßnotiz lautet (NL 1869/1870, KSA 7, 3[50], 74, 9 f.): „Entstehung der Lesepoesie, durch Plato fixiert (durch den ἄνθρωπος θεωρητικός)“. Noch deutlicher ist eine andere Notiz aus dieser Zeit, NL 1869/1870, KSA 7, 3 [94], 85, 22 f.: „Plato. Der ἄνθρωπος θεωρητικός als Aufklärer und Auflöser der Natur und des Instinktes. Poesie der Begriffe“. Sowohl Platons angeblich unter dem Einfluss des Sokrates vollzogene Abwertung der Poesie wie auch die von ihm in seinen Dialogen angeblich kultivierte Mischung poetischer Formen ist für N. ein Zeichen epigonaler Dekadenz. Später, in der *Götzen-Dämmerung*, heißt es: „Plato wirft, wie mir scheint, alle Formen des Stils durcheinander, er ist damit ein erster déca-

dent des Stils: er hat etwas Ähnliches auf dem Gewissen, wie die Cyniker, die die *satura Menippea* erfanden“ (KSA 6, 155, 21–24). Dieses Dekadenzschema geht im Hinblick auf die poetischen Formen allerdings auf Platon selbst zurück. Dessen Spätschrift *Die Gesetze* (*Nómoi*) zeugt von einem streng normativen Denken und richtet sich gegen die Auflösungstendenzen der Zeit, zu denen Platon auch die Überschreitung der in älterer Zeit fixierten Grenzen der „eigenen Arten und Formen“ in der musischen Kunst rechnet (700a-b). Gerade diese Partie dürfte N. gut gekannt haben, da sie ein wichtiges Zeugnis für die Verbindung von Dionysos und Dithyrambos enthält.

Unter der Überschrift ‚Philosophie als *décadence*. Zur Kritik des Philosophen‘ radikalisiert N. in einer Notiz vom Frühjahr 1888 die Abwertung Platons als eines *décadents* (NL 1888, KSA 13, 14[94], 272, 3–15).

So sehr N. von Platon abrückte, weil dieser in seiner *Politeia* gegenüber der Dichtung auf kritische Distanz ging, so sehr er auch deshalb Platon zum Epigonen und später zum *décadent* deklarierte, stimmte er doch Platons autoritärer und elitärer Staatskonzeption zu, die er ebenfalls aus der *Politeia* kannte. Obwohl er Platon als „Auflöser der Natur und des Instinktes“ angriff, vereinnahmte er ihn für sein eigenes, mit einem mehrfachen Appell gerade an die „Instinkte“ (KSA 1, 772, 25–773, 8) verbundenes militaristisches und zur „Fürstenliebe“ (774, 13) aufrufendes Staatsideal. In der zuerst für die Tragödienschrift entworfenen, dann aber aus deren Zusammenhang herausgenommenen dritten der *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern: Der griechische Staat* beruft sich N. abschließend auf Platon – nach einem Plädoyer für ein auf Krieg angelegtes Staatswesen und nach einem Bekenntnis zu strikt antidemokratischen, antisozialen und rassistischen Anschauungen. „Der vollkommene Staat Plato’s“, schreibt er, „ist nach diesen Betrachtungen gewiß noch etwas Größeres als selbst die Warmblütigen unter seinen Verehrern glauben, gar nicht zu reden von der lächelnden Überlegenheitsmiene, mit der unsre ‚historisch‘ Gebildeten eine solche Frucht des Alterthums abzulehnen wissen. Das eigentliche Ziel des Staates, die olympische Existenz und immer erneute Zeugung und Vorbereitung des Genius, dem gegenüber alles Andere nur Werkzeuge, Hilfsmittel und Ermöglichkeiten sind, ist hier durch eine dichterische Intuition gefunden und mit Derbheit hingemalt. [...] Daß er in seinem vollkommenen Staate nicht den Genius in seinem allgemeinen Begriff an die Spitze stellte, sondern nur den Genius der Weisheit und des Wissens [gegen letzteres zog N. allerdings in GT zu Felde, um es als den Gegensatz der „Kunst“ und der künstlerischen Aufgabe abzuwerten], daß er die genialen Künstler aber überhaupt aus seinem Staate ausschloß, das war eine starre Consequenz des sokratischen Urtheils über die Kunst, das Plato, im Kampfe gegen sich selbst, zu dem seinigen gemacht hatte. Diese mehr äußerliche und beinahe zufällige

Lücke [!] darf uns nicht hindern, in der Gesamtconception des platonischen Staates die wunderbar große Hieroglyphe einer tiefsinnigen und ewig zu deutenden Geheimlehre vom Zusammenhang zwischen Staat und Genius zu erkennen“ (KSA 1, 776, 13–777, 6). Jenseits von Evidenz und Argumentation, aber wohl anspielend auf die in der Platon-Forschung seit jeher bekannte Unterscheidung von exoterischer und esoterischer (geheimer) Lehre bemüht N. eine „Geheimlehre“ oder – wie in GT, wo er das „Wunder“ beschwört – eine „wunderbare“ Hieroglyphe. Den Hintergrund bildet Wagners monarchistische Konversion nach seinem ursprünglich sozialrevolutionären und anarchistischen Engagement. Nachdem er den bayerischen König Ludwig II. als Förderer gewonnen hatte, entdeckte er seine von N. gepriesenen „monarchischen Instinkte“ (773, 27), denen er nach dem deutschen Sieg im Krieg von 1870/71 mit seinem *Kaisermarsch* begeisterten musikalischen Ausdruck verlieh. Insofern konnte N. im Hinblick auf Wagner den „Zusammenhang zwischen Staat und Genius“ statuieren und diesen Text, zusammen mit den anderen ‚Vorreden‘, 1872 als passendes Weihnachtsgeschenk Cosima Wagner zueignen.

**94, 13** *In dem logischen Schematismus*] Zu diesem von Schopenhauer übernommenen Begriff des „Schematismus“, der in 100, 33 variiert als „jener Mechanismus der Begriffe, Urtheile und Schlüsse“ auf die Syllogistik bezogen wird, vgl. NK 100, 29–101, 1.

**94, 17–21** *Sokrates, der dialektische Held im platonischen Drama, erinnert uns an die verwandte Natur des euripideischen Helden, der durch Grund und Gegen Grund seine Handlungen vertheidigen muss und dadurch so oft in Gefahr geräth, unser tragisches Mitleiden einzubüssen*] Zwar ist Sokrates der „dialektische Held“ in Platons Dialogen, weil er sich als überlegener Disputant erweist und alle seine Dialogpartner entweder zur Aufgabe ihrer Positionen zwingt oder sich, wie im *Symposion*, über diese Positionen zu erheben vermag; doch trifft die Aussage über „die verwandte Natur des euripideischen Helden“ nicht zu, denn erstens kennt Euripides nicht den Typus des überlegenen Helden, vielmehr inszeniert er „die Krise des Helden“ (Karl Reinhardt), und zweitens ist das dialektische Moment, soweit es überhaupt zum Tragen kommt, in den dramatischen Dialogen des Euripides weniger abstrakt erkenntnis- und wissensbezogen als vielmehr konkret situations- und handlungsbezogen.

Mit dem „platonischen Drama“ meint N. die von Platon bevorzugte dialogische Form seiner philosophischen Schriften, die immer wieder an den im Drama verwendeten Dialog erinnert, besonders in denjenigen Partien, in denen die Dialogpartner in rascher Wechselrede sprechen. Das „tragische Mitleiden“ ist eine von den beiden Hauptwirkungen (Furcht und Mitleid), die Aristoteles in seiner *Poetik* der Tragödie zuschreibt, und zwar – im Gegensatz zu N. – gerade der Tragödie des Euripides.

**94, 21–95, 25** *das optimistische Element im Wesen der Dialektik [...] in diesen drei Grundformen des Optimismus liegt der Tod der Tragödie. [...] dieser neuen sokratisch-optimistischen Bühnenwelt gegenüber [...] Die optimistische Dialektik*] Diese hier leitmotivisch durchgeführte Auseinandersetzung mit dem Optimismus nimmt N. im folgenden 15. Kapitel wieder auf, wo er Sokrates „das Urbild des theoretischen Optimisten“ nennt (100, 25 f.) und von dem „im Wesen der Logik verborgenen Optimismus“ spricht (101, 21), um schließlich den Umschlag der „in Sokrates vorbildlich erscheinende[n] Gier der unersättlichen optimistischen Erkenntnis in tragische Resignation und Kunstbedürftigkeit“ zu betonen (102, 1–3). Der Versuch, den Optimismus mit Dialektik und Logik und überhaupt mit „Erkenntnis“ zu verbinden sowie Sokrates als paradigmatischen Vertreter eines derartigen Optimismus auszugeben, ist von der Frontstellung Schopenhauers bestimmt. Dieser wendet sich vom Standpunkt seiner pessimistischen Weltanschauung gegen den „Optimismus“ und seine philosophischen Hauptvertreter, insbesondere Leibniz. Dabei beruft sich Schopenhauer auf die Gegner eines solchen Optimismus, vor allem auf Voltaire sowie auf zahlreiche antike und neuzeitliche Zeugnisse. Vgl. besonders *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, Viertes Buch, Kapitel 46: *Von der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens* (Frauenstädt, Bd. 3, S. 665–675). Da N. mit Schopenhauer die Tragödie aufgrund der Gleichsetzung des Tragischen mit dem Pessimistischen als eine Hauptmanifestation der pessimistischen Weltanschauung versteht, interpretiert er den Optimismus als ‚Totengräber der Tragödie‘. Auch indem N. in der angeführten Stelle (102, 2) von der „optimistischen Erkenntnis“ spricht, knüpft er an Schopenhauer an. Dieser schreibt im Zuge seiner Ausführungen über den Optimismus (Frauenstädt, Bd. 3, S. 665): „Daher eben verlangt die Erklärung der Welt aus einem Anaxagorischen  $\nu\omicron\varsigma$ , d. h. aus einem von Erkenntnis geleiteten Willen, zu ihrer Beschönigung, nothwendig den Optimismus, der alsdann, dem laut schreienden Zeugnis einer ganzen Welt voll Elend zum Trotz, aufgestellt und verfochten wird“. Vgl. auch NK 100, 25 f. Daß N. seinen Angriff auf den erkenntnisgläubigen Optimismus speziell gegen Dialektik und Logik richtet, ist auch als Attacke auf Schopenhauers Hauptgegner Hegel zu verstehen, für den diese Formen des Denkens zentral sind.

**94, 21 f.** *denn wer vermöchte das optimistische Element im Wesen der Dialektik zu verkennen*] Den Optimismus schreibt N. in 101, 19–21 auch der Logik zu. Beide Formen eines als spezifisch rationalistisch abgewerteten Philosophierens, Dialektik und Logik, attackiert er noch schärfer und mit Berufung auf sein „germanisches Bewußtsein“ in der Abhandlung *Socrates und die Tragödie*, einer Vorstufe zu GT. Man hätte es nötig gehabt, schreibt N., „was man so gar nicht besaß, jene sokratische Überlegenheit in der Unterredungskunst, in

der Dialektik. Von dem unendlich vertieften germanischen Bewußtsein aus erscheint jener Sokratismus als eine völlig verkehrte Welt [...] Die Fanatiker der Logik sind unerträglich wie Wespen“ (KSA 1, 541, 27 f.). Da N. auf der Grundlage von Schopenhauers Pessimismus das Tragische und damit auch die ‚wahre‘ Tragödie mit dem Pessimistischen gleichsetzt, ist der von ihm im Hinblick auf Sokrates (vgl. hierzu auch den Kommentar zu 100, 25 f.) wie auf Euripides behauptete Optimismus eine mit der Tragödie nicht zu vereinbarende Geisteshaltung.

Irreführend ist die Behauptung einer optimistischen Geisteshaltung bei Euripides, weil offenkundig die meisten Tragödien des Euripides von einem Pessimismus der schwärzesten Art erfüllt sind, indem sie Katastrophen bis zur Wahrnehmung verzweiflungsvoller Ungerechtigkeit und Sinnlosigkeit treiben sowie Prozesse verhängnisvoller Selbstzerstörung inszenieren. Daher sieht sich N. zu zwei Hilfskonstruktionen genötigt: Erstens glaubt er „das optimistische Element im Wesen der Dialektik“ (94, 21 f.) annehmen zu können; zweitens deutet er den euripideischen „*deus ex machina*“ als eine flach optimistische Lösung (95, 3), obwohl eher eine pessimistische Deutung nahe liegt, da der *deus ex machina* als Operator einer gänzlich unwahrscheinlichen finalen Wendung zum Guten eben eine solche Wendung zum Guten dementiert. Abgesehen davon übergeht N. auch die Tatsache, daß von den siebzehn erhaltenen Tragödien des Euripides nur wenige einen *deus ex machina* aufbieten.

**94, 27 f.** *bis zum Todessprunge in's bürgerliche Schauspiel.*] Damit macht N. selbst einen „salto mortale“ über Jahrtausende, hin zum bürgerlichen Trauerspiel des 18. und teilweise noch des 19. Jahrhunderts. Er nennt es bewußt nicht Tragödie oder Trauerspiel, sondern „Schauspiel“. Damit spricht er ihm das Tragische ab, weil es Bürger vorführt, keine tragischen „Helden“ im antiken, vom Mythos wie vom hohen Stand her definierten Sinn; es zeigt die Bürger im Gegensatz zur höfischen Adelswelt und thematisiert Normenprobleme innerhalb der bürgerlichen Welt selbst. Im Kontext ist die Heranziehung des „bürgerlichen Schauspiels“ nicht nur historisch, sondern auch kategorial verfehlt, da das bürgerliche Trauerspiel weder „dialektisch“ noch „optimistisch“, sondern empfindsam und gesellschaftskritisch ist. Darüberhinaus dürfte N. an die trivialen bürgerlichen Familiengemälde gedacht haben, wie sie etwa Iffland und Kotzebue in ihren Stücken boten.

**94, 28–32** *Man vergegenwärtige sich nur die Konsequenzen der sokratischen Sätze: „Tugend ist Wissen; es wird nur gesündigt aus Unwissenheit; der Tugendhafte ist der Glückliche“: in diesen drei Grundformen des Optimismus liegt der Tod der Tragödie.*] Die Quelle der von N. so genannten „sokratischen Sätze“ ist

vor allem Platons Frühdialog *Protagoras* 355b-c; 361a-c; allerdings handelt es sich nicht um „Sätze“ im Sinne von festen Thesen, sondern lediglich um Positionen, die in einem aporetisch offen bleibenden Streitgespräch experimentell bezogen werden. Dabei kehren sich die Positionen des Sokrates und seines Kontrahenten Protagoras sogar dialektisch um. Während Sokrates zuerst skeptisch bemerkt, die „Tugend“ (*areté*) sei doch offensichtlich nicht lehrbar (317e-320a), setze also kein Wissen voraus, konstatiert er schließlich das Gegenteil; doch ist dies nicht als Fazit zu verstehen, sondern als Station auf dem Weg eines experimentellen dialektischen Denkens, das seinerseits nicht ein endgültiges Wissen beansprucht. Dies entspricht dem berühmten Diktum des Sokrates, er wisse, daß er nichts wisse (vgl. NK 89, 5–9). Dennoch läßt sich hierin der Ansatz zu einer auf „Wissen“ basierenden Ethik erkennen. Aristoteles merkt in der *Nikomachischen Ethik* (1145b) kritisch an, daß sie der Tatsache der Willensschwäche (*ἀκράτεια*) und des Handelns wider besseres Wissen nicht Rechnung trage.

**94, 34–95, 3** *jetzt ist die transscendentale Gerechtigkeitslösung des Aeschylus zu dem flachen und frechen Princip der „poetischen Gerechtigkeit“ mit seinem üblichen deus ex machina erniedrigt.*] Aus N.s Vorlesungsaufzeichnungen geht hervor, daß er sich in seiner Basler Zeit intensiv mit der *Orestie* des Aischylos (KGW II 2, 1–104) beschäftigte, vor allem mit dem zweiten Teil-Drama dieser Tragödien-Trilogie, den *Choephoren*. Doch bezieht sich die hier zu erörternde Stelle auf das dritte Teil-Drama, die *Eumeniden*, sowie im (unausgesprochenen) Vergleich auf die vom gleichen mythischen Stoff – der Rachehandlung des Orestes und deren Folgen – ausgehenden Euripideischen Tragödie *Orestes*, in der am Ende Apollon als *deus ex machina* auftritt. Zwischen beiden Werken liegt ein halbes Jahrhundert. An dessen Beginn steht nach der Überwindung innerer Wirren der Aufstieg Athens zu seiner größten Zeit, am Ende der vollständige Niedergang durch den Peloponnesischen Krieg und dessen selbstzerstörerische Folgen. Die *Orestie*, das letzte der erhaltenen Werke des Aischylos, wurde 458 v. Chr. uraufgeführt, der *Orestes*, eines der späten Werke des Euripides, im Jahr 408 v. Chr.

Daß N. von der „transscendentalen Gerechtigkeitslösung des Aeschylus“ spricht, verrät zunächst die (weitverbreitete) Verwechslung des – vor allem seit Kant – erkenntnistheoretisch gebrauchten Begriffs ‚transzendental‘ mit dem Begriff ‚transzendent‘, der sich auf die metaphysische Transzendenz, auf ein ‚Jenseits‘ bezieht. Allerdings war N.s Sprachgebrauch unter Nicht-Kantianern im 19. Jahrhundert üblich. Die Handlung der *Orestie* besteht in einem scheinbar ausweglosen Rache-Mechanismus: Agamemnon opfert die eigene Tochter Iphigenie, weshalb die Mutter Klytaimnestra den Agamemnon nach dessen Rückkehr aus dem Trojanischen Krieg tötet. Orestes muß infolgedessen seiner

Sohnespflicht folgen und den ermordeten Vater rächen, indem er seine Mutter Klytāimnestra tötet, wodurch er in schwere Schuld und Reuegefühle gerät – ihn wiederum verfolgen die als unerbittlich geltenden Rachegöttinnen, die Erinnyen. Das Ende der *Eumeniden* bietet die von N. gemeinte „Gerechtigkeitslösung“: Athene setzt Richter ein und gründet einen Gerichtshof, den Areopag (V. 681–710). Athene und Apollon nehmen an der Stimmabgabe der Richter teil und Orestes wird mit Stimmengleichheit freigesprochen, nachdem Athene, als die für eine befriedende Polis-Ordnung zuständige Stadtgöttin Athens, ihren Stimmstein für ihn abgegeben hat (V. 734–753). Damit ist das archaische Gesetz der Rache aufgehoben. Die blutrünstigen Erinnyen verwandeln sich in ‚Wohlgesinnte‘, in Eumeniden, und werden in Zukunft nur noch segensreich wirken. Ganz am Schluß (V. 1032–1047) geleitet ein Festzug die Eumeniden zu ihrem neuen Wohnsitz: zum Areopag, dem athenischen Gerichtshof, der fortan Recht sprechen wird. Der archaische Zwang zur Rache ist außer Kraft gesetzt und eine feste Rechtsordnung etabliert. Im Gegensatz zu dem von N. in den früheren Partien von GT entworfenen Bild des Aischylos als des großen, eigentlichen Tragikers endet die Handlung also untragisch, und die göttlich legitimierte „Gerechtigkeitslösung“ gründet nicht auf einer absoluten, prinzipiell gedachten „Gerechtigkeit“, sondern ist auf eine ‚politisch‘ (im Sinne der Polis) konzipierte Rechtsordnung hin ausgerichtet. Denn die Gleichheit der Stimmen beim Gericht über Orest zeigt, daß sich Gerechtigkeit nicht eindeutig bestimmen, sondern nur – das erweist die Stimmabgabe der Stadtgöttin Athene – aus der Verantwortung für das Ganze, für die Polis, herstellen läßt.

N. verschweigt, daß Athene in den *Eumeniden* des Aischylos eine ähnliche Funktion wie der *deus ex machina* bei Euripides erfüllt: Lösung menschlicher Probleme durch übermenschlich-göttliches Eingreifen, allerdings ohne die subversiv-,tragische‘ Intention des Euripides. Zu N.s problematischer Deutung des Euripideischen *deus ex machina* vgl. NK 86, 26–30.

Abwegig und bloß durch die tendenziöse Absicht bestimmt ist in der hier zu erörternden Stelle N.s Versuch, die Tragödien des Euripides dem Prinzip der „poetischen Gerechtigkeit“ zuzuordnen: Euripides stellt in der *Medea*, in den *Herakliden*, in der *Andromache* und in den *Phoinikerinnen* die – manchmal die tragischen Helden bis zur Verzweiflung treibende – Ungerechtigkeit als einen Grundzug des Weltgeschehens dar. Zum Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ vgl. N.s Notiz vom Herbst 1869, NL 1869, KSA 7, 1[103], 40, 6–8: „Die dumme Lehre von der poetischen Gerechtigkeit gehört ins bürgerliche Familienschauspiel, in die Widerspiegelung des Philisterdaseins: sie ist der Tod der Tragödie“. Welche Bedeutung N. der Zurückweisung der Lehre von der „poetischen Gerechtigkeit“ zumaß, geht daraus hervor, daß er schon in der Einleitung zu seiner Tragödienvorlesung vom Sommersemester 1870 ausführlich auf

sie einging (KGW II 3, 7–10), um besonders am Beispiel des Sophokleischen König *Ödipus* darzulegen, wie wenig sie der antiken Tragödie und dem Tragischen angemessen sei. „Überhaupt“, so bemerkt er, „ist jenes Gleichgewicht zwischen Schicksal und Charakter, Strafe und Schuld [wie in der Lehre von der poetischen Gerechtigkeit] kein ästhetischer, sondern ein moralischer Standpunkt, dazu noch ein menschlich beschränkter Rechtsstandpunkt [...]: der Zuschauer wird aufgefordert zu der Strafe, die der Dichter für den Missethäter vorschlägt, sein Placet zu applaudiren“ (KGW II 3, 8). In der Lehre von der poetischen Gerechtigkeit verrate sich „das Sicherheitsgefühl der Schnecke, die in ihrem Hause sitzt und es überallhin mitschleppt: die Alltäglichkeit und die Ruhe des Philisters schließt die tragische Muse aus“ (KGW II 3, 9). N.s Fazit lautet: „Die Unverdientheit des Schicksals im Individuum schien ihnen [den Griechen] tragisch an Oedipus. Das Räthsel im Schicksal des Individuum, die bewußtlose Schuld, das unverdiente Leiden, kurz das wahrhaft Schreckliche des Menschenlebens war ihre tragische Muse. Hier wies alles auf eine transcendent höhere Weltordnung: das Leben erschien nicht mehr lebenswerth. Die Tragödie ist pessimistisch“ (KGW II 3, 10).

Dem *deus ex machina*, den N. in GT 12 den „berüchtigten *deus ex machina*“ nennt (86, 29), wies er an dieser früheren Stelle noch eine ganz andere Funktion zu. Anders als mit den beiden tendenziösen Auslegungen notiert N. Überlegungen zum *deus ex machina* für seine Tragödien-Vorlesung vom Sommersemester 1870 (KGW II 3, 43 f.): „Der *deus ex machina* schon bei Sophocles; Philoctet. Hier ein Mittel der tiefsten Ergebung u. Resignation gegen das Göttliche. Eine lang gesponnene Intrigue ist im Stande aussichtslos zu verlaufen; der Dichter verhöhnt den menschlichen Witz, durch das Erscheinen des Gottes. Bei Euripides ist es die Absicht den Knoten so zu schürzen, daß er unzerreißbar ist; jetzt kann nur ein Wunder helfen. Das Wunder ist ein stärkerer Effekt als die psychologische Lösung. *nec deus intersit nisi dignus vindice nodus*. Aristoteles sagt, die Göttermaschine sei keineswegs unstatthaft: der Mythos gebot Erscheinungen sehr häufig“. N. schließt mit der problematischen Bemerkung: „Zuletzt ist Eur. der *deus ex m.* ein sicheres Mittel Glück und Unglück auf die Handelnden nach Verdienst auszutheilen“.

**95, 4–10** *Wie erscheint dieser neuen sokratisch-optimistischen Bühnenwelt gegenüber jetzt der Chor und überhaupt der ganze musikalisch-dionysische Untergrund der Tragödie? Als etwas Zufälliges, als eine auch wohl zu missende Reminiscenz an den Ursprung der Tragödie; während wir doch eingesehen haben, dass der Chor nur als Ursache der Tragödie und des Tragischen überhaupt verstanden werden kann.*] Der letzte Satz ergibt den im Kontext erforderlichen Sinn nur, wenn in dem Passus „dass der Chor nur als Ursache“ das Wort „nur“ nicht der „Ursache“, sondern dem (stark zu betonenden) „Chor“

zugeordnet wird; in normaler Wortstellung würde es heißen: „dass nur der Chor als Ursache der Tragödie und des Tragischen überhaupt verstanden werden kann“.

Daß am Anfang der hier zu erläuternden Partie von der „neuen sokratisch-optimistischen Bühnenwelt“ im Gegensatz zum „Chor“ die Rede ist, erklärt sich aus N.s problematischer Annahme, die „Bühnenwelt“, für welche nicht der von ihm mit der Musik gleichgesetzte Chor, sondern der *Dialog* der Schauspieler, also das gesprochene Wort maßgebend ist, sei eine Ausgeburt einer optimistisch-dialektischen Rationalität. Diese These hat die ebenfalls schon problematische Gleichsetzung des Dialogs mit einer „Dialektik“ zur Voraussetzung, die N. im ganzen vorausgehenden Abschnitt als „optimistisch“ zu etikettieren versucht (vgl. besonders 94, 21 f.). Erst aufgrund dieser Hilfskonstruktion und unter der weiteren, an Schopenhauers Fundamentalpessimismus angelehnten Voraussetzung, daß die Tragödie von ihrem chorischen, d. h. musikalischen Ursprung her pessimistisch sei, kann er auf die prinzipielle Unvereinbarkeit von angeblich optimistischem Dialog und vermeintlich pessimistischem Chor schließen, den er als „musikalisch-dionysischen Untergrund der Tragödie“ interpretiert.

In diesen Ausführungen wie schon im vorhergehenden Abschnitt vermeidet es N., vom (als Bestandteil der Tragödie eigentlich gemeinten) *Dialog* zu sprechen. Stattdessen ist immer nur von Dialektik die Rede. Dabei assoziiert er stillschweigend den griechischen Wortsinn (διαλεκτική), der aber nicht mit dem engeren, modernen Begriff der Dialektik kongruent ist. Ganz klar dagegen setzt N. Dialektik und Dialog in der GT-Vorstufe *Socrates und die Tragödie* ineins: „Der Sokratismus ist älter als Sokrates; sein die Kunst auflösender Einfluß macht sich schon viel früher bemerklich. Das ihm eigenthümliche Element der Dialektik hat sich bereits lange Zeit vor Sokrates in das Musikdrama eingeschlichen und verheerend in dem schönen Körper gewirkt. Das Verderben nahm seinen Ausgangspunkt vom Dialog. Der Dialog ist bekanntlich nicht ursprünglich in der Tragödie“ (KSA 1, 545, 10–16).

**95, 10–14** *Schon bei Sophokles zeigt sich jene Verlegenheit in Betreff des Chors – ein wichtiges Zeichen, dass schon bei ihm der dionysische Boden der Tragödie zu zerbröckeln beginnt. Er wagt es nicht mehr, dem Chor den Hauptantheil der Wirkung anzuvertrauen*] N.s Darstellung geht darüber hinweg, daß der entscheidende Schritt zur Reduktion des Chors nicht erst von Sophokles, sondern schon von Aischylos getan wurde: Er führte einen zweiten Schauspieler ein, sodaß der Dialog möglich wurde und anschließend expandieren konnte; dies minderte den Anteil des Chors. Vgl. hierzu das im Überblickskommentar zitierte klare Zeugnis des Aristoteles (S. 53). N. hat durchgehend die Tendenz, Aischylos aus dem behaupteten Niedergangsszenario herauszuhalten, weil

Wagner für Aischylos eine Vorliebe hatte und weil nur so die archaische Form der Tragödie mit dem Ursprung der Tragödie verbunden werden konnte. Die intendierte Verwischung der tatsächlichen historischen Verhältnisse geht aus der Veränderung des Wortlauts gegenüber der Vorstufe *Socrates und die Tragoedia* hervor. Dort heißt es noch: „erst seitdem es zwei Schauspieler gab, also verhältnißmäßig spät [!], entwickelte sich der Dialog“ (KSA 1, 545, 16–18). Demnach wäre also der früheste der drei großen Tragiker paradoxerweise „verhältnißmäßig spät“, weil er es war, der den zweiten Schauspieler und damit auch den Dialog einführte.

**95, 18 f.** *mag auch Aristoteles gerade dieser Auffassung des Chors seine Beistimmung geben.*] In der *Poetik* des Aristoteles heißt es (1456a): „Den Chor muß man ebenso einbeziehen wie einen Schauspieler, und er muß ein Teil des Ganzen sein und sich an der Handlung beteiligen – nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles“.

**95, 19–22** *Jene Verrückung der Chorposition, welche Sophokles jedenfalls durch seine Praxis und, der Ueberlieferung nach, sogar durch eine Schrift anempfohlen hat, ist der erste Schritt zur Vernichtung des Chors*] Der Sophokles-Biographie des im 10. Jahrhundert n. Chr. entstandenen byzantinischen Suda-Lexikons zufolge hat Sophokles eine (verlorene) Schrift über den Chor verfaßt. N. studierte das Suda-Lexikon, vgl. KGW I 5. Trotz berühmter Chorlieder ist bei Sophokles der Anteil der Chorlieder am gesamten Drama weitaus geringer als bei Aischylos und Euripides.

**95, 23** *Euripides, Agathon und der neueren Komödie*] Von Agathon, einem attischen Tragödiendichter der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr., sind nur Fragmente überliefert. An den Lenäen (einem Dionysos-Fest) des Jahres 416 errang er seinen ersten Tragödiensieg, den er mit einem berühmten Trinkgelage feierte. Unter den Gästen befanden sich auch Sokrates, Aristophanes und Alkibiades. Diesem Trinkgelage gilt die Erinnerung in Platons *Symposion*. Darin läßt Platon den Agathon selbst eine Rede halten (194e–197e). Nach Aristoteles' *Poetik* soll Agathon damit begonnen haben, den Chor bloß noch ‚Einlagen‘ (Embólíma) singen zu lassen, die ohne jede Beziehung zur Handlung und daher austauschbar waren. Die Tendenz zur Ablösung des Chors von der Handlung lassen auch die späten Tragödien des Euripides erkennen, üblich ist sie in der neueren Komödie (zu dieser vgl. NK 76, 6–9).

**95, 24–29** *Die optimistische Dialektik treibt mit der Geißel ihrer Syllogismen die Musik aus der Tragödie: d. h. sie zerstört das Wesen der Tragödie, welches sich einzig als eine Manifestation und Verbildlichung dionysischer Zustände, als sichtbare Symbolisierung der Musik, als die Traumwelt eines dionysischen Rau-*

*sches interpretieren lässt.]* Den hier impliziten Bezug auf Aristoteles (zu dessen Syllogistik vgl. den Kommentar zu 100, 29–101, 1) formuliert N. explizit in einem gestrichenen Notat zur Druckvorlage dieser Stelle: „Wir haben Aeschylus, um der griechischen Tragödie ins Herz zu schauen: was kann uns die aristotelische Kunstlehre noch dazu geben? Lauter fragwürdige Dinge, die schon allzu lange heillos der tiefsinnigen Betrachtung des antiken Dramas entgegengewirkt haben: – – –“ (KSA 14, 53). Der mit einem apodiktischen Ausschließlichkeitsanspruch vorgetragene Versuch, das „Wesen der Tragödie“ zu „interpretieren“, folgt dem im ersten Kapitel der Tragödienschrift entworfenen Schema, das den dionysischen Rausch und den apollinischen Traum als komplementäre Zustände darstellt. Die aristotelische „Dialektik“ (vgl. hierzu schon 94, 11–23), die mit der in den „Syllogismen“ kondensierten Logik (vgl. NK 100, 29–101, 1) eng zusammenhängt, dient hier als der dem rationalistischen Sokratismus zugerechnete, *nicht* mehr in einen komplementären Zusammenhang zu integrierende Gegenpol einer rauschhaft-dionysischen Musik. Sie ist also nicht etwa der Sphäre des Apollinischen zuzuordnen.

**95, 33–96, 2** *wohin denn eine solche Erscheinung wie die des Sokrates deute: die wir doch nicht im Stande sind, Angesichts der platonischen Dialoge, als eine nur auflösende negative Macht zu begreifen.]* Trotz seiner Nähe zu manchen sophistischen Verfahren erscheint Sokrates in Platons Dialogen im Unterschied zu einigen seiner sophistischen Gesprächspartner als eine von hohem Wahrheitsethos, von der Frage nach dem rechten Leben und der „Sorge um die Seele“ bestimmte Persönlichkeit.

**96, 11–21** *Oeifers kam ihm, wie er im Gefängnis seinen Freunden erzählt, ein und dieselbe Traumerscheinung, die immer dasselbe sagte: „Sokrates, treibe Musik!“ [...] in dieser Gesinnung dichtet er ein Proömium auf Apollo und bringt einige aesopische Fabeln in Verse.]* Nach Platons Dialog *Phaidon*, der im Gefängnis spielt und Sokrates im Gespräch mit Freunden und in Erwartung seiner bevorstehenden Hinrichtung zeigt (60c–61b). Einer von ihnen fragt ihn: „nach deinen Gedichten, die du gemacht hast, indem du die Fabeln des Aisopos in Verse gebracht, und nach dem Vorgesang an den Apollon (περὶ γὰρ τοι τῶν ποιημάτων ὧν πεποίηκας ἐντείνας τοὺς τοῦ Αἰσώπου λόγους καὶ τὸ εἰς τὸν Ἀπόλλω προοίμιον; 60 c9–d2) haben mich auch andere schon gefragt, und noch neulich, wie es doch zugehe, daß, seitdem du dich hier befindest, du Verse machest“, worauf Sokrates antwortet: „es ist oft derselbe Traum vorgekommen in dem nun vergangenen Leben, der mir, bald in dieser, bald in jener Gestalt erscheinend, immer dasselbe sagte: ‚O Sokrates‘, sprach er, ‚mach und treibe Musik!‘ (ὦ Σώκρατες, ἔφη, μουσικὴν ποιεῖ καὶ ἐργάζου, 60 e 6–7)“. Das „Proömium auf Apollo“ dichtete Sokrates, weil seine Hinrichtung aufgrund eines Apollon-Festes verschoben worden war.

## 15. Kapitel

Dieses Kapitel geht von der am Ende des 14. Kapitels evozierten Gestalt des sterbenden Sokrates aus, der in Erwartung des Todes Musik treibt und damit die philosophische Sphäre, in die sein Leben bisher gehörte, verläßt, um sich der Kunst zu widmen. Da N. die Kunst, insbesondere die Musik, dem Bereich des Irrationalen und Unbewußten zuweist und insofern als Gegensatz zum rationalen Wissen versteht, ereignet sich in seiner Sicht bei Sokrates, der sich am Ende seines Lebens aufgrund eines traumhaft aus dem Unbewußten kommenden Befehls der Musik zuwendet, ein entscheidender „Umschlag“. Die einleitende Partie, die den Sokrates als „Typus des theoretischen Menschen“ (98, 9f.) in problematischer Weise zum Paradigma auch der modernen „Wissenschaft“ erhebt, gipfelt in der Vorstellung, daß sich ein solcher „Umschlag“ mit innerer Notwendigkeit ergeben muß, wenn die Wissenschaft an ihre „Grenzen“ stößt (99, 12–17). Nach einem Mittelteil (99, 18–101, 18), der die Aporie einer immer weiter und mit einem universalen Anspruch ausgreifenden Wissenschaft erörtert, kehrt der Schlußteil (101, 19–102, 21) dieses zyklisch konfigurierten Kapitels zu der Vorstellung des entscheidenden „Umschlags“ zurück, um das eigentliche, aktuelle Ziel der Darlegungen ins Blickfeld zu rücken: den befreienden „Umschlag“ von der Wissenskultur des 19. Jahrhunderts in die musikalische Welt Richard Wagners, welche N. im folgenden 16. Kapitel als eine „Wiedergeburt der Tragödie“ (103, 13f.) aus dem Geiste der Musik interpretiert.

**97, 7f.** *der Kunst im bereits metaphysischen, weitesten und tiefsten Sinne*] Nämlich der Kunst, wie sie Schopenhauer, insbesondere im Hinblick auf die Musik, „metaphysisch“ gedeutet hatte. Vgl. NK 25, 16 f. sowie das Schopenhauer-Zitat in NK 106, 1–6.

**97, 14–19** *Fast jede Zeit und Bildungsstufe hat einmal sich mit tiefem Missmuth von den Griechen zu befreien gesucht, weil Angesichts derselben alles Selbstgeleistete, scheinbar völlig Originelle [...] plötzlich Farbe und Leben zu verlieren schien und zur misslungenen Copie, ja zur Caricatur zusammenschrumpfte.*] Diese Befreiungsversuche hatten sich schon in der italienischen Renaissance angebahnt und dann in Frankreich gegen Ende des 17. Jahrhunderts durch die *Querelle des Anciens et des Modernes*, d. h. den Streit zwischen den Parteigängern einer zeitlos gültigen Antike und denjenigen einer modernen Emanzipation von der Antike, einen europäischen Widerhall gefunden. Die *Querelle* strahlte bis weit ins 18. Jahrhundert aus. Charles Perrault, der Wortführer der ‚Modernen‘, setzt bereits das Genie und das „Original“ vom „Kopisten“ ab – N. spricht vom „Originellen“ und von der „Copie“. „L'idée d'excellent homme et

de copiste sont deux idées incompatibles“, hatte Perrault statuiert, und zugleich schrieb er den „grands originaux“ ein „genie inimitable“ zu (die vierbändige *Parallèle des Anciens et des Modernes* kam 1688, 1690, 1692 und 1697 heraus, vgl. dort Bd. 1, S. 26 und S. 88). Historisch näher und aus der deutschen Tradition vertrauter war für N. der Gegensatz von Nachahmung und Genie oder „Original“ in der Literatur des Sturm und Drang, insbesondere durch Herder, dessen Schriften auch sonst deutliche Spuren bei ihm hinterließen.

**97, 23–25** *obschon sie nur einen ephemeren historischen Glanz, nur lächerlich engbegrenzte Institutionen [...] aufzuweisen haben]* Der historische Glanz beschränkt sich auf die kurze Zeit der sogenannten ‚Pentekontaetie‘, d. h. die ‚Periode von fünfzig Jahren‘, die man ungefähr in der Zeit zwischen den siegreich beendeten Perserkriegen und dem für Athen desaströsen Peloponnesischen Krieg ansetzt. Ihr Höhepunkt ist die perikleische Zeit. Die Institutionen waren schon deshalb „engbegrenzt“, weil ihre Geltung nur selten über den Bereich der verschiedenen Stadtstaaten hinausreichte, in die Griechenland zersplittert war. Gesamtgriechisch waren lediglich die nicht-staatlichen Institutionen wie die Olympischen Spiele und das delphische Orakel sowie manche andere Kultstätten und Feste.

**97, 28 f.** *den Schierlingsbecher]* Anspielung auf den am Ende von Platons *Phaidon* dargestellten Tod des Sokrates, der aus einem Becher das tödliche Schierlinggift trinken mußte.

**98, 1 f.** *dass die Griechen unsere und jegliche Cultur als Wagenlenker in den Händen haben]* Anspielung auf Platons *Phaidros* (246a–b), wo die Seele mit dem Wagenlenker eines geflügelten Pferdegespanns verglichen wird.

**98, 5 f.** *mit dem Sprunge des Achilles]* Achill, der Held der *Ilias*, ist von alles überragender Körperkraft und mit entsprechender Sprungfähigkeit begabt. Im Kampf mit dem Flußgott Skamandros, der für die Trojaner Partei ergreift, rettet sich der „schnellfüßige Achilleus“ vor der bedrohlichen Wasserflut mit gewaltigen Sprüngen: „Doch sprang er empor mit den Knien / Gegen die Flut gradaus, der Stürmende, welchen umsonst nun / Hemmte der breite Strom, denn mit Kraft erfüllt‘ ihn Athene“ (*Ilias*, 21. Gesang, V. 303–305. Übersetzung von Johann Heinrich Voß).

**98, 7–10** *Um die Würde einer solchen Führerstellung auch für Sokrates zu erweisen, genügt es in ihm den Typus einer vor ihm unerhörten Daseinsform zu erkennen, den Typus des theoretischen Menschen]* Wie auch sonst verfolgt N. die Strategie, eine bestimmte Figur zu paradigmatisieren – hier den Sokrates als „Typus des theoretischen Menschen“. Zu seiner Vorlesung *Die*

*vorplatonischen Philosophen* (WS 1869/70 u. ö.) notierte N.: „Die Griechen haben die Philosophentypen geschaffen: man denke an eine so individuell verschiedene Gesellschaft wie Pythagoras Heraclit, Empedocles, Parmenides, Democrit, Protagoras Socrates. Die Erfindsamkeit hierin zeichnet die Griechen vor allen Völkern aus: gewöhnlich produziert ein Volk nur einen festbleibenden Philosophentypus“ (KGW II 4, 212). Es läßt sich nicht erweisen, daß es sich um eine vor Sokrates „unerhörte“ Daseinsform handelt, eher scheint das Gegenteil zuzutreffen. So ist von Heraklit überliefert, daß er, obwohl er aus königlichem Geschlecht stammte und sich ihm mit hohen Ehren verbundene praktische Wirkungsmöglichkeiten boten, doch ein Leben für die Philosophie, also die Daseinsform des „theoretischen Menschen“ vorzog (Diogenes Laertius 9, 6). Auch im Hinblick auf das von Sokrates selbst Überlieferte, unabhängig von der Stilisierung der Sokrates-„Figur“ durch Platon, ist es fragwürdig, vom Typus des theoretischen Menschen zu sprechen, da er durchaus auch im praktischen Leben wirkte (vgl. NK 88, 14–22). N. benutzt die von ihm vollzogene Typisierung des Sokrates, um im Folgenden eine durch die „Wissenschaft“ bedingte Daseinsform zu problematisieren. Dabei polemisiert er indirekt auch gegen das vor allem von Aristoteles entworfene Ideal des theoretischen Lebens. Vgl. NK 98, 11–23.

Daß dem „Typus des theoretischen Menschen“, seiner Daseinsform und seiner geschichtlichen Erscheinung das besondere Interesse N.s in dieser Zeit gilt, geht aus einer ganzen Reihe von Notizen seit dem Winter 1869/70 hervor. Vgl. u. a. NL 1869/1870, KSA 7, 2[5], 46, 10–12: „Ungeheure Einwirkung der Wissenschaft: für den θεωρητικός mußte erst eine Lebensart geschaffen werden: im ersten Griechenland war er unmöglich“. NL 1870/1871, KSA 7, 7[58], 151, 18–25: „Nothwendige Widersprüche im Denken, um leben zu können. Das logische Denken mit der Sehnsucht zur Wissenschaft schafft eine neue Daseinsform. / Das reine Denken sucht sich alles zu erklären und wirkt nicht aktiv und umgestaltend. – Die Wissenschaft ist eine μηχανή des Willens, um eine Masse Experimente und Neuerungen fern zu halten: der άνθρωπος θεωρητικός, als Feind der Künste der Mysterien, ist der Bewahrer des Alterthums“. NL 1869/1870, KSA 7, 3[60], 76, 24–77, 5: „Die Auflösung der noch lebenden religiösen Empfindungen in's Bereich der Kunst – dies das praktische Ziel. Bewußte Vernichtung des Criticismus der Kunst durch vermehrte Weihe der Kunst. / Dies als Trieb des deutschen Idealismus nachzuweisen. Also: Befreiung von dem Überherrschen des άνθρωπος θεωρητικός“. NL 1869/1870, KSA 7, 3[94], 85, 21–23: „Die großen Idealisten: Pythagoras, Heraclit, Empedocles, Plato. Der ἀνὴρ θεωρητικός als Aufklärer und Auflöser der Natur und des Instinktes. Poesie der Begriffe“.

**98, 11–23** *Auch der theoretische Mensch hat ein unendliches Genügen am Vorhandenen, wie der Künstler, und ist wie jener vor der praktischen Ethik des Pessi-*

*mismus und vor seinen nur im Finsternen leuchtenden Lynkeusaugen, durch jenes Genügen geschützt. Wenn nämlich der Künstler bei jeder Enthüllung der Wahrheit immer nur mit verzückten Blicken an dem hängen bleibt, was auch jetzt, nach der Enthüllung, noch Hülle bleibt, genießt und befriedigt sich der theoretische Mensch an der abgeworfenen Hülle und hat sein höchstes Lustziel in dem Prozess einer immer glücklichen, durch eigene Kraft gelingenden Enthüllung. Es gäbe keine Wissenschaft, wenn ihr nur um jene eine nackte Göttin und um nichts Anderes zu thun wäre.] Hier nimmt N. zunächst mehrere Schlüsselbegriffe aus der Partie der *Nikomachischen Ethik* auf, in der Aristoteles die theoretische Daseinsform charakterisiert und definiert (Buch X, Kapitel 7, 1177a-b). Gerade das „Genügen“ zeichnet bei Aristoteles den theoretischen Menschen positiv aus: als Autarkie, die ihn vollkommen unabhängig macht. Zunächst erkennt Aristoteles der „Theorie“ (θεωρία: „geistige Schau“) den höchsten Rang zu, da sie sich von jedweder nach außen gerichteten praktischen Tätigkeit als das Beständigere unterscheidet (θεωρεῖν γὰρ δυνάμεθα συνεχῶς μᾶλλον ἢ πράττειν ὁτιοῦν, 1177a 21–22), und er fährt fort: „Auch das, was man Autarkie (αὐτάρκεια = das Sich-selbst-Genügen, Unabhängigkeit) nennt, ist vor allem bei der theoretischen Lebensform zu finden“ (ἢ τε λεγομένη αὐτάρκεια περὶ τὴν θεωρητικὴν μάλιστα ἂν εἴη, 1177a 27–28). Im Gegensatz zu allen anderen könne sich „der Weise, auch wenn er ganz für sich ist, der Theorie hingeben, und je weiser er ist, umso mehr. Vielleicht kann er es besser zusammen mit andern, die mitwirken, dennoch aber ist er am meisten autark“ (ὁ δὲ σοφὸς καὶ καθ' αὐτὸν ὦν δύναται θεωρεῖν, καὶ ὅσῳ ἂν σοφώτερος ᾖ, μᾶλλον βέλτιον δ' ὥσως συνεργοὺς ἔχων, ἄλλ' ὅμως αὐταρκέστατος, 1177a 32–b1). Nachdrücklich unterscheidet Aristoteles von dieser Autarkie, diesem „Genügen“, die bequeme Selbstzufriedenheit, indem er die „Theorie“ als die Tätigkeit einer „Energie des Geistes“ (τοῦ νοῦ ἐνέργεια, 1177b 19) darstellt, die Muße (σχολή) voraussetzt und diese mit einem Lustgefühl (ἡδονή) verbindet, welches als Glück (εὐδαιμονία) erfahren wird. Von vornherein ist solche „Theorie“ als geistige „Energie“ auf die *areté* hin orientiert – damit beginnt das 7. Kapitel im 10. Buch der *Nikomachischen Ethik*.*

N. macht aus dem „Genügen“ des „theoretischen Menschen“ etwas ganz anderes: „ein unendliches Genügen am Vorhandenen“, sodaß er sich als theoretischer Mensch „durch jenes Genügen geschützt“ sieht. Dann aber bringt N. die „Wahrheit“ ins Spiel, und nicht nur mit diesem Begriff selbst, sondern noch mit einer – im 19. Jahrhundert bekannten – etymologischen Weiterung durch die Vorstellungen der „Hülle“ und der „Enthüllung“: der griechische Begriff der Wahrheit bedeutet exakt „Unverborgenheit“ = Unverhülltheit (ἀλήθεια). Demnach erhebt N. den „theoretischen Menschen“ trotz des behaupteten Genügens am Vorhandenen zu einem Wahrheitssucher. Während der

Künstler (der mit „Wenn nämlich“ eingeleitete Satz 98, 15, unterscheidet den „Künstler“ vom „theoretischen Menschen“) „mit verzückten Blicken“ an der „Hülle“, d. h. am sinnlich wahrnehmbaren schönen Schein, „hängen bleibt“, hat der theoretische Mensch „sein höchstes Lustziel [ἡδονή] in dem Prozess einer immer glücklichen [≈ εὐδαιμονία], durch eigene Kraft [≈ ἐνέργεια] gelingenden Enthüllung“ (der ἀλήθεια), allerdings nur in dem „Prozess“ des Enthüllens. Die „eine nackte Göttin“ ist die sprichwörtliche „nackte Wahrheit“: ἀλήθεια im buchstäblichen Sinn.

Die gesamte auf die „Wahrheit“ und den „Prozess“ der „Enthüllung“ gerichtete Partie ist schon perspektiviert auf Lessings alsbald zitierten berühmten Ausspruch über das „Suchen der Wahrheit“ (99, 1–5). Der argumentative Zusammenhang der Partie bleibt insofern schwer erkennbar, als zuerst vom „Genügen am Vorhandenen“ die Rede ist, das für den „theoretischen Menschen“ charakteristisch sei, dann aber von der „Wahrheit“ und schließlich vom „Prozess“ der Wahrheitssuche, der ein wesentliches Movens der „Wissenschaft“ (98, 21 f.) bilde; im Zusammenhang mit Lessing spricht N. dagegen wieder vom „Aerger der Wissenschaftlichen“ über dessen Diktum, das ja nicht das Wissen, sondern die Wahrheitssuche am höchsten wertet. Damit wird die „Wissenschaft“, die vorher als Suche nach Wahrheit charakterisiert wurde, von den „Wissenschaftlichen“ getrennt.

Der Theoriebegriff, wie er N.s Vorstellung vom „theoretischen Menschen“ zugrundeliegt, bleibt trotz der aristotelischen Einsprengsel opak. Deutlich wird nur die – ebenfalls aristotelische – Unterscheidung der „theoretischen“ und der „praktischen“ Lebensform, wenn es heißt, der „theoretische Mensch“ sei „wie der Künstler“ „vor der praktischen Ethik des Pessimismus und seinen nur im Finsternen leuchtenden Augen“ geschützt, und zwar „durch jenes Genügen“ an sich selbst. Die „praktische Ethik“ wird demnach als eine realistische Ethik aufgrund pessimistischer Resignation gegenüber den Möglichkeiten der Theorie interpretiert, ohne daß dies genauer zu fassen wäre. Lynkeus hat in der griechischen Mythologie die Gabe eines übernatürlich scharfen, alles durchdringenden Blicks. Die „Lynkeusaugen“ werden hier dem im „Finsternen“ heimischen „Pessimismus“ (Schopenhauerscher Provenienz) zugeschrieben. N. kannte den *Faust II* gut. In der Szene *Tiefe Nacht* („im Finsternen“) des 5. Akts singt Lynkeus sein berühmtes Lied (V. 11288–11337), in dem er ausruft: „Welch ein gräuliches Entsetzen / Droht mir aus der finstern Welt!“ (V. 11306 f.)

**99, 1–3** Darum hat Lessing, der ehrlichste theoretische Mensch, es auszusprechen gewagt, dass ihm mehr am Suchen der Wahrheit als an ihr selbst gelegen sei] Lessings vielzitierte Worte stehen in einer seiner theologiekritischen Kontroversen aus dem Jahre 1778, die den Titel *Eine Duplik* trägt: „Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgend ein Mensch ist, oder zu sein vermeinet, sondern

die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Wert des Menschen. Denn nicht durch den Besitz, sondern durch die Nachforschung der Wahrheit erweitern sich seine Kräfte, worin allein seine immer wachsende Vollkommenheit besteht. Der Besitz macht ruhig, träge, stolz – // Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit, und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatz, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte, und spräche zu mir: wähle! Ich fiele ihm mit Demut in seine Linke, und sagte: Vater gieb! Die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein!“ (*Eine Duplik*, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. von Wilfried Barner u.a., Bd. 8: *Werke 1774–1778*, hg. von Arno Schilson, Frankfurt 1989, S. 505–586, dort S. 510).

**99, 9–12** *jener unerschütterliche Glaube, dass das Denken, an dem Leitfaden der Causalität, bis in die tiefsten Abgründe des Seins reiche, und dass das Denken das Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu corrigieren im Stande sei.*] Dies ist ein früher Hauptbeleg für N.s Kritik am Logozentrismus. Sie war schon in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts im Spannungsfeld der Spinoza-Debatte vorformuliert worden. – Vgl. NL 1870, KSA 7, 6[13], 134, 7f.: „Der theoretische Mensch, unaktiv, Causalität, Genuß im logischen Erkennen“. Später radikalisierte N. seine Rationalitätskritik gerade im Hinblick auf das Denken am „Leitfaden der Causalität“ (vgl. auch 118, 11f.), besonders entschieden in dem Kapitel *Die vier grossen Irrthümer der Götzen-Dämmerung* (KSA 6, 88–97).

**99, 12–17** *Dieser erhabene metaphysische Wahn ist als Instinct der Wissenschaft beigegeben und führt sie immer und immer wieder zu ihren Grenzen, an denen sie in Kunst umschlagen muss: auf welche es eigentlich, bei diesem Mechanismus, abgesehn ist.*] Richard Wagner schreibt in seiner Abhandlung *Das Kunstwerk der Zukunft* (GSD III, 45f.): „Die Wissenschaft trägt somit die Sünde des Lebens, und büßt sie an sich durch ihre Selbstvernichtung: sie endet in ihrem reinen Gegensatze, in der Erkenntniß der Natur, in der Anerkennung des Unbewußten, Unwillkürlichen, daher Nothwendigen, Wirklichen, Sinnlichen [...] Ist nun die Auflösung der Wissenschaft die Anerkennung des unmittelbaren, sich selbst bedingenden, also des wirklichen Lebens schlechtweg, so gewinnt diese Anerkenntniß ihren aufrichtigsten unmittelbaren Ausdruck in der Kunst, oder vielmehr im Kunstwerk. [...] Die Erlösung des Denkens, der Wissenschaft, in das Kunstwerk würde unmöglich sein, wenn das Leben selbst von der wissenschaftlichen Spekulation abhängig gemacht werden könnte. Würde das bewußte, willkürliche Denken das Leben in Wahrheit vollkommen beherrschen [...] so wäre das Leben selbst verneint, um in die Wissenschaft aufzugehen; und in der That hat die Wissenschaft in ihrem überspanntesten Hochmuth von solchem Triumphe geträumt“.

**99, 21f.** *das Bild des sterbenden Sokrates* ] Wiederaufnahme von 91, 29 und des Bezugs zu Platons *Phaidon*.

**99, 23–26** *das Wappenschild, das über dem Eingangsthor der Wissenschaft einen Jeden an deren Bestimmung erinnert, nämlich das Dasein als begreiflich und damit als gerechtfertigt erscheinen zu machen*] Diese problematische These enthält zugleich die Antithese zu dem im 5. Kapitel formulierten Leitgedanken: „nur als aesthetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt“ (47, 26f.). Während sich aus dem antithetischen Verhältnis beider Aussagen die Option zugunsten der Kunst im Gegensatz zur Wissenschaft ergibt, rückt N. später im *Versuch einer Selbstkritik*, in der er die Feststellung wiederaufnimmt, nur als ästhetisches Phänomen sei das Dasein der Welt gerechtfertigt, nicht mehr den Gegensatz zur Wissenschaft, sondern zur Moral ins Zentrum (17, 8–16).

**99, 30–100, 1** *Wer sich einmal anschaulich macht, wie nach Sokrates, dem Mystagogen der Wissenschaft, eine Philosophenschule nach der anderen, wie Welle auf Welle, sich ablöst, wie eine nie geahnte Universalität der Wissensgier in dem weitesten Bereich der gebildeten Welt und als eigentliche Aufgabe für jeden höher Befähigten die Wissenschaft auf die hohe See führte*] N. erklärt Sokrates zum „Mystagogen“ (im eigentlichen Sinn ist ein Mystagog ein in die Mysterien einweihender Priester), d. h. zu einer durch geheimnisvolle Faszination wirkenden Leitfigur der seit dem Beginn des 4. Jahrhunderts v. Chr. entstehenden Philosophenschulen und der entsprechenden philosophischen Hauptströmungen: des von der platonischen Akademie ausgehenden Platonismus, des vom Peripatos ausgehenden Aristotelismus, des vom Kepos („Garten“) Epikurs aus sich verbreitenden Epikureismus und der von der Stoa poikile (der „bunten Säulenhalle“ in Athen, in welcher Zenon lehrte, der Begründer der ‚Stoa‘) ausstrahlenden stoischen Philosophie. Diese Gründungen der Philosophenschulen folgten „Welle auf Welle“ aufeinander und wirkten für Jahrhunderte, bis weit in die römische Kaiserzeit hinein, auf die gesamte Bildungswelt des Mittelmeerraumes – deshalb spricht N. von der „Universalität der Wissensgier in dem weitesten Bereich der gebildeten Welt“. Auch kamen aus dem Imperium Romanum viele Bildungsreisende nach Athen, um dort die verschiedenen Philosophenschulen, die einen regelrechten (Hoch-)Schulbetrieb unterhielten, zu besuchen. Darauf spielt N. an, indem er von der „eigentlichen Aufgabe für jeden höher Befähigten“ spricht. Für alle Philosophenschulen und alle Gebildeten wurde Sokrates zum Inbegriff des „Weisen“.

**100, 25–28** *Sokrates das Urbild des theoretischen Optimisten, der in dem bezeichneten Glauben an die Ergründlichkeit der Natur der Dinge dem Wissen und der Erkenntniss die Kraft einer Universalmedizin beilegt*] Da sich N. in dieser

Frühschrift noch mit Schopenhauers Pessimismus identifiziert, den er mit dem ‚Tragischen‘ verbindet, stilisiert er Sokrates zum Vertreter des von Schopenhauer als „ruchlos“ bezeichneten Optimismus, um eine Frontstellung aufzubauen. Die Polemik gegen den Optimismus, die bereits früher beginnt (94, 21–32; 95, 24–26), setzt sich auf den folgenden Seiten fort (101, 21; 102, 2 f.). N.s Verbindung des angeblich in Sokrates verkörperten Optimismus mit dem Glauben an die „Erkenntniss“ entspricht der Anschauung Schopenhauers. Vgl. hierzu den Kommentar zu 94, 21–95, 25. In grundlegenden Ausführungen hatte Schopenhauer das „erkennende Bewußtseyn“ im Verhältnis zum unbewußten „Willen“ als nachrangig dargestellt (*Die Welt als Wille und Vorstellung* II, Zweites Buch, Kapitel 18. Frauenstädt, Bd. 3, S. 222 f.).

Später, nach der Absage an Schopenhauers Pessimismus, fungiert Sokrates hingegen als Vertreter des nunmehr bekämpften Pessimismus (in der *Fröhlichen Wissenschaft*, Nr. 340); als N. den Pessimismus als Symptom der Lebensverneinung der *Décadence* zurechnet, macht er ihn zum *décadent* und läßt ihn als lebensverneinenden Nihilisten erscheinen (in der *Götzen-Dämmerung: Das Problem des Sokrates*). Zu der bereits weitgehenden Veränderung des Sokrates-Bildes in *Menschliches, Allzumenschliches* vgl. den Überblickskommentar zum Stellenwert der Tragödienschrift im Gesamtwerk S. 68 f.

**100, 29–101, 1** *In jene Gründe einzudringen und die wahre Erkenntniss vom Schein und vom Irrthum zu sondern, dünkte dem sokratischen Menschen der edelste, selbst der einzige wahrhaft menschliche Beruf zu sein: so wie jener Mechanismus der Begriffe, Urtheile und Schlüsse von Sokrates ab als höchste Bethätigung und bewunderungswürdigste Gabe der Natur über alle anderen Fähigkeiten geschätzt wurde.*] Diese Aussage gliedert sich in zwei verschiedene Teile: Der erste, der vom „sokratischen Menschen“ handelt, bezieht sich auf das Verfahren des Sokrates selbst, wie wir es aus Platons Dialogen kennen. In ihnen verfolgt Sokrates unablässig sein Anliegen, „wahre Erkenntniss“ zu erlangen, indem er das Scheinwissen seiner Gesprächspartner bloßstellt und ihre Irrtümer entlarvt. Dieses Bemühen um wahre Erkenntnis erhebt er zu einem hohen menschlichen „Beruf“, ja zu einer Berufung. Der zweite Teil der Aussage, der sich auf die Zeit „von Sokrates ab“ bezieht, zielt vor allem auf das syllogistische Verfahren des Aristoteles, der eine wissenschaftlich-systematisch begründete Herstellung zuerst von „Begriffen“, dann von „Urtheilen“ und endlich von „Schlüssen“ unternahm. Die „Begriffe“ gelten dem Allgemeinen (nicht dem Einzelnen) und dem Wesentlichen (statt dem Akzidentellen), also etwa der Gattung (unter der die Arten usw. stehen); der Begriff erhält seine Kontur durch Grenzbestimmungen, die ihn von anderen Begriffen trennen. Die Begriffe allein ergeben aber noch keine Aussage über Wahrheit und Irrtum, also kein Urteil. Dies ist erst in einem Satz möglich, der bejaht oder verneint.

Aristoteles unterscheidet primär zwischen allgemeinen, partikulären und singulären Urteilen; ferner legt er wegen der Bedeutung für die Syllogistik auf die Modalität der Urteile Wert und unterscheidet deshalb zwischen Urteilen, die ein wirkliches, und solchen, die ein notwendiges oder ein mögliches Sein aussagen. Besonders entwickelt er aufgrund seines Interesses für die Syllogistik (er hat den Ausdruck ‚Syllogismus‘ in die Wissenschaft eingeführt) die Lehre von den Schlüssen, die wiederum wesentlich für die Beweisführung sind (*Analytica priora* I, 1, 24b 18–20: συλλογισμός δέ ἐστὶ λόγος ἐν ᾧ τιθέντων τινῶν ἕτερόν τι τῶν κειμένων ἐξ ἀνάγκης συμβαίνει τῷ ταῦτα εἶναι). Schlüsse beruhen auf der syllogistischen Verknüpfung der Urteile. Aus ihr ergibt sich eine Gedankenverbindung, in der aus der Kombination von zwei vorhandenen, aber zunächst unverbundenen Urteilen durch begriffliche Vermittlung ein drittes resultiert. Demnach muß jeder Schluss notwendig drei Begriffe enthalten. Je nach Art der Begriffe und Urteile ergeben sich verschiedene Schlussfiguren.

Eine Übersicht über die modernen Darstellungen der Aristotelischen Syllogistik enthält die Bibliographie im *Grundriss der Geschichte der Philosophie* (begründet von Friedrich Ueberweg): *Die Philosophie der Antike*, Bd. 3: *Ältere Akademie, Aristoteles, Peripatos*, 2. Aufl., hg. von Hellmut Flashar, Basel 2004, S. 422–425. Vgl. besonders Günter Patzig: *Die aristotelische Syllogistik: logisch-philologische Untersuchungen über das Buch A der ‚Ersten Analytiken‘*, Göttingen 1959, 3. Aufl. 1969 (Abh. der Akad. d. Wiss. in Göttingen, Phil.-hist. Klasse III 42.). Engl.: transl. Jonathan Barnes, Dordrecht 1968. Hellmut Flashar resümiert, dass „die eigentliche Leistung des Aristoteles auf dem Gebiet der Logik in der Entdeckung der Gesetzmässigkeit des Syllogismus bis zu seiner in den ‚Analytiken‘ diskutierten vollkommenen Form liegt. Die aristotelische Logik ist also Syllogistik“ (S. 278).

N. kannte die Aristotelische Abfolge von Begriffen, Urteilen und Schlüssen, die er in der erörterten Reihenfolge einhält, aus zeitgenössischen Philosophiegeschichten und aus Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Der Aristoteles-Band von Eduard Zellers Monumentalwerk *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung* (Zweiter Teil, zweite Abteilung: *Aristoteles und die alten Peripatetiker*) folgt dem Schema des Aristoteles im 4. Kapitel der 2. Auflage von 1862 (S. 130–186, dort S. 162 ff.): *Die Logik*. Schopenhauer resümiert in *Die Welt als Wille und Vorstellung II* (Erstes Buch, Kapitel 12), es sei zu einem regelrechten Gebrauch unseres Intellekts „in theoretischer oder praktischer Absicht, Folgendes erforderlich: 1) die richtige anschauende Auffassung der in Betracht genommenen realen Dinge und aller ihrer wesentlichen Eigenschaften und Verhältnisse, also aller Data. 2) Die Bildung richtiger Begriffe aus diesen, also die Zusammenfassung jener Eigenschaften unter richtige Abstrakta, welche jetzt das Material des nachfol-

genden Denkens werden. 3) Die Vergleichung dieser Begriffe, theils mit dem Angesehenen, theils unter sich, theils mit dem übrigen Vorrath von Begriffen; so daß richtige, zur Sache gehörige und diese vollständig befassende und erschöpfende Urtheile daraus hervorgehen: also richtige Beurtheilung der Sache. 4) Die Zusammenstellung, oder Kombination dieser Urtheile zu Prämissen von Schlüssen“ (Frauenstädt, Bd. 3, S. 131). N. sieht in der Logik des Aristoteles einen wesentlichen Ausgangspunkt des von ihm attackierten Logozentrismus.

Indem N. vom „Mechanismus“ der Begriffe, Urteile und Schlüsse spricht und damit den in 94, 13 verwendeten Ausdruck „logischer Schematismus“ variiert, greift er auf eine Bezeichnung Schopenhauers zurück. Dieser handelt im Kapitel ‚Zur Syllogistik‘ der *Welt als Wille und Vorstellung* vom „Mechanismus des Schließens“ (Zweiter Band, Erstes Buch, 10. Kapitel, Frauenstädt S. 120). Auch den Ausdruck (logischer) „Schematismus“ konnte er in Schopenhauers Hauptwerk finden. Dort heißt es im Ersten Band, § 9, S. 53, im Hinblick auf die Syllogistik: „Diesen Schematismus der Begriffe, der schon in mehreren Lehrbüchern ziemlich gut ausgeführt ist, kann man der Lehre von den Urtheilen, wie auch der ganzen Syllogistik zum Grunde legen, wodurch der Vortrag Beider sehr leicht und einfach wird“. Es gibt allerdings einen wesentlichen und bezeichnenden Unterschied zwischen Schopenhauers und N.s Darstellung von Logik und Syllogistik. Schopenhauer stellt Logik und Syllogistik differenziert dar und würdigt sie trotz ihrer Beschränkung auf die formalen Funktionen. Aristoteles hatte die später im sog. ‚Organon‘ zusammengefaßten Schriften, zu denen die mit Logik und Syllogistik befaßten Abhandlungen (vgl. die Übersichten bei Flashar S. 220–225), vor allem die Topik und die beiden Analytiken gehören, als Hilfsmittel zur Gewinnung von Schlüssen bezeichnet (ὄργανα, *Topik* I 13–18). N. dagegen nimmt den „logischen Schematismus“ und den syllogistischen „Mechanismus“ ins Visier, um das als „Sokratismus“ etikettierte rationale Denken insgesamt anzugreifen. Mit dieser totalisierenden Abwertung folgt er Wagners Abneigung gegen das „Logisiren“ und gegen die „Wissenschaft“ überhaupt.

Hegel hatte in seinen *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* nicht nur eine gründliche Würdigung des Aristoteles gegeben, sondern auch die Logik und die Syllogistik gerühmt: „Er ist als der Vater der Logik angesehen worden; seit Aristoteles’ Zeiten hat die Logik keine Fortschritte gemacht. Diese Formen theils über Begriff, theils über Urteil, Schluß kommen von Aristoteles her [...] Indem sie ein Bewußtsein über die abstrakte Tätigkeit des reinen Verstandes (nicht Wissen von diesem und jenem Konkreten), reine Form ist, so ist dies Bewußtsein in der Tat bewundernswürdig und noch bewundernswürdiger in dieser Ausbildung dieses Bewußtseins – und ein Werk, das der Tiefe des Erfin-

ders, der Stärke seiner Abstraktion die höchste Ehre macht“ (G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, Bd. 19 der Theorie Werkausgabe, Frankfurt 1971, S. 229).

Daß der „Mechanismus“ des syllogistischen Verfahrens als „höchste Bethätigung und bewunderungswürdigste Gabe der Natur über alle anderen Fähigkeiten geschätzt wurde“ – eine bis in die Wortwahl reichende Anspielung auf Hegels Aristoteles-Würdigung –, ist eine interessengelenkte Behauptung, die dem Ziel dient, nicht nur die Logik abzuwerten, sondern auch insgesamt die „Theorie“ und die Auszeichnung des theoretischen Menschen durch Aristoteles in Frage zu stellen. Zu den berühmten Ausführungen des Aristoteles über die Theorie vgl. die in NK 98, 11–23 enthaltenen Stellen aus der *Nikomachischen Ethik*, Buch X, Kapitel 7, sowie das darauf folgende Kapitel 8 (1178 b1–5), das darlegt, daß dem theoretischen Menschen (θεωροῦντι) alles Praktische (τὰς πράξεις) eher hinderlich sei, und das mit der Feststellung endet, die Theorie habe ihren hohen Wert in sich selbst, sodaß die Glückseligkeit selbst eine Art von Theorie sei (αὕτη γὰρ καθ' αὐτὴν τιμία. ὥστ' εἴη ἂν ἡ εὐδαιμονία θεωρία τις 1178b 31–2). In der *Metaphysik* heißt es lapidar (XII 7, 1072b 24): ἡ θεωρία τὸ ἥδιστον καὶ ἄριστον – „die Theorie ist das Angenehmste und das Beste“. Diese Aussage geht vom Gedanken der Autarkie aus, die den Göttern und in vergleichbarer Weise dem Geist zukommt, der ganz aus sich selbst und für sich selbst besteht, ja „sich selbst denkt, indem er das Denkbare ergreift“ (αὐτὸν δὲ νοεῖ ὁ νοῦς κατὰ μετάληψιν τοῦ νοητοῦ; *Metaphysik* XII 7, 1072b, 19–20).

**101, 3–5** jene schwer zu erringende Meeresstille der Seele, die der apollinische Griechen *Sophrosyne* nannte] γαλήνη, die „Meeresstille“, meint Homer in der *Odysee* noch im konkreten Sinn, später aber wird das Wort auch im übertragenen Sinn verwendet und, so in der *Elektra* des Sophokles, V. 899, insbesondere auf einen seelischen Zustand bezogen. In Platons *Nomoi*, 791a heißt es: γαλήνην ἡσυχίαν τε ἐν τῇ ψυχῇ φαίνεσθαι ἀπεργασαμένη τῆς περὶ τὰ τῆς καρδίας χαλεπῆς γενομένης – „nachdem (Meeres-)Stille und Ruhe dem Herzklopfen abgewonnen wurde“. Indem N. dann vom „apollinischen“ Griechen spricht, meint er die Phase vor dem von ihm so genannten „Sokratismus“. *Sophrosyne*, „Besonnenheit“ („Mäßigung“, „Selbstbeherrschung“), ist für die Griechen eine der Grundtugenden. Durch Platons *Politeia* sind die Kardinaltugenden Klugheit (*phronesis*, *prudentia*), Besonnenheit (*sophrosyne*, *temperantia*), Tapferkeit (*andreia*, *fortitudo*) und Gerechtigkeit (*dikaiosyne*, *iustitia*) kanonisch geworden. In den Aufzeichnungen zu seiner Vorlesung *Einleitung in das Studium der platonischen Dialoge* stellt N., ausgehend von der *Politeia*, die vier Haupttugenden ausführlich dar (KGW II 4, 175–180). Alle vier Kardinaltugenden zusammen nennt Platon schon im *Phaidon* (69a 10–b3) inmitten einer größeren Partie, die besonders dem Wesen der *Sophrosyne* gilt. Im *Symposion*

(196c) formuliert er bündig im Hinblick auf den Eros: „Es gibt Übereinstimmung darin, daß Besonnenheit (Sophrosyne) Herrschaft über die Lüste und Begierden sei“ – εἶναι γὰρ ὁμολογεῖται σωφροσύνη τὸ κρατεῖν ἡδονῶν καὶ ἐπιθυμιῶν. Daß N. die Sophrosyne gerade dem „apollinischen“ Griechen zuerkennt, rührt wahrscheinlich von dem berühmten delphischen Spruch her (Apollon ist der delphische Gott): μηδὲν ἄγαν: „nichts im Übermaß!“ Daß er dann aber gegen diese Sophrosyne den Sokrates abgrenzt, entspricht nicht Platons Dialogen. In den zitierten Partien preist gerade Sokrates die Sophrosyne als hohe Tugend.

**101, 5–7** wurden von Sokrates und seinen gleichgesinnten Nachfolgern bis auf die Gegenwart hin aus der Dialektik des Wissens abgeleitet] Für die griechischen Sophisten wie für Sokrates war die Dialektik die dialogische Kunst der Beweisführung durch Ausspielen aller Gründe und Gegengründe im Sinne einer allseitigen Erwägung. Platon charakterisiert mit dem Begriff ‚Dialektik‘ (διαλεκτική) das methodische Verfahren der Philosophie im Ganzen. In der Abhandlung *Socrates und die Tragödie*, einer Vorstufe zu GT, heißt es (KSA 1, 548, 17–19): „Die Tragödie gieng an einer optimistischen Dialektik und Ethik zu Grunde: das will eben so viel sagen als: das Musikdrama gieng an einem Mangel an Musik zu Grunde“; in einer Nachlaßnotiz vom Herbst 1869 zu der Vorstufe von GT: *Socrates und die griechische Tragödie*: „Sokrates Fanatiker der Dialektik“ (NL 1869, KSA 7, 1[44], 22, 5). Xenophon läßt in seinen *Memorabilien* (*Erinnerungen an Sokrates*) seine Sokrates-Figur die Dialektik mit folgenden Worten empfehlen und zugleich charakterisieren (IV 5, 11–6, 1): „Vielmehr ist es den Menschen mit Selbstzucht allein möglich, das wahrhaft Gute an den Dingen zu betrachten sowie in ihren Überlegungen und in ihren Handlungen nach Gattungen zu unterscheiden (διαλέγοντας κατὰ γένη) und alsdann dem Guten den Vorzug zu geben und sich vom Schlimmen fernzuhalten. Und derart, so sagte er, würden die Menschen am besten und glücklichsten sowie am meisten fähig dazu, die Kunst der Dialektik zu betreiben (διαλεκτικωτάτους). Er meinte aber auch, der Ausdruck ‚Dialektik betreiben‘ (διαλέγεσθαι) komme daher, daß man bei gemeinsamen Erörterungen die Dinge nach Gattungen (Gruppen) unterscheide (κατὰ γένη). Man müsse also versuchen, sich besonders dafür tüchtig zu machen und sich darum am meisten zu bemühen; denn daraus erwachsen die besten Männer, die zur Führung Geeignetsten und die hervorragendsten Dialektiker (διαλεκτικωτάτους). Daß er aber auch seine Freunde in der Kunst der Dialektik förderte, das will ich ebenfalls noch darzulegen versuchen. Sokrates glaubte nämlich, wer wisse, was (seinem Wesen nach) ein jeglicher Gegenstand (ein jedes Seiende) sei, der sei wohl auch imstande, dies anderen auseinanderzusetzen; bei denen aber, die das nicht wüßten, sei es keineswegs verwunderlich, wie er meinte, daß sie sich und

andere täuschten. Daher ließ er nicht ab, gemeinsam mit seinen Freunden zu betrachten, was seinem Wesen nach ein jeglicher Gegenstand (ein jedes Seiende) sei“. (Übersetzung Peter Jaerisch).

Gegenüber dieser ethisch orientierten Darstellung der Dialektik im Hinblick auf Sokrates konzentriert sich Aristoteles, vor allem in den beiden *Analytiken*, in seiner *Topik*, in der *Metaphysik* und in der Schrift *Über die Hermeneutik* auf die formale und funktionale Ausarbeitung dialektisch-logischer Denkopoperationen (Methoden), der Prinzipien, von denen sie ausgehen, und der Erkenntnis-Ziele, zu denen sie durch wissenschaftliche Begriffsbestimmung und Beweisführung hinführen können. Dabei ist im Hinblick auf Schopenhauers differenzierende und auf N.s polemisch abwertende Darstellung des „Beweisens“ zu bemerken, daß laut Aristoteles alles durch Beweis vermittelte Wissen von einer unmittelbaren und unabweisbaren Überzeugung ausgeht. Beweisen läßt sich das, wovon jede Beweisführung ausgeht, nicht: es läßt sich nicht aus einem Andern als seiner Ursache ableiten, doch läßt es sich im Gegebenen als dessen Voraussetzung nachweisen, sodaß an die Stelle des Beweises die Induktion tritt. Besonders unter dem Eindruck von Hegels, sich auf Aristoteles berufendem dialektischem Philosophieren hatte sich in den Jahrzehnten, die N.s apodiktischen Wertungen vorangingen, eine intensive wissenschaftliche Beschäftigung mit der Logik und Dialektik des Aristoteles entwickelt, nachdem schon in der Antike und im mittelalterlichen Aristotelismus zahlreiche Kommentare und Erörterungen hierzu entstanden waren.

Kant kritisiert in der *Kritik der reinen Vernunft* (2. Auflage, 1787) die dialektische Methode, insofern sie sich von aller Erfahrung löst, als „die Logik des Scheins“ (B 86). Ein Echo darauf gibt eine Nachlaß-Notiz N.s (NL 1869/1870, KSA 7, 3[36], 70, 12f.): „Die Dialektik als die Kunst des ‚Scheines‘ vernichtet die Tragödie“. Vgl. 95, 24–26: „Die optimistische Dialektik treibt mit der Geißel ihrer Syllogismen die Musik aus der Tragödie“. Im Rückblick des *Ecce homo* heißt es: „Meine Leser wissen vielleicht, in wie fern ich Dialektik als Décadence-Symptom betrachte, zum Beispiel im allerberühmtesten Fall: im Fall des Sokrates“ (KSA 6, 265, 13–15).

**101, 13–18** *Einem so Gestimmten erscheint dann der platonische Sokrates als der Lehrer einer ganz neuen Form der „griechischen Heiterkeit“ und Daseinslosigkeit, welche sich in Handlungen zu entladen sucht und diese Entladung zumeist in maeeutischen und erziehenden Einwirkungen auf edle Jünglinge, zum Zweck der endlichen Erzeugung des Genius, finden wird.*] Die Begriffe „Heiterkeit“ und „Daseinslosigkeit“ sind durch die entsprechenden griechischen Begriffe γαλήνη und εὐδαιμονία unterlegt. Die Vorstellung von der „Entladung“, die N. auch sonst gerne gebraucht, konnte er in der zeitgenössischen gelehrten Literatur über die Katharsis-Lehre des Aristoteles finden. Mit der

„maieutischen“ Wirkung des Sokrates auf „edle Jünglinge“ spielt N. auf die von Sokrates selbst in Platons *Theaitetos* (149a-151d) dargestellte „Hebammenkunst“ an. Sie besteht darin, daß er im übertragenen Sinn erkennt, welche jungen Menschen (geistig) „schwanger sind“, und ihnen entsprechende Geburtshilfe leistet, indem er sie durch Fragen anregt. Sokrates spricht mehrmals von dieser seiner „Hebammenkunst“ (150b 6: τῇ δέ γ' ἐμῇ τέχνῃ τῆς μαιεύσεως; 184b 1: τῇ μαιευτικῇ τέχνῃ; 210b 8: ἡ μαιευτικὴ [...] τέχνη). N.s. eigentliche Aussage-Intention wird allerdings erst im Hinblick auf den weiteren Kontext der Partie 149a-151d des *Theaitetos* erkennbar. Denn nachdem sich Sokrates dort einleitend als Sohn einer Hebamme bezeichnet hat, führt er aus, daß Hebammen ihren Beruf erst auszuüben pflegen, wenn sie selbst nicht mehr gebärfähig sind. Göttlich legitimiert sieht er diese Verbindung von Hebammenberuf und eigener Gebärfähigkeit durch die göttliche Jungfrau Artemis, der neben anderen Funktionen auch die der Geburtshilfe zukam. Sokrates erläutert dann, das Besondere seiner Geburtshilfe bestehe darin, daß er sie nicht Frauen, sondern Männern angedeihen lasse, im übrigen gleiche er aber den Geburtshelferinnen insofern, als er selber keine Weisheit gebäre, ja er geht so weit zu sagen: „Geburtshilfe zu leisten nötigt mich der Gott, erzeugen aber hat er mir verwehrt“ (μαιεύεσθαι με ὁ θεὸς ἀναγκάζει, γεννᾶν δὲ ἀπεκώλυσεν, 150c 7–8). Er selbst sei keineswegs weise (εἰμὶ δὴ οὐκ αὐτὸς μὲν οὐ πάνυ τι σοφός, 150c 8–9). Vor dem Hintergrund dieses für ihn charakteristischen Understatements (dessen Ironie N. nicht registriert) und auch vor dem Hintergrund eines von N. negativ gewerteten ‚Sokratismus‘ erscheint die in dessen Sphäre projizierte „Heiterkeit“ und „Daseinslosigkeit“ als eine unfruchtbare. Wer sich auf Maieutik und Erziehung anderer verlegt, so der Gedanke, will bei diesen die „Erzeugung des Genius“ bewirken, weil sie ihm selbst verwehrt ist.

**101, 19–21** *Nun aber eilt die Wissenschaft, von ihrem kräftigen Wahne angespornt, unaufhaltsam bis zu ihren Grenzen, an denen ihr im Wesen der Logik verborgener Optimismus scheitert.*] Den Optimismus schreibt N. in 94, 21 f. bereits der Dialektik zu. Es handelt sich um eine Wiederaufnahme der Leitvorstellungen aus 99, 12–17, die nun aber um die „Logik“, d. h. die Argumentationskunst erweitert wird, die Platon und Aristoteles weitgehend mit der ‚Dialektik‘ gleichsetzten. Sie kam bereits im Hinweis auf den „Mechanismus der Begriffe, Urtheile und Schlüsse“ und damit auf die aristotelische Logik (vgl. NK 100, 29–101, 1) zur Geltung, und sie wird alsbald noch einmal hervorgehoben (101, 28: „wie die Logik sich an diesen Grenzen um sich selbst ringelt“). Später kommt N. genauer auf den Konnex von Logik und Optimismus zurück (NL 1885, KSA 11, 38[4], 598, 5–17).

N.s. Vorstellung von „Wissenschaft“ beschränkt sich in der hier zu erörternden Stelle im Wesentlichen auf „Dialektik“ (101, 6) und Logik, d. h. auf Struktu-

ren logozentrischen Philosophierens. Daß sich N. in seiner auf Wagner hin perspektivierten Tragödienschrift von Anfang an (vgl. schon 25, 3) und in diesen Partien nun verstärkt auf die „Logik“ konzentriert, ist als bereitwillig verstärkendes Echo auf Wagner zu verstehen. Dieser hatte in seiner auch sonst von N. intensiv herangezogenen Schrift *Zukunftsmusik* Beethovens symphonisches Werk zum Anlass genommen, um sich grundsätzlich gegen die „Logik“ und die „logisierende Vernunft“ auszusprechen. Über Beethovens Musik (mit der er letztlich seine eigene meint) schreibt Wagner, „daß sie uns mächtiger als alle Logik dünken muß, ohne daß jedoch die Gesetze der Logik im Mindesten in ihr enthalten wären, vielmehr das vernunftmäßige, am Leitfaden von Grund und Folge sich bewegende Denken hier gar keinen Anhalt findet“ (N. spricht in enger Anlehnung vom „Leitfaden der Causalität“; 99, 10). So decke die Musik „einen von dem gewöhnlichen logischen Zusammenhang durchaus [d. h. nach altem Wortgebrauch: gänzlich] verschiedenen Zusammenhang der Phänomene der Welt auf“, welcher „unser Gefühl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, daß die logisierende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt und entwaffnet wird“ (GSD VII, 110).

Später reflektiert N., angeregt durch die Werke von Afrikan Spir, das Problem der Logik genauer unter dem Aspekt des Verhältnisses von Denken und Wirklichkeit (NL 1885, KSA 11, 34[249], 505, 1–16): „Das Muster einer vollständigen Fiction ist die Logik. Hier wird ein Denken erdichtet, wo ein Gedanke als Ursache eines anderen Gedankens gesetzt wird; alle Affekte, alles Fühlen und Wollen wird hinweg gedacht. Es kommt dergleichen in der Wirklichkeit nicht vor: diese ist unsäglich anders complicirt. Dadurch daß wir jene Fiction als Schema anlegen, also das thatsächliche Geschehen beim Denken gleichsam durch einen Simplifications-Apparat filtriren: bringen wir es zu einer Zeichenschrift und Mittheilbarkeit und Merkbareit der logischen Vorgänge. Also: das geistige Geschehen zu betrachten, wie als ob es dem Schema jener regulativen Fiktion entspräche: dies ist der Grundwille. Wo es ‚Gedächtniß‘ giebt, hat dieser Grundwille gewaltet. – In der Wirklichkeit giebt es kein logisches Denken, und kein Satz der Arithmetik und Geometrie kann aus ihr genommen sein, weil er gar nicht vorkommt.“ Ähnlich NL 1885, KSA 11, 38[2], 597.

**101, 28 f.** *wie die Logik [...] endlich sich in den Schwanz beisst*] Anspielung auf Hegels Idee einer absoluten Selbstbegründung des (göttlichen) Wissens, wonach dieses die Voraussetzungen, von denen her es sich begründet, als Resultat des eigenen geistigen Prozesses hervorbringt. Gerade dadurch ist bei Hegel das Wissen absolut. In seiner *Wissenschaft der Logik*, welche die formale Logik durch eine aus spekulativer Metaphysik gewonnene ‚Dialektik‘ ersetzt, entfaltet er dementsprechend eine „reine Intellectualansicht des Universums“,

die auf der Voraussetzung basiert, daß die „notwendigen Formen und eigenen Bestimmungen des Denkens“ selbst die substantielle Grundlage der Wirklichkeit bilden (*Logik* I 31, 44). Hegel identifiziert so Sein und Denken, indem er das Sein auf das Denken zurückführt. Bei N. dagegen bleibt das Denken an seine eigenen, uneinholbaren Voraussetzungen gebunden. In einer Notiz heißt es (NL 1870/1871, KSA 7, 5[92], 117, 23 f.): „Denken und Sein sind keinesfalls dasselbe. Das Denken muß unfähig sein, dem Sein zu nahen und es zu packen“. N.s metaphorische Aussage, daß „die Logik [...] endlich sich in den Schwanz beißt“, erinnert insbesondere an Hegels Charakterisierung der zyklischen Struktur der Logik, die er jeweils am Ende der *Wissenschaft der Logik* und der *Enzyklopädie* formuliert. Am Ende der *Wissenschaft der Logik*, im sogenannten „Methodenkapitel“, schreibt Hegel: „Vermöge der aufgezeigten Natur der Methode stellt sich die Wissenschaft als ein in sich geschlungener *Kreis* dar, in dessen Anfang, den einfachen Grund, die Vermittlung das Ende zurückschlingt [...] So ist denn auch die Logik in der absoluten Idee zu dieser einfachen Einheit zurückgegangen, welche ihr Anfang ist“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Wissenschaft der Logik II*, in: Hegel, *Werke in 20 Bänden*, stw 606, Werke 6, S. 571 f.). In der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), Dritter Teil: *Die Philosophie des Geistes*, Theorie Werkausgabe, Werke 10, Frankfurt 1970, heißt es (§ 574): „Die Wissenschaft ist auf diese Weise in ihren Anfang zurückgegangen und das Logische so ihr *Resultat* als das *Geistige*, daß es aus dem voraussetzenden Urteilen, worin der Begriff nur *an sich* und der Anfang ein Unmittelbares war, hiermit aus der *Erscheinung*, die es darin an ihm hatte, in sein reines Prinzip zugleich als in sein Element sich erhoben hat“. Der Ausgangspunkt ist der berühmte Satz aus der *Metaphysik* des Aristoteles (1072b 19–20): „Sich selbst denkt der Geist im Ergreifen des Denkbaren“ (αὐτὸν δὲ νοεῖ ὁ νοῦς κατὰ μετάληψιν τοῦ νοητοῦ). Hegel beschließt mit diesem Satz und seinem Kontext, griechisch zitierend, die *Enzyklopädie*.

**101, 29–32** *die neue Form der Erkenntnis [...] die tragische Erkenntnis, die, um nur ertragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst braucht.*] Die neue, tragische Form der Erkenntnis, die sich am Ende der alten, vom Optimismus der Wissenschaft geprägten Erkenntnisphäre ergibt, besteht in der Wahrnehmung des unmittelbar zuvor genannten „Unaufhellbare[n]“ (101, 27), durch die der wissenschaftliche Geist seines eigenen Scheiterns inne wird und damit seinen Optimismus verliert. Sie besteht aber auch in der von Schopenhauers pessimistischer Philosophie grundierten Einsicht in die negative, weil durch Leiden bestimmte Verfassung des Daseins. Später distanziert sich N. von dem hier wie auch sonst in GT mit dem Tragischen gleichgesetzten Schopenhauerschen Pessimismus. Er nimmt eine entschiedene Neukodierung

vor, indem er die „tragische Erkenntniss“ uminterpretiert. In der *Fröhlichen Wissenschaft* heißt es: „so dass mir die tragische Erkenntniss wie der eigentliche Luxus unsrer Cultur erschien, als deren kostbarste, vornehmste, gefährlichste Art Verschwendung, aber immerhin, auf Grund ihres Ueberreichthums, als ihr erlaubter Luxus“ (FW 370, KSA 3, 619, 30–620, 1). Diese Uminterpretation der „tragischen Erkenntniss“ war N. so wichtig, daß er sie, mit geringfügig verändertem Wortlaut, noch in seine weitgehend aus Selbstziten bestehenden Schrift *Nietzsche contra Wagner* aufnahm (KSA 6, 425, 4–8). Schon im ursprünglichen Vorwort an Richard Wagner (das N. später für den Druck durch ein neues ersetzte) war im Hinblick auf Wagners Musikdrama, das N. als Wiedergeburt der griechischen Tragödie verstanden wissen wollte, von den „Hoffnungen“ die Rede, die sich insbesondere auf den „zukünftige[n] Helde[n] der tragischen Erkenntniß“ richten (NL 1871, KSA 7, 1[11], 353, 27 f.; NL 1871, KSA 7, 1[11], 354, 11 f.).

Die Auffassung der Kunst als „Schutz und Heilmittel“ entspricht Jacob Burckhardts Verständnis der kompensatorischen und therapeutischen Funktion der Kunst. Sie ergibt sich über dem dunklen Untergrund des – auch zu Burckhardts Überzeugungen gehörenden – Schopenhauerschen Pessimismus und zugleich im Hinblick auf die negativ gewertete moderne Zivilisation. Die kompensatorische Funktion der Kunst kommt bei N. alsbald in der Feststellung einer „Kunstbedürftigkeit“ (102, 3) zum Ausdruck, die aus der „tragische[n] Resignation“ (102, 2 f.) resultiere und die er deshalb zu Beginn des nächsten Kapitels sogar als „tragische Kunstbedürftigkeit“ bezeichnet (103, 1).

**102, 9–12** *Hier nun klopfen wir, bewegten Gemüthes, an die Pforten der Gegenwart und Zukunft: wird jenes „Umschlagen“ zu immer neuen Configurationen des Genius und gerade des musiktreibenden Sokrates führen?* Abschließend wird hier die zentrale Gedankenfigur des „Umschlags“ pointiert, die N. schon in 99, 15 programmatisch formuliert. Aus einer 1871 entstandenen Nachlass-Notiz geht hervor, daß N. sogar an ein entsprechendes Motto für die gesamte Tragödienschrift dachte: „Anruf: ‚Sokrates, treibe Musik‘ als Motto“ (NL 1871, KSA 7, 9[39], 287, 6). Die Vorstellung einer „Zukunft“, auf die Wagners Musik hoffen läßt, dominiert die Schlußpartie von Wagners Schrift *Oper und Drama* sowie, ebenfalls in leitmotivischer Wiederholung, die Schlußpartie von N.s vierter *Unzeitgemäßer Betrachtung: Richard Wagner in Bayreuth* (KSA 1, 504–510). Die Rede von „immer neuen Configurationen des Genius“ gilt zunächst der Analogie zwischen dem „Umschlagen“ von „Wissenschaft“ in „Kunst“, das dem Sokrates spekulativ zugeschrieben wird, und dann dem erhofften epochalen Umschlag von der als steril erachteten Wissenskulturskultur des 19. Jahrhunderts in eine schöpferisch vom „Genius“ beseelte „Kunst“. Vgl. hierzu auch Wagners Vorgaben, zitiert in NK 99, 12–17. Tragödie und Musik repräsentieren

für N. die geniale „Kunst“, weil er den ganzen Passus auf Wagner und die „Wiedergeburt der Tragödie“ (103, 13 f.) durch ihn perspektiviert. Das folgende 16. Kapitel handelt explizit von dieser Wiedergeburt. N. verehrte Wagner auch in den Briefen aus dieser Zeit als „Genius“. Schon in seinem ersten Brief an Wagner vom 22. Mai 1869 nennt er den verehrten Meister nicht weniger als dreimal einen „Genius“ (KSB 3, Nr. 4, S. 8, Z. 11–21). Dem Freund Gersdorff versichert er am 28. September 1869: „Ich habe Dir schon geschrieben, von welchem Werthe mir dieser Genius ist: als die leibhafte Illustration, dessen, was Schopenhauer ein ‚Genie‘ nennt“ (KSB 3, Nr. 32, S. 61, Z. 27–29). Ähnliche Äußerungen ziehen sich wie ein roter Faden durch die Korrespondenz dieser Zeit. An Cosima Wagner schreibt N. am 19. Juni 1870 sogar von der religiösen Stimmung, die das Genie erzeuge: „Dies Dasein der Götter im Hause des Genius erweckt jene religiöse Stimmung, von der ich berichtete“ (KSB 3, Nr. 81, S. 125, Z. 14 f.).

**102, 17–21** *Besorgt, doch nicht trostlos stehen wir eine kleine Weile bei Seite, als die Beschaulichen, denen es erlaubt ist, Zeugen jener ungeheuren Kämpfe und Uebergänge zu sein. Ach! Es ist der Zauber dieser Kämpfe, dass, wer sie schaut, sie auch kämpfen muss!* Die auch sonst auffallende Kampf-Metaphorik erreicht in dieser Figura etymologica ihren rhetorischen Höhepunkt. Im folgenden Kapitel setzt sie sich sogleich fort: „wir müssen mitten hinein in jene Kämpfe treten, welche [...] in den höchsten Sphären unserer jetzigen Welt gekämpft werden“ (102, 30–103 2). „Bevor wir uns mitten in jene Kämpfe hineinstürzen, hüllen wir uns in die Rüstung unsrer bisher eroberten Erkenntnisse“ (103, 16 f.). Die Vorstellung von auszufechtenden „Kämpfen“ bezieht sich schon im ersten Brief N.s an Wagner auf diesen und die für die Durchsetzung seiner Kunst erforderlichen Anstrengungen der wenigen Auserwählten, zu denen sich N. zählte. „Auch fällt diesen Wenigen“, schreibt N. an Wagner am 22. Mai 1869, „der Genuß des Genius nicht so ohne alle Mühe in den Schooß, vielmehr haben sie kräftig gegen die allmächtigen Vorurtheile und die entgegenstrebenden eignen Neigungen zu kämpfen; so daß sie, bei glücklichem Kampfe, schließlich eine Art Eroberungsrecht auf den Genius haben“ (KSB 3, Nr. 4, S. 8, Z. 17–21). Trotz der mit der Beschwörung der „Kämpfe“ hergestellten metaphorischen und rhetorischen Brücke vom Ende des 15. zum Anfang des 16. Kapitels ergibt sich hier ein tiefer Einschnitt und eine durch die dramatisierende Kampfmetaphorik kaum zu verhüllende kompositorische Verlegenheit. Sie resultiert aus der Textgenese: Bis zum Ende des 15. Kapitels reicht die weitgehend wörtliche Übernahme der Schrift *Sokrates und die griechische Tragödie*. Mit deren Ende (KSA 1, 640) fällt das Ende des 15. Kapitels zusammen.

## Kapitel 16–25: Die „Wiedergeburt der Tragödie“ bei Richard Wagner

### 16. Kapitel

Mit dem 16. Kapitel beginnt, nachdem bisher „Geburt“ und „Verfall“ der griechischen Tragödie dargestellt wurden, der dritte Teil der Tragödienschrift, welcher der modernen „Wiedergeburt der Tragödie“ im Werk Richard Wagners gilt. Programmatisch intoniert N. im ersten Abschnitt von GT 16 seine These, daß allein aus dem „Geiste der Musik“ die Tragödie „geboren“ werden kann (102, 25 f.), um dann zur „Wiedergeburt der Tragödie“ (103, 13 f.) überzugehen. Schon in einem frühen Stadium der Arbeit, als N. noch eine Schrift mit dem Titel „Musik und Tragödie“ plante, schrieb er an seinen Verleger: „Die eigentliche Aufgabe ist aber dann, Richard Wagner, das sonderbare Räthsel unsrer Gegenwart in seinem Verhältniß zu der griech. Tragödie zu beleuchten. Ich glaube versichern zu können, daß der ganze letzte Theil für unsre musikal. Öffentlichkeit von aufregender Bedeutung sein muß: vergleiche ich wenigstens das, was über das gleiche Problem etwa von Hanslick und Andern neuerdings gesagt worden ist“ (N. an Wilhelm Engelmann, Entwurf, 20.4.1871, KSB 3, Nr. 133, S. 194, Z. 11–17).

Nach dem Einschnitt am Ende von GT 15 (vgl. dort die abschließende Erläuterung zu 102, 17–21) fassen GT 16 und GT 17 allerdings das bisher Gesagte weitgehend bloß zusammen. Die Einzelkommentare brauchen das schon Erläuterte nicht zu wiederholen. In der Mittelpartie von GT 16 behilft sich N. mit einem ausführlichen Schopenhauer-Rekurs (103, 32–107, 16), der zuerst die weltanschauliche Verbindung zwischen Schopenhauers und Wagners Musik-Ästhetik verdeutlicht und dann Schopenhauers Musik-Ästhetik durch ein langes Zitat aus der *Welt als Wille und Vorstellung* darlegt. Die Randpartien (102, 23–103, 32 und 107, 17–108, 34) wiederholen das Frühere, um es auf die Grundgedanken hin zu konzentrieren.

GT 17 gilt durchgehend dieser – nun schärfer konturierenden – Wiederholung. In der Anfangspartie beansprucht N., daß er „zum ersten Male“ (109, 26) dem Sinn des Tragödien-Chors gerecht geworden sei und auch erstmals den „tragischen Mythos“ in „begrifflicher Deutlichkeit“ durchsichtig gemacht habe.

**102, 23–30** *An diesem ausgeführten historischen Beispiel haben wir klar zu machen gesucht [...] müssen wir uns jetzt freien Blicks den analogen Erscheinungen der Gegenwart gegenüber stellen*] Ursprünglich sollte hier der Übergang vom „historischen Beispiel“ zu den „analogen Erscheinungen der Gegenwart“ auf andere Weise vollzogen werden. In einer nachgelassenen und schon durchformulierten Niederschrift aus dem Jahr 1871 (NL 1871, KSA 7, 9[42], 288–292)

versuchte N., die im endgültigen Text nicht mehr markierte Schwierigkeit zu bewältigen. Der Ausgangspunkt ist der gleiche. Das historische Beispiel sollte zu einer „analogen“ Erscheinung der Gegenwart führen: von der griechischen Tragödie zu Wagners Musikdrama. Die ursprüngliche Niederschrift ist nicht nur im Hinblick auf die Problematik des ‚analogischen‘ Verfahrens, sondern auch aufgrund des argumentativen Notstands aufschlußreich, in den N. damit gerät. Er beansprucht eine „tiefere Erkenntniß“ (288, 23 f.), aufgrund deren er sowohl die Vergangenheit apodiktisch zum historischen „Beispiel“ machen wie auch das Wesen der Gegenwart ohne Rücksicht auf deren „Wirklichkeit“ (288, 23) im Sinne der behaupteten Analogie formieren kann. Die „tiefere Erkenntniß“, die dies möglich machen soll, gründet in der zeitlos „ewigen Gültigkeit“ (288, 12 f.), die „in der Form unbewußter Anschauungen“ (288, 11 f.), also intuitiv und „instinktiv“ (288, 14) „durch die weiseste Lehrerin Natur“ (288, 14 f.) verbürgt sein soll. Dieser „Natur“ entsprechend muß alles bisher zur griechischen Tragödie Ausgeführte geradezu in „Fleisch und Blut übergegangen“ sein (288, 9), und die „Natur“ erübrigt auch die historische Analyse und die „Geschichtsschreibung“ (288, 28), da die Geschichte nur als „Beispielsammlung“ (288, 29 f.) für das von Natur aus schon Feststehende zu dienen hat. Der Philosoph bringt dann die ihm „instinktiv“, d. h. von „Natur“ aus zur Verfügung stehende „tiefere Erkenntniß“ in „allgemeine philosophische Sätze“, für welche die Geschichte höchstens eine illustrierende „Beispielsammlung“ bereitstellt. Damit wird auch klar, welcher Status dem ersten Satz von Kapitel 16 grundsätzlich zukommt („An diesem ausgeführten historischen Beispiel haben wir klar zu machen gesucht“, KSA 1, 23 f.).

Die hier erläuterte Anfangspartie der ursprünglichen Niederschrift läßt erkennen, wie N. die später in GT nur en passant abgewertete „gebildete Geschichtsschreibung“ (130, 17) einschätzt. Zudem enthält diese Partie bereits zentrale Aspekte von UB II: *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. Sie lautet im Zusammenhang:

Wem nun die ganze, bisher in dieser Abhandlung dargelegte Kunstlehre in Fleisch und Blut übergegangen ist: wozu vor allem gehört, daß ihre Grundlage, die Thatsache des Dionysischen und Apollinischen, bereits in ihm, in der Form unbewußter Anschauungen, vorhanden war – wer über die ewige Gültigkeit jener beiden Kunsttriebe und ihre nothwendigen Verhältnisse mit uns instinktiv d. h. durch die weiseste Lehrerin Natur belehrt und überzeugt worden ist, der darf sich jetzt freien Blicks den analogen Erscheinungen der Gegenwart gegenüberstellen, als ein Beschaulicher, der nichts für sich, aber für die ganze Welt die Wahrheit will. Er hat seinen Blick bereits an einer Reihe historischer Vergangenheiten erprobt und gekräftigt und muß nun verlangen, auch angesichts der Wirklichkeit zu Worte kommen zu dürfen. Die Geschichte nämlich belehrt nie direkt, sie beweist nur durch Beispiele: und auch die um uns vorhandene Wirklichkeit kann uns zu keiner tieferen Erkenntniß verhelfen, sondern letztere nur bestätigen und exemplificiren.

Gerade unserer Zeit, mit ihrer sich ‚objektiv‘, ja voraussetzungslos gebärdenden Geschichtsschreibung, möchte ich zurufen, daß diese ‚Objektivität‘ nur erträumt ist, daß vielmehr auch jene Geschichtsschreibung – soweit sie nicht trockene Urkundensammlung ist – nichts als eine Beispielsammlung für allgemeine philosophische Sätze zu bedeuten hat (NL 1871, KSA 7, 9[42], 288, 8–30).

**102, 24–26** *wie die Tragödie an dem Entschwinden des Geistes der Musik eben so gewiss zu Grunde geht, wie sie aus diesem Geiste allein geboren werden kann.*] Der von Wagner stammende und von diesem wiederholt verwendete Ausdruck „Geist der Musik“ (vgl. *Beethoven*, GSD IX, 80; 125; *Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen*, GSD IX, 281) ist nur Titel-Bestandteil der 1. Auflage von GT, nicht mehr der Auflage von 1886; daß er aber auch hier im Text dieser späteren Ausgabe noch exponiert wird, läßt erkennen, daß N. sich der Sache nach nicht von der früheren Position distanzieren wollte. Die Partie markiert insgesamt den Übergang (vgl. 102, 19: „Uebergänge“) vom Niedergangsszenario der vorherigen Kapitel zur Hoffnung auf die „Wiedergeburt der Tragödie“ (103, 13 f.).

**102, 28–30** *müssen wir uns jetzt freien Blicks den analogen Erscheinungen der Gegenwart gegenüber stellen; wir müssen mitten hinein in jene Kämpfe treten*] Die „analogen Erscheinungen“ der „Gegenwart“ – „analog“ nämlich zu denjenigen in Griechenland – ergeben sich weitgehend aus einem verdeckten Zirkelschluss: Die Ausführungen über die Geschichte der griechischen Tragödie waren immer schon vom Interesse an der Gegenwart (an Wagners Musikdrama) mitbestimmt und auf diese hin organisiert. Zur Leitvorstellung von „Kämpfen“, die in der Gegenwart zu führen sind, vgl. NK 102, 17–21. Vgl. auch 111, 12–14; besonders aussagekräftig: *Richard Wagner in Bayreuth*, KSA 1, 451 (zitiert in NK 129, 14–32).

**103, 3–9** *den anderen gegnerischen Trieben [...], die auch in der Gegenwart in dem Maasse siegesgewiss um sich greifen, dass von den theatralischen Künsten z. B. allein die Posse und das Ballet in einem einigermaassen üppigen Wuchern ihre vielleicht nicht für Jedermann wohlriechenden Blüthen treiben.*] Die Posse, die traditionell derbe Züge hat und menschliche Narrheiten an einer im Mittelpunkt stehenden komischen Person verspottet, war in der literarisch anspruchsvollen Form populär geworden, die ihr Ferdinand Raimund (1790–1836) mit seinen Zauberpossen (*Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*) und Johann Nestroy (1801–1862) mit seinen satirischen Possen verlieh (*Judith und Holofernes*, *Einen Jux will er sich machen*, *Lumpazi vagabundus*). Immer noch Konjunktur hatten zu N.s Zeiten die Possen von August von Kotzebue. Mehrere der entsprechenden Reclam-Ausgaben hatte N. sogar in sei-

ner persönlichen Bibliothek: August von Kotzebue: *Die Zerstreuten. Eine Posse in 1 Aufzuge. Das Landhaus an der Heerstraße. Ein Fastnachtsspiel in 1 Aufzuge.* Leipzig 1867–1870; A. v. K.: *Pagenstreiche. Eine Posse in 5 Aufzügen.* Leipzig 1871–1876. (Zu N.s Einschätzung Kotzebues, die seine genauere Kenntnis verrät, vgl. *Menschliches, Allzumenschliches II: Vermischte Meinungen und Sprüche*, Nr. 170, KSA 2, 448).

In einem Brief an Erwin Rohde vom 9. Dezember 1868 berichtet N., der zu dieser Zeit noch in Leipzig studierte und gerade erstmals mit Wagner persönlich in Verbindung gekommen war, von den enormen Aktivitäten Heinrich Laubes (1806–1884), der sein Amt als Leiter des Leipziger Stadt-Theaters soeben übernommen hatte (1849–67 war er Direktor des Wiener Burgtheaters gewesen, wenige Jahre später, ab 1871, leitete er das von ihm gegründete Wiener Stadt-Theater): „Seine Thätigkeit ist schon jetzt eine ganz ungewöhnliche, jede Zeitung berichtet von neuen Engagements [...] zugleich wird das alte Theater zugewendet zu Lustspiel und Posse“ (KSB 2, Nr. 604, S. 351, Z. 95 f.). Damit erschien Laube, eine im zeitgenössischen Theaterwesen führende, auch publizistisch ungemein aktive Persönlichkeit, in der bald darauf konzipierten Tragödienschrift als Antipode des auf Kunst-„Weihe“ angelegten Bayreuther Theater-Unternehmens, obwohl Wagner in seiner früheren, von liberalem und revolutionärem Engagement erfüllten Zeit sogar mit ihm befreundet war. Schon in dem Brief, den N.s Freund Heinrich Romundt am 4. Mai 1869 an N. schrieb, kommt die nunmehr antagonistische Konstellation zum Ausdruck (KGB II 2, Nr. 3, S. 8, 32–39): „Es tönt wie eine schöne halbverklungene Sage von vergangenem und wiedererstandenen 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 unzähligen Anderem zu mir herüber“.

Das Ballett (N. wählt wie Wagner, *Beethoven*, GSD IX, 81, noch die alte Wortform: Ballet) diente in älterer Zeit lediglich als tänzerisches Zwischenspiel in Komödien, Opern und Operetten. Erst im 19. Jahrhundert entwickelte es sich zu einer eigenständigen Kunstform. N. schließt mit seinen Ausführungen an Wagners Schrift *Beethoven* an, in der dieser die zunehmende Oberflächlichkeit des europäischen Musiktheaters im 19. Jahrhundert kritisiert: „Denn zu *dieser* Musik will man nun auch etwas sehen, und dieses Zusehende wird dabei zur Hauptsache, wie dieß die ‚Oper‘ recht deutlich zeigt, wo das Spektakel, das Ballet usw. [...] ersichtlich genug die Entartung der hierfür verwendeten Musik herausstellt“ (Richard Wagner, GSD IX, 81). Konziliant äußerte sich Wagner über das „Ballet“ hingegen in seiner Schrift *Das Wiener Hof-Operntheater* (GSD VII, 291–293).

**103, 13f.** *eine Wiedergeburt der Tragödie*] Dies ist das Hauptthema des dritten Teils der Tragödienschrift. Wiederaufgenommen und ebenfalls hervorgehoben wird es am Ende von GT 19 (129, 6f.): „jetzt, wo wir die Wiedergeburt der Tragödie erleben“. In GT 23 (147, 11f.) schließt sich die Rede von der „Wiedergeburt des deutschen Mythos“ an. Gemeint sind Wagners Musikdramen und sein Rückgriff auf germanische und mittelalterliche Sagen. Wagner selbst betonte die Vorstellung einer „Wiedergeburt“ nach der „Geburt“ der Kunst bei den Griechen in seiner Schrift *Deutsche Kunst und Deutsche Politik*:

Zwei charakteristische Hauptstadien der europäischen Kunst liegen vor: die Geburt der Kunst bei den Griechen, und ihre Wiedergeburt bei den modernen Völkern. Die Wiedergeburt wird sich nicht bis zum Ideal vollkommen abschließen, ehe sie nicht an dem Ausgangspunkte der Geburt wieder angekommen ist. Die Wiedergeburt lebte an den wiedergefundenen, studierten und nachgeahmten Werken der griechischen Kunst auf, und diese konnte nur die bildende Kunst sein; zur wahrhaft schöpferischen Kraft der antiken Kunst kann sie nur dadurch gelangen, daß sie wieder an den Quell vordringt, aus welchem jene diese Kraft schöpfte. [...] Ist es möglich, daß dem durch die Wiedergeburt der Kunst neu gestalteten modernen Leben ein Theater entsteht, welches dem innersten Motive seiner Kultur in der Weise entspricht, wie das griechische Theater der griechischen Religion entsprach, so wird die bildende und jede andere Kunst erst wieder an dem belebenden Quell angelangt sein, aus welchem sie bei den Griechen sich ernährte (GSD VIII, 64).

**103, 25** *des principii individuationis*] Vgl. NK 28, 16 f., 28, 30.

**103, 28f.** *der Weg zu den Müttern des Sein's*] Diese Vorstellung wählte N. in Anlehnung an Goethes *Faust II*, 1. Akt, Szene *Rittersaal*, V. 6427–6436:

In eurem Namen, Mütter, die ihr thront  
Im Grenzenlosen, ewig einsam wohnt,  
Und doch gesellig. Euer Haupt umschweben  
Des Lebens Bilder, regsam, ohne Leben.  
Was einmal war, in allem Glanz und Schein,  
Es regt sich dort; denn es will ewig sein.  
Und ihr verteilt es, allgewaltige Mächte,  
Zum Zelt des Tages, zum Gewölb der Nächte.  
Die einen faßt des Lebens holder Lauf,  
Die andern sucht der kühne Magier auf

**103, 33f.** *selbst ohne jene Anleitung der hellenischen Göttersymbolik*] Vgl. NK 25, 11f.

**104, 5f.** (*Schopenhauer, Welt als Wille und Vorstellung I, p. 310*)] N. zitiert nach der Ausgabe von Julius Frauenstädt, Bd. 2, S. 310.

**104, 8–18** *hat Richard Wagner, zur Bekräftigung ihrer ewigen Wahrheit, seinen Stempel gedrückt, wenn er im „Beethoven“ feststellt [...] die Erregung des Gefallens an schönen Formen.]* Paraphrase nach: Beethoven, GSD IX, 66.

**104, 24–28** *wodurch mir ein so befremdlich eigenthümlicher Blick in das Hellenische vergönnt war, dass es mir scheinen musste, als ob unsre so stolz sich gebärdende classisch-hellenische Wissenschaft in der Hauptsache bis jetzt nur an Schattenspielen und Aeusserlichkeiten sich zu weiden gewusst habe.]* Mit dieser Feststellung beansprucht N. gegenüber den „bis jetzt“ gängigen wissenschaftlichen Behandlungen der griechischen Tragödie eine ganz ‚eigene‘ (das Wort „eigenthümlich“ hat hier noch diesen bis ins 19. Jahrhundert hinein allgemein verbreiteten Sinn) und neue Erkenntnis. Daß er damit vor allem auf die bisher dominierende Orientierung an der *Poetik* des Aristoteles mit ihren Ausführungen zur Tragödie abzielt, geht schon aus den bisherigen Kapiteln hervor, besonders deutlich aber aus einer Anmerkung, die er auf einem losen Blatt gerade zu der hier zu erörternden Stelle verfaßte. Sie hat folgenden Wortlaut:

Insbesondere durfte ich mir jetzt vergönnen, einige Schritte zu thun, ohne daß der übrige Fackelträger in der Höhle der griechischen *Poetik*, Aristoteles, mich begleitet hätte. Man wird doch endlich einmal aufhören, ihn auch für die tieferen Probleme der griechischen *Poetik* immer und immer wieder zu Rathe zu ziehn: während es doch nur darauf ankommen kann, aus der Erfahrung, aus der Natur die ewigen und einfachen, auch für die Griechen gültigen Gesetze des künstlerischen Schaffens zu sammeln: als welche an jedem leibhaften und ganzen Künstler besser und fruchtbarer zu studiren sind, als an jener Nachteule der Minerva, Aristoteles, der selbst bereits dem großen künstlerischen Instinkte entfremdet ist, welchen noch sein Lehrer Plato, wenigstens in seiner reifen Zeit, besaß, der auch zu fern von den üppigen Entstehungsperioden der poetischen Urformen lebt, um etwas von der drängenden Werdelust jener Zeiten zu spüren. Inzwischen hatte sich bereits der fast gelehrte Imitationskünstler entwickelt, an dem das künstlerische Urphänomen nicht mehr rein zu betrachten war. Was hätte Demokrit, der, mit der herrlichen aristotelischen Beobachtungslust und Nüchternheit, in einer günstigeren Zeit lebte, über solche Phänomene der *Poetik*, Mantik und Mystik uns berichten können! (KSA 14, 54)

Der Hauptgrund für die Ablehnung der Tragödientheorie, wie sie Aristoteles in der *Poetik* formuliert, ist die marginale Bedeutung, die in ihr der Musik – dem Chor – beigemessen wird, also dem „Dionysischen“, das für N. zentral ist. In einem Fragment notiert er (NL 1870/1871/1872, KSA 7, 8[48], 241, 28): „Das Dionysische erstirbt in der Tragödie (Aristoteles)“. Aristoteles weist der Musik in einer Reihenfolge von sechs Elementen die letzte Stelle zu (1450a 7–10): „Notwendigerweise also hat jede Tragödie sechs Bestandteile [...]: diese sind der Mythos, die Charaktere, die sprachliche Darbietung, die Konzeption, die Inszenierung und die melodische Gestaltung“ (ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς

τραγωδίας μέρη εἶναι ἔξ, καθ' ὃ ποιὰ τις ἐστὶν ἡ τραγωδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξεις καὶ διάνοια καὶ ὄψεις καὶ μελοποιία, 1450a 7–10). Ausdrücklich wertet Aristoteles die Musik sogar als bloßes Beiwerk, das einer Tragödien-Aufführung allenfalls „Annehmlichkeit“ verleihe (μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, 1450b 15–16). Irritiert notiert N. in seinem Nachlass: „Die Aesthetik des Aristoteles. / Die Musik und die ὄψεις als ἡδυσμα“ (NL 1870/1871, KSA 7, 5[124], 128). Aufgrund der fundamental anderen Rolle der Musik, die N., ausgehend von Schopenhauers metaphysisch-überhöhter und Wagners spätromantisch-„dionysischer“ Musikauffassung, für die griechische Tragödie in Anspruch nimmt, entwirft er seine antiaristotelische Konzeption. Zunächst verändert er die geschichtliche Interpretationsperspektive im Gegensatz. Aristoteles interpretiert die Geschichte der griechischen Tragödie als eine Entwicklung von improvisatorischen Anfängen hin zu einem Vollendungsziel (*Poetik* 1449a 9–15) – zu einem Telos, das sie schließlich bei den großen Tragikern Aischylos, Sophokles und Euripides erreicht; N. stellt dieser Vollendungsgeschichte eine Verfallsgeschichte entgegen. Für ihn ist der vermeintliche „Ursprung“ der Tragödie in einer zum Absolutum erhobenen Musik der Maßstab, an dem er alles Spätere mißt. Aufgrund des immer weiter gehenden Bedeutungsverlustes der „Musik“ (des Chores) schreibt er eine Niedergangsgeschichte. Da N. in Wagners Sinn die „Musik“ als ein gefühls- und rauschhaftes Ur-Erlebnis versteht, setzt er sie mit dem „Dionysischen“ gleich. Aristoteles mitsamt seiner Tragödientheorie gilt ihm dagegen als Vertreter einer antimusikalischen und antidionysischen Tragödienkonzeption.

Wie N. aufgrund seiner Verfallsperspektive die Darstellung des Aristoteles im Ganzen konterkariert, so auch in allen Einzelpositionen. Vorab betrifft dies die Grundlage der aristotelischen *Poetik*, derzufolge die Tragödie, wie die Kunst überhaupt, Nachahmung (Mimesis) von Wirklichkeit ist, wenn auch nicht in einem engen Sinn. Maßgebend war für N. die von Schopenhauer stammende, romantisch-idealistisch grundierte und in Wagners Beethoven-Festschrift übernommene Vorstellung, die Musik sei eine „metaphysische“ und daher von jeder äußeren, ‚physischen‘ Mimesis abgehobene Kunst. Daraus resultiert seine strikte Gegenposition zur Mimesislehre des Aristoteles. Deshalb auch verfehlt für N. die Tragödie in ihrer späteren Entwicklung ihr Wesen, wenn sie sich von ihrem musikalischen „Ursprung“ entfernt. In der schon zitierten (NK 104, 24–28), auf einem losen Blatt überlieferten Anmerkung, in der N. die *Poetik* des Aristoteles angreift, beruft er sich gerade auf ein solches archaisches Ursprungsstadium, in dem es „große künstlerische Instinkte“, „poetische Urformen“ und ein „künstlerische[s] Urphänomen“ gegeben habe. Im Lichte dieser archaisierenden Ursprungs- und Kunstideologie (von ihr rückte N. später in *Menschliches, Allzumenschliches* ab, vgl. den Überblickskommentar S. 66)

muß alles, was nicht auf dem angeblichen „Instinkt“ beruht, als bloß noch gelehrt und theoretisierendes Nachprodukt erscheinen. Aristoteles, die „Nachteule der Minerva“ nach dem leuchtenden Tag der Perikleischen Hochkultur, figuriert hier bloß als Vertreter einer Spätzeit, ungeachtet der Tatsache, daß er aus einer ihm noch nahen und vertrauten Tragödien-Überlieferung zu schöpfen vermag; für N. repräsentiert er eine fragwürdige epigonale Sichtweise, die es zu revidieren gilt. Damit bringt sich N., der später eine revolutionäre „Umwertung aller Werte“ im Bereich der Moral zu seinem Programm erhebt, bereits als Umwerter in der Sphäre der Kunst in Stellung. Diese Umwertung führt er für sämtliche Komponenten der Aristotelischen Tragödienpoetik durch: Wenn die Musik das Primäre und das Wesentliche ist, muß alles, was Aristoteles als vorrangig bezeichnet: Mythos, Charaktere, sprachliche Darbietung und Konzeption, unwesentlich und nachrangig sein.

Den an die erste Stelle gesetzten „Mythos“ verstand Aristoteles im griechischen Sinne des Wortes als die Sage, die Fabel, die das Handlungsmuster der Tragödie vorgibt. Prägnant formuliert er: „Grundlegend und gewissermaßen die Seele der Tragödie ist also der Mythos“ (*Poetik* 1450a 38–39). Weil N. gerade nicht die Handlung, sondern die Musik als das generative Prinzip der Tragödie ansieht, bemüht er sich, aus dem Mythos etwas ganz anderes zu machen: eine bildliche „Entladung“ und Transformation der Musik, womit deren Vorrang gesichert bleibt und sie zugleich als das allein Wesentliche im Verhältnis zu dem von ihr Abgeleiteten gewertet wird. Das gleiche Ziel verfolgt er mit den von Aristoteles an zweiter Stelle genannten „Charakteren“, welche die Handlung auf der Bühne darstellen. Auch sie dürfen keine eigenständige Bedeutung im Verhältnis zur „Musik“ haben, sondern sollen im Gegenteil zu sekundären Hypostasen der Musik werden. Um dies plausibel zu machen, geht N. von der Tatsache aus, daß die Tragödie aus dem Dionysoskult entstand, und er behauptet, Dionysos sei anfänglich der einzige „Held“ der Tragödienbühne gewesen; sodann vermutet er, „dass alle die berühmten Figuren der griechischen Bühne Prometheus, Oedipus u. s. w. nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysus sind“ (KSA 1, 71, 22–24). Damit reduziert er alle „berühmten Figuren der griechischen Bühne“ auf Dionysos und das Dionysische. Da N. das „Dionysische“ mit der „Musik“ gleichsetzt, dient ihm diese reduktionistische Monopolisierung letztlich dazu, die Musik als das allein Wesentliche und als generatives Prinzip auch im Hinblick auf die „Charaktere“, d. h. die handelnden Figuren zu behaupten.

Eine besondere Schwierigkeit für das Unternehmen, den Tragödientraktat des Aristoteles zu konterkarieren, bildet das *dramatische* Geschehen, das Aristoteles von den Grundelementen des „Mythos“ (Handlungsmuster) und der „Charaktere“ (Handlungsträger) bestimmt sieht. Mehrmals insistiert er darauf,

daß die Tragödie die Nachahmung einer *Handlung* sei, und er pointiert die Relevanz der Handlung mit den Worten: „Nun geht es um Nachahmung von Handlung und von Handelnden“ (*Poetik* 1449b 36–37). Damit wäre die primäre Rolle, die N. der Musik zuschrieb, nicht vereinbar gewesen. Deshalb vermeidet er in der Tragödienschrift den Begriff ‚Handlung‘, obwohl dieser sich mit dem griechischen Begriff ‚Drama‘ deckt und die Tragödie bekanntlich ein *Drama* mit schlimmem Ausgang ist. An die Stelle des Handelns versucht er das „Leiden“ und die „Leidenschaft“, das „Pathos“ zu setzen. Markant antiaristotelisch formuliert N.: „Zum Pathos, nicht zur Handlung bereitete Alles vor“ (KSA 1, 85, 33 f.). So konnte er auch die Weltanschauung Schopenhauers zur Geltung bringen, der den „Willen“ ganz als Urgrund des Leidens in der Welt verstand. Schließlich schlug N. die Brücke vom griechischen Begriff „Pathos“, der sowohl „Leiden“ wie „Leidenschaft“ und „Affekt“ bedeutet, zum Pathetischen, das die ‚dionysische‘ Musik Wagners bestimmt.

Eine weitere Hürde für die Behauptung einer fundamentalen Funktion der Musik sieht N. im dritten Hauptelement, das Aristoteles in seiner Tragödiencharakterisierung anführt: in der sprachlichen Darbietung. Denn die Handlung mußte notwendigerweise sprachlich, insbesondere durch den Dialog der Akteure vermittelt werden. In dem bereits zitierten Passus der *Poetik* berichtet Aristoteles, erst Aischylos habe die Zahl der Schauspieler von einem auf zwei erhöht, damit den Anteil des Chors verringert und „das Wort [den Dialog] zur Vorherrschaft gebracht“. Obwohl N. den Dialog zunächst noch als Manifestation des „Apollinischen“ in der Tragödie ansieht (KSA 1, 64, 27 f.), interpretiert er dann das Vordringen des Dialogs, den er noch dazu mit einer verwerflichen „Dialektik“ assoziiert, als Niedergangsphänomen. Um aber überhaupt einen Ansatz für sein Niedergangsschema zu finden, weicht er von der eindeutigen Überlieferung ab, derzufolge es Aischylos war, der den entscheidenden Schritt zur Verringerung des Chors tat, indem er den dramatischen Dialog erfand, der von nun an das Geschehen dominierte. Denn nur wenn er Aischylos, den ersten und ältesten der drei Tragiker, in die dionysisch-archaische Ursprungssphäre der (Chor-)„Musik“ entrückte, konnte er kontrastiv einen geschichtlich späteren Niedergang behaupten, wenn auch nicht begründen. Statt von Aischylos schreibt er deshalb von Sophokles, er sei es gewesen, der den Anteil des Chores zugunsten der Akteure und das heißt: des Dialogs verringert habe; er resümiert: „der erste [!] Schritt zur Vernichtung des Chors“ (KSA 1, 95, 21 f.) sei von Sophokles getan worden. Daß sich diese Behauptung gegen Aristoteles richtet, geht daraus hervor, daß dieser in dem schon zitierten Passus über Aischylos sagt, er habe „als erster“ (πρῶτος) den Anteil des Chors verringert und dem Logos – dem in den Dialogen der Akteure gesprochenen Wort – zur Vorherrschaft verholfen.

Eine genauere Interpretation zum historischen Stellenwert der Aristotelischen *Poetik* gibt N. in dem Basler Vortrag *Das griechische Musikdrama*, der zu den Vorstufen von GT gehört: „Es ist ja bekannt, daß ursprünglich die Tragödie nichts als ein großer Chorgesang war: diese historische Erkenntniß giebt aber in der That den Schlüssel zu jenem wunderlichen Problem. Die Haupt- und Gesamtwirkung der antiken Tragödie beruhte in der besten Zeit immer noch auf dem Chore: er war der Faktor, mit dem vor allem gerechnet werden mußte, den man nicht bei Seite lassen durfte. Jene Stufe, in der sich das Drama ungefähr von Aeschylus bis Euripides hielt, ist die, in der der Chor soweit zurückgedrängt war, um eben gerade noch die Gesamtfärbung anzugeben. Noch ein einziger Schritt weiter und die Scene herrschte über die Orchestra, die Kolonie über die Mutterstadt; die Dialektik der Bühnenpersonen und ihre Einzelgesänge traten vor und überwältigten den bisher gültigen chorisches-musikalischen Gesamteindruck. Dieser Schritt ist gethan worden, und der Zeitgenosse desselben, Aristoteles, fixierte ihn in seiner berühmten, viel verwirrenden, das Wesen des aeschyleischen Dramas gar nicht treffenden Definition“ (KSA 1, 524, 34–525, 16). Wie problematisch die abschließende Aussage über „das Wesen des aeschyleischen Dramas“ ist, geht schon daraus hervor, daß gerade Aischylos den entscheidenden Schritt zur Zurückdrängung des Chores (in N.s Auffassung: der „Musik“) tat, indem er einen zweiten Schauspieler einführte und damit den Dialog ermöglichte, der fortan die Tragödien-Aufführungen dominierte.

**105, 4** *Welt als Wille und Vorstellung I*, p. 309] N. zitiert wieder nach der Schopenhauer-Ausgabe von Julius Frauenstädt.

**107, 30–33** *die Befähigung der Musik, den Mythos d. h. das bedeutsamste Exempel zu gebären und gerade den tragischen Mythos: den Mythos, der von der dionysischen Erkenntniß in Gleichnissen redet.*] Schon in den früheren Partien von GT kommt dieser Gleichnis-Funktion und dem „Bild“ wesentliche Bedeutung zu, so in GT 2, S. 31, 5–7 und GT 5, S. 44, 28–34, sowie unmittelbar vor der hier zu erläuternden Stelle (107, 25–28). Mit dem auf Schopenhauers Konstellation von „Wille“ und „Vorstellung“ zurückgehenden Verhältnis von „Musik“ und „gleichnisartigem Bild“ (= „Mythos“) opponiert N. wieder gegen die *Poetik* des Aristoteles, der zu den Grundelementen der Tragödie zwar auch den Mythos zählt, aber in einem ganz anderen Sinne: als schon vorhandene Geschichte (Fabel), die das Grundmuster der Handlung bereitstellt. N. bringt den spekulativen Charakter seiner Theorie unmittelbar anschließend zum Ausdruck (108, 1–5). Zu der von Wagner übernommenen Metapher des „Gebärens“ vgl. den Kommentar zu 49, 6 f.

**107, 33 f.** *An dem Phänomen des Lyrikers habe ich dargestellt*] In den weit zurückliegenden Kapiteln 5 und 6.

**108, 17–22** *Die metaphysische Freude am Tragischen ist eine Uebersetzung der instinctiv unbewussten dionysischen Weisheit in die Sprache des Bildes: der Held, die höchste Willenserscheinung, wird zu unserer Lust verneint, weil er doch nur Erscheinung ist, und das ewige Leben des Willens durch seine Vernichtung nicht berührt wird.*] Zur Grundierung dieser zentralen Aussage durch Tragödien-theorien des Deutschen Idealismus vgl. NK 72, 34–73, 7. In einer Notiz heißt es: „Die Vernichtung des Individuums als Einblick in die Vernichtung der Individuation, höchste Lustspiegelung“ (NL 1870/1871/1872, KSA 7, 8[2], 219, 15 f.). Zur „Lust“ vgl. den ersten Abschnitt von GT 17.

**108, 27–29** *hier siegt die Schönheit über das dem Leben inhärirende Leiden, der Schmerz wird in einem gewissen Sinne aus den Zügen der Natur hinweggelogen.*] Leiden ist bei Schopenhauer die Grundverfassung des Daseins; das Erlebnis des Schönen und der Trost, den die Kunst gewährt, täuscht über diese Grundverfassung hinweg, aber nur für Augenblicke (*Die Welt als Wille und Vorstellung* I, 3. Buch, § 52).

## 17. Kapitel

Zum engen Zusammenhang mit dem vorausgehenden 16. Kapitel vgl. dort den Überblickskommentar, S. 315.

**109, 2–4** *Auch die dionysische Kunst will uns von der ewigen Lust des Daseins überzeugen: nur sollen wir diese Lust nicht in den Erscheinungen, sondern hinter den Erscheinungen suchen.*] Diese „Lust“, ein Leitmotiv des ganzen ersten Abschnitts, entspricht der „metaphysische[n] Freude am Tragischen“ (108, 17 f.), die der letzte Abschnitt des vorausgehenden 16. Kapitels thematisiert. Das Metaphysische erhält in der Wendung „hinter den Erscheinungen“ seinen genaueren, durch Schopenhauer vorkodierten Ausdruck. Die „Lust“ und gerade die „ewige Lust“, welche aus der nächtlich-dunklen Tiefe des Dionysischen jenseits der vergänglichen apollinischen Tages-Erscheinungen quillt, ist das Thema des *Nachtwandler-Lieds* im vorletzten Zarathustra-Kapitel (*Also sprach Zarathustra* IV, KSA 4, 404, 1–11):

„Oh Mensch! Gieb Acht!  
Was spricht die tiefe Mitternacht?  
„Ich schlief, ich schlief –,  
„Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –  
„Die Welt ist tief,  
„Und tiefer als der Tag gedacht.  
„Tief ist ihr Weh –,

„Lust – tiefer noch als Herzeleid:  
 „Weh spricht: Vergeh!  
 „Doch alle Lust will Ewigkeit –,  
 „–will tiefe, tiefe Ewigkeit!“

Gegen Ende der Tragödienschrift nimmt N. nochmals ausführlich das Thema der „Lust“ auf: 152, 1–153, 17. Vgl. auch die Vorstufe *Die dionysische Weltanschauung*, KSA 1, 572, 2–9.

**109, 19–22** *Trotz Furcht und Mitleid sind wir die glücklich-Lebendigen, nicht als Individuen, sondern als das eine Lebendige, mit dessen Zeugungslust wir verschmolzen sind.*] „Furcht und Mitleid“ sind die Affekte, welche die Tragödie in der *Poetik* des Aristoteles bei den Menschen (den „Individuen“) erregt, um sie der „Katharsis“ zuzuführen. N. überschreitet die Sphäre individueller Wirkung, um einen gerade durch die Auflösung alles Individuellen im tragischen Untergang des Helden stattfindenden mystischen Übergang ins vor-individuell Allgemeine – in „das eine Lebendige“ – zu postulieren. Vgl. NK 108, 17–22. Indem N. von den „glücklich-Lebendigen“ und von der „Zeugungslust des eine[n] Lebendige[n]“ spricht, löst er sich schon weitgehend von der in den früheren Partien noch dominierenden Unseligkeit des Schopenhauerschen „Willens“ zugunsten eines positiven Lebens-Begriffes, der allerdings nur metaphysisch zum Tragen kommt. Die Vorstellung von der „Zeugungslust“ pointiert die ‚dionysische‘ Qualität dieses Lebensbegriffs.

**109, 28–34** *Zugleich aber müssen wir zugeben, dass die vorhin aufgestellte Bedeutung des tragischen Mythos den griechischen Dichtern, geschweige den griechischen Philosophen, niemals in begrifflicher Deutlichkeit durchsichtig geworden ist; ihre Helden sprechen gewissermaassen oberflächlicher als sie handeln; der Mythos findet in dem gesprochenen Wort durchaus nicht seine adäquate Objectivation.*] Diese im Folgenden sich fortsetzende These reflektiert zwar ihren eigenen Charakter als einer bloßen These („aufgestellte Bedeutung“); indem sie dann aber den griechischen Dichtern, d. h. den Tragikern, und besonders „den griechischen Philosophen“, womit vornehmlich Aristoteles mit seinen Ausführungen zur Tragödie in der *Poetik* gemeint ist, die klare Einsicht in die Wahrheit dieser These abspricht, beansprucht N. ein Deutungsmonopol aufgrund der eigenen intuitiven und apriorischen Einsicht. Die Abwertung des „Wortes“ dient, entsprechend der früheren Abwertung des Dialogs, der radikalen Aufwertung der „Musik“ im Folgenden.

**110, 25–28** *Die Griechen sind, wie die ägyptischen Priester sagen, die ewigen Kinder [...], welche nicht wissen*] In Platons *Timaios* (22b) sagt ein sehr bejahrter ägyptischer Priester zu dem griechischen Staatsmann Solon, dem Weisesten

der Sieben Weisen: „O Solon, Solon, ihr Griechen seid immer Kinder, einen alten Hellenen gibt es nicht“. Solon fragt ihn, was er damit meine, und erhält die Antwort: „Jung seid ihr in euren Seelen alle, denn ihr habt darin keine aus alter Überlieferung stammende Gewissheit und kein Wissen, das durch die Zeit altehrwürdig ist“ (ὦ Σόλων, Σόλων, Ἕλληνες αἰεὶ παῖδες ἐστε, γέρων δὲ Ἕλλην οὐκ ἔστιν. [...] νέοι ἐστέ [...] τὰς ψυχὰς πάντες· οὐδεμίαν γὰρ ἐν αὐταῖς ἔχετε δι’ ἀρχαίαν ἀκοήν παλαιὰν δόξαν οὐδὲ μάθημα χρόνῳ πολλὸν οὐδέν). Platon gibt mit dieser Anekdote zu verstehen, daß Wissen und Weisheit bei den Ägyptern auf alter Überlieferung beruhen und daß sie sich aufgrund des viel höheren Alters ihrer Kultur den Griechen überlegen fühlten. N. verwendet diese Anekdote in einem anderen Sinn.

**110, 30 f.** *Jenes Ringen des Geistes der Musik nach bildlicher und mythischer Offenbarung*] Vgl. NK 51, 18–24, insbesondere zur Problematik des Titelbegriffes „Geist der Musik“.

**111, 4 f.** *Ob sie nicht aus ihrer mystischen Tiefe einst wieder als Kunst emporsteigen wird?*] In der Reinschrift für die Druckvorlage steht: „In der deutschen Musik kommt [?] dieser Geist aus seiner mystischen Tiefe wieder heraus zu künstlerischen Geburten. In der deutschen Philosophie findet derselbe Geist die begriffliche Selbsterkenntniß“ (KSA 14, 54 f.).

**111, 14** *der Geist der Wissenschaft*] In der vorangehenden Partie dieses 17. Kapitels ist mehrmals vom „Geist der Musik“ die Rede (109, 25; 110, 30), als Gegenmacht erscheint nun der „Geist der Wissenschaft“ (so auch 111, 20 f.; 111, 25; 111, 31), der durch den Geist der Musik überwunden werden soll. In nachgelassenen Notizen aus der Entstehungszeit der Tragödienschrift formuliert N. immer wieder die Opposition von „Wissenschaft“ und „Kunst“ und fordert den Vorrang der Kunst, weil sie im Gegensatz zur Wissenschaft schöpferisch sei. Vgl. NL 1869/1870, KSA 7, 3[4], 59: „Der Kampf zwischen Kunst und Wissenschaft in Griechenland ist darzustellen“; NL 1872/1873, KSA 7, 19[36], 428: „Die Bändigung der Wissenschaft geschieht jetzt nur noch durch die Kunst. [...] 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[38], 430, 28–32: „Das Historische und die Naturwissenschaften waren nöthig gegen das Mittelalter: das Wissen gegen den Glauben. Wir [N. meint hier sich selbst und Wagner] richten jetzt gegen das Wissen die Kunst: Rückkehr zum Leben! Bändigung des Erkenntnißtriebes! Stärkung der moralischen und ästhetischen Instinkte!“; NL 1871, KSA 7, 13[2], 372, 16–27: „Die Musik hat uns wieder den Mythos geboren: damit ist der Geist der Wissenschaft unterlegen. [...] Allein in der Musik sind wir noch nicht wissenschaftliche historische Menschen.“

**111, 17** *eine Wiedergeburt der Tragödie*] Dieses Leitthema wird in 103, 13 f. eingeführt.

**111, 33 f.** *Entfaltung des neueren attischen Dithyrambus*] Vgl. NK 112, 11–14.

**112, 6–10** *Der sicher zugreifende Instinct des Aristophanes hat gewiss das Rechte erfasst, wenn er Sokrates selbst, die Tragödie des Euripides und die Musik der neueren Dithyrambiker in dem gleichen Gefühle des Hasses zusammenfasste und in allen drei Phänomenen die Merkmale einer degenerirten Cultur witterte.*] Zu N.s Gewährsmann Aristophanes vgl. NK 76, 21–23 und 77, 19–25. Den Sokrates nahm Aristophanes in der Komödie *Die Wolken* aufs Korn, den Euripides in den *Fröschen*, den neueren Dithyrambos in der Komödie *Die Vögel* (V. 1373–1409). Wie sehr N. aus dem Horizont der eigenen Zeit heraus dachte und wertete, geht aus der Vorstellung von einer „degenerirten Cultur“ hervor. „Degeneration“ war eines der Schlagworte der Zeit, ebenso wie „Entartung“ und „Décadence“. 1857 war das bald in ganz Europa tonangebende Werk des französischen Psychiaters Bénédict Augustin Morel erschienen: *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés malades*. Darin wurde der Begriff der Degeneration als progressive Entartung definiert. Das in die Geschichte der Psychiatrie eingegangene ‚Morelsche Gesetz‘ lautet: „Les dégénérationes sont des déviations malades du type normal de l'humanité héréditairement transmissibles et évoluant progressivement vers la déchéance“ („Degenerationen sind krankhafte Abweichungen vom menschlichen Normaltyp, die erblich übertragen werden und sich progressiv bis hin zum [vollständigen] Niedergang entwickeln“). In der deutschen Psychiatrie und über den psychiatrischen Diskurs hinaus setzte sich Morels Theorie rasch durch, auch in popularisierter Form. Im Jahr 1859 gab der französische Arzt Jacques-Joseph Moreau (genannt ‚de Tours‘) sein grundlegendes Werk heraus: *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*. Nicht mehr wahrgenommen hat N. das für das intellektuelle Klima charakteristische zweibändige Werk von Max Nordau: *Entartung* (Berlin 1892–1893), das einen internationalen Widerhall fand und in alle europäischen Sprachen übersetzt wurde (die englische Übersetzung erlebte 1895 in vier Monaten sieben Auflagen). Nordau wandte die Vorstellung der Entartung entschieden pejorativ auf moderne Kunst und Kultur an (auch auf N.!).

N. selbst gebraucht den Begriff ‚Entartung‘ schon in der Tragödienschrift (114, 30), er spricht von einer „entarteten Musik“ (112, 3) im Zusammenhang mit der Diagnose „einer degenerirten Cultur“ und vermutet aufgrund der – nach seiner Auslegung – engsten Verwandtschaft von „Musik und Mythos“,

daß „mit einer Entartung und Depravation des Einen eine Verkümmern der Anderen verbunden sein wird“ (153, 22–25). An der modernen Kultur kritisiert er, daß die Kunst zu einem minderwertigen Unterhaltungsobject „entartete“ (144, 10). In der Schrift *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* ist im Hinblick auf die Historie von Entartung die Rede: „Denn bei einem gewissen Uebermaass derselben zerbröckelt und entartet das Leben und zuletzt auch wieder, durch diese Entartung, selbst die Historie“ (KSA 1, 257, 31–34). Insbesondere für die „antiquarische“ Historie sieht N. die Gefahr der „Entartung“ (268, 21) und in weiten Bereichen historischer Betätigung glaubt er, mit markant biologistischem Vokabular, „zum Unkraut aufgeschossene, ihrem natürlichen Mutterboden entfremdete und deshalb entartete Gewächse“ (265, 2–4) zu erkennen.

**112, 11–14** *Durch jenen neueren Dithyrambus ist die Musik in frevelhafter Weise zum imitatorischen Conterfei der Erscheinung z. B. einer Schlacht, eines Seesturmes gemacht und damit allerdings ihrer mythenschaffenden Kraft gänzlich beraubt worden.*] Nach den Angaben des Athenaios in seinen *Deipnosophistai* (*Gastmahl der Gelehrten*) VIII 19, 338a, soll ein Dithyrambendichter einen Sturm musikalisch dargestellt haben. Das hat allerdings auch Beethoven in einem der Sätze seiner 6. Symphonie getan. Aristophanes läßt im *Plutos* (*Der Reichtum*) die Musik das Blöken einer Schafherde als Parodie eines Dithyrambos nachahmen (V. 290 f.). Schopenhauer hatte die imitatorische Art der Musik verurteilt (*Die Welt als Wille und Vorstellung* I, Frauenstädt, Bd. 2, S. 311 f.).

**112, 21–113, 3 f.** *denn der Mythos will als ein einziges Exempel einer in's Unendliche hinein starrenden Allgemeinheit und Wahrheit anschaulich empfunden werden. Die wahrhaft dionysische Musik tritt uns als ein solcher allgemeiner Spiegel des Weltwillens gegenüber: jenes anschauliche Ereigniss, das sich in diesem Spiegel bricht, erweitert sich sofort für unser Gefühl zum Abbilde der ewigen Wahrheit. [...] der mythenschaffenden Kraft der wahren Musik*] In einem nachgelassenen Fragment gibt N. die Quelle für diese Theorie genauer zu erkennen (NL 1871/1872, KSA 7, 14[3], 376, 1–19): „Aus der Fülle dieser Erkenntnisse, auf die, zur Bekräftigung ihrer ewigen Wahrheit, Richard Wagner im ‚Beethoven‘ seinen Stempel gedrückt hat, hebe ich eine Stelle hervor, die für die Erklärung des Ursprungs der Tragödie von höchstem Werthe ist. Die Musik, sagt Schopenhauer, läßt jedes Gemälde, ja jede Szene des wirklichen Lebens und der Welt, sogleich in erhöhter Bedeutsamkeit hervortreten: freilich um so mehr, je analoger ihre Melodie dem inneren Geiste der gegebenen Erscheinung ist. Denken wir uns jetzt die erhabenste Steigerung der Musik, so wäre damit ein Mittel gewonnen, jedes Bild der Welt, um kurz zu reden, in einen Mythos zu verwandeln und zum Ausdruck einer ewig-gültigen allgemeinen Wahrheit zu

bringen. Dieses ungeheure Vermögen der Musik sehen wir zweimal bisher in der Weltgeschichte zur Mythenschöpfung kommen: und das eine Mal sind wir beglückt genug, diesen erstaunlichen Prozeß selbst zu erleben, um von hier aus auch jenes erste Mal uns analogisch zu verdeutlichen. Wer wird, falls er nur einmal etwas von dieser wahrhaft religiösen Wirkung der mythenschaffenden Musik erfahren hat, – – –“. Vgl. auch das ausführliche Schopenhauer-Zitat in GT 16 (105, 4–107, 16), sowie das Schopenhauer-Zitat in einer nachgelassenen Notiz (NL 1871, KSA 7, 12[1], 359, 9–360, 12).

**113, 9–14** *Euripides, der in einem höhern Sinne eine durchaus unmusikalische Natur genannt werden muss, ist aus eben diesem Grunde leidenschaftlicher Anhänger der neueren dithyrambischen Musik und verwendet mit der Freigebigkeit eines Räubers alle ihre Effectstücke und Manieren.*] N. gibt hier ein Echo auf Wagners Kritik an Meyerbeers Opern (GSD III, 301): „Das Geheimniß der Meyerbeer’schen Opernmusik ist – der Effekt [...] wollen wir [...] genauer Das bezeichnen, was wir unter diesem Worte verstehen, so dürfen wir ‚Effekt‘ übersetzen durch ‚Wirkung ohne Ursache‘.“ Das Wort „Manieren“ verwendet N. im Sinne des „Manieristischen“. Die negativen Kategorien dieser Charakterisierung überträgt er hier auf Euripides und in seinen späten Anti-Wagner-Schriften auf Wagner selbst. Bei Euripides treffen sie höchstens auf manche Monodien („Arien“) zu, nicht jedoch auf die Chorlieder, die schon zu seiner Zeit wegen ihrer Melodien berühmt waren. Die nach der gescheiterten Sizilischen Expedition des Alkibiades in den Steinbrüchen von Syrakus kriegsgefangenen und versklavten Athener sangen dort die Lieder des Euripides.

**113, 17–33** *das Ueberhandnehmen der Charakterdarstellung und des psychologischen Raffinements in der Tragödie von Sophokles ab [...] Die Bewegung auf der Linie des Charakteristischen geht schnell weiter: während noch Sophokles ganze Charaktere malt [...] malt Euripides bereits nur noch grosse einzelne Charakterzüge*] Daß das Interesse für Charaktere und für das „Charakteristische“ zunimmt, ist eine zu N.s Zeit in der Altertumswissenschaft längst etablierte Erkenntnis, neu ist aber der Versuch, auch daraus einen Niedergang abzulesen. Ihren Höhepunkt erreichte die Vorliebe für (typische) Charaktere und das Charakteristische im 4. Jahrhundert v. Chr. in den Ethiken des Aristoteles und bei dem Aristoteles-Schüler Theophrast (etwa 369–288 v. Chr.), von dem Diogenes Laertius berichtet (5, 36), er sei Lehrer des Komödiendichters Menander gewesen. Seine wirkungsreichste Schrift trug den bezeichnenden Titel *Charaktere* (Χαρακτήρες). Sie bot eine Sammlung von dreißig Kurzgemälden typischer, meist negativer Charaktere mit präzisen, z.T. karikaturistisch ausgeprägten Einzelzügen. Solche Charaktertypen sind: der Schmeichler, der Schwätzer, der Baurische, der Gefallsüchtige, der Gerüchtemacher, der Unver-

schämte, der Kleinliche usw. Vier der Charaktere begegnen auch als Titel von Menander-Komödien. Die Nähe zu den Typen der Neuen Komödie ist deutlich. Wie schon mit der Kritik am „Effekt“ (113, 9–14) schließt sich N. hier auch an Wagners Verdikt über die musikalische „Charakteristik“ in der modernen Oper an (GSD III, 286 f.).

**114, 5 f.** *ein Stimulanzmittel für stumpfe und verbrauchte Nerven*] Auch diese Diagnose geht in N.s späten Anti-Wagner-Schriften auf Wagner über.

**114, 12–16** *In der alten Tragödie war der metaphysische Trost am Ende zu spüren gewesen, ohne den die Lust an der Tragödie überhaupt nicht zu erklären ist; am reinsten tönt vielleicht im Oedipus auf Kolonos der versöhnende Klang aus einer anderen Welt.*] Unter der „alten Tragödie“ versteht N. zunächst wohl diejenige des Aischylos; keinesfalls aber läßt sich ihr der *Ödipus auf Kolonos* zurechnen, wenn man die zeitlichen Verhältnisse berücksichtigt: Denn diese Tragödie gehört schon in die Zeit der athenischen Katastrophe gegen Ende des Peloponnesischen Kriegs, in die letzte Zeit des Euripides und des Sokrates. Zum „metaphysischen“ Trost vgl. 108, 17–22 und den Kommentar hierzu. Der *Ödipus auf Kolonos*, das von Altersmystik bestimmte letzte Werk des Sophokles, das zeitgleich mit den letzten Tragödien des Euripides entstand, nimmt sich ganz einzigartig unter den Dichtungen der alten Tragiker aus. Das mystische Ende schafft eine Aura der Verklärung um das an die Grenzen des Menschlichen reichende Leidenschicksal des Ödipus. Sophokles inszeniert damit die in Athen kulturell etablierte ‚Heroisierung‘ – der Heros überschreitet das menschliche Normal-Maß. Der Kult der Heroen verband sich mit den Gräbern, in denen ihre Gebeine ruhten. Nach ihrem Tode schrieb man den Heroen eine besondere Kraft zu. Daher diente die Heroisierung oft der Schaffung von lokal fixierten Kulturen. Zu einem solchen Kultort wird am Ende des *Ödipus auf Kolonos* der Hain von Kolonos nahe Athen.

**114, 25 f.** *Der deus ex machina ist an Stelle des metaphysischen Trostes getreten.*] Vgl. NL 1871/1872, KSA 7, 14[2], 375, 11–13: „Der deus ex machina übersetzt die metaphysische Lösung ins Irdische. Damit ist die Tragödie zu Ende.“ Nur im kleineren Teil der Euripideischen Tragödien erscheint am Ende ein deus ex machina. Die These, daß er „an Stelle“ des vermeintlichen „metaphysischen Trostes“ trete, beruht auf einer einseitigen Interpretation des deus ex machina. Vgl. NK 86, 26–30, aber auch NK 115, 12–18.

**114, 29 f.** *dass sie sich aus der Kunst gleichsam in die Unterwelt, in einer Entartung zum Geheimcult, flüchten musste.*] Vgl. NK 88, 4–8.

**115, 12–18** *dass sie an Stelle eines metaphysischen Trostes eine irdische Consonanz, ja einen eigenen deus ex machina setzt, nämlich den Gott der Maschinen*

*und Schmelztiegel, d. h. die im Dienste des höheren Egoismus erkannten und verwendeten Kräfte der Naturgeister, dass sie an eine Correctur der Welt durch das Wissen, an ein durch die Wissenschaft geleitetes Leben glaubt]* N. nimmt noch einmal das Leitmotiv des „metaphysischen Trostes“ (114, 13; 114, 19; 114, 26) auf, das den ganzen Schluss-Abschnitt durchzieht und auch am Beginn des 18. Kapitels (115, 29–34) thematisiert wird. Den „deus ex machina“ deutet er in der hier zu erörternden Stelle modern um, nämlich als Gott des im 19. Jahrhundert beginnenden Zeitalters der „Maschinen“ und der „Schmelztiegel“, d. h. der industriellen Eisen- und Stahlgießereien (Krupp hatte bereits das größte Gußstahlwerk der Welt geschaffen). Zusammen mit dem Kohle-Bergbau und dem für solche Massengüter geeigneten Transportmittel, der Eisenbahn, bildeten sie das Fundament der industriellen Revolution; in noch halb mythologisierender romantischer Sprache redet N. von den „Kräften der Naturgeister“, die im Dienste des höheren Egoismus verwendet werden – eine Kritik an der vom „Wissen“ und der „Wissenschaft“ geleiteten instrumentellen Vernunft. An keiner Stelle sonst wird so deutlich, daß sich N.s Antimodernismus nicht bloß auf den gesellschaftlichen und kulturellen Bereich erstreckt, sondern auch auf die technische und industrielle Zivilisation, die auf „Wissen“ beruht und einen problematischen Fortschritts-Optimismus samt der dazugehörigen „Heiterkeit“ erzeugt.

## 18. Kapitel

Schon in den früheren Kapiteln tritt die kulturkritische Tendenz hervor; von diesem Kapitel an wird sie bis zum Ende der Schrift dominant. Die Kritik an der bestehenden „Kultur“, die N.s Diagnose zufolge eine Oberflächenzivilisation ist, verbindet sich mit der Hoffnung auf eine wieder authentische Zukunft. Für sie soll die schon im 16. Kapitel beschworene „Wiedergeburt der Tragödie“ das Zeichen sein. N. beruft sich auf eine naturhaft-existentielle und deshalb ganzheitliche „Weisheit“, die im Gegensatz zur einseitig-rationalen „Wissenschaft“ (118, 29) steht. Das Kapitel läßt erkennen, wie sehr sich N. an der seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Rousseau ausgehenden Kulturkritik orientiert. Nachdem er schon bisher das „Wissen“ und die „Wissenschaft“ mit antiaufklärerischer Tendenz als fragwürdig dargestellt hat, wählt er jetzt den „modernen Culturmenschen Faust“ (116, 25 f.) als Paradigma der Wissenschafts- und Kulturkritik. Denn der auf dem Höhepunkt der Sturm und Drang-Epoche konzipierte Anfangsteil des *Faust I*, die sogenannte Gelehrten-Tragödie, steht (schon in den Anfangsversen) unter dem Eindruck der von Rousseau initiierten Zivilisations- und Wissenschaftskritik.

Erschien die kritisierte Kultur bisher vorwiegend als „sokratisches“ oder „theoretisches“ Niedergangsphänomen, so versucht N. nun zunächst eine dreiteilige Kulturklassifikation: „es giebt entweder eine alexandrinische oder eine hellenische oder eine buddhaistische Cultur“ (116, 9f.). Der Schwerpunkt liegt aber auf der dem „alexandrinischen Cultur“-Typ zuzuordnenden sterilen „Wissenschaft“ des 19. Jahrhunderts sowie, abschließend, auf einer auch künstlerisch entsprechend sterilen Zeit. N.s Wissenschaftsbegriff bezieht hier nicht die großen naturwissenschaftlichen, medizinischen und technischen Fortschritte des 19. Jahrhunderts ein. Er beschränkt sich auf die Sphäre einer historisierenden Bildungskultur, wie er sie alsbald auch in der zweiten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* abhandeln wird.

**115, 29** *Schönheitsschleier der Kunst*] Wie der Kontext ist dieser Ausdruck wieder von Schopenhauers Vorstellungswelt bestimmt. Für Schopenhauer bedeutet die Kunst eine – wenn auch nur illusionäre – Erlösung vom unheilvollen Willen im Medium des schönen Scheins. Zu Schopenhauers „Schleier“ der Maja vgl. NK 28, 10 f.

**115, 29 f.** *der metaphysische Trost*] Vgl. zu dieser Vorstellung bereits NK 108, 17–22 und 115, 12–18.

**116, 9 f.** *eine alexandrinische oder eine hellenische oder eine buddhaistische Cultur.*] Die ägyptische Stadt Alexandria, eine Gründung Alexanders des Großen, nachdem er Ägypten erobert hatte, war in hellenistischer Zeit ein Zentrum der Wissenschaften. Berühmt war ihre riesige Bibliothek. Von den dort tätigen zahlreichen Gelehrten leitet sich die Vorstellung einer spätzeitlichen, „alexandrinischen“ Wissenskulturs ab, die nach der großen Zeit der griechischen Kultur das Stigma des Unschöpferischen erhielt. Mit der „hellenischen“ Cultur meint N. diejenige des 5. Jahrhunderts v. Chr.: die Perikleische Blütezeit. Die Vorstellung von einer „buddhaistischen Cultur“ orientiert sich an Schopenhauers Darstellung des „Buddhismus“ in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, 4. Buch, Kap. 68, und II, 4. Buch, Kap. 48: *Zur Lehre von der Verneinung des Willens zum Leben*. Die Ausführungen in Bd. I, Kap. 68 resümiert Schopenhauer mit folgenden Worten: „Allem Bisherigen zufolge geht die Verneinung des Willens zum Leben, welche Dasjenige ist, was man gänzliche Resignation oder Heiligkeit nennt, immer aus dem Quietiv des Willens hervor, welches die Erkenntniß seines innern Widerstreits und seiner wesentlichen Nichtigkeit ist, die sich im Leiden alles Lebenden aussprechen“ (Frauenstädt, Bd. 2, S. 470). Den ersten Band der *Welt als Wille und Vorstellung* beschließt Schopenhauer mit dem Hinweis auf das „Nirwana der Buddhaisten“, und er fügt hinzu: „was nach gänzlicher Aufhebung des Willens übrig bleibt, ist für

alle Die, welche noch des Willens [d. h. des Lebensdrangs] voll sind, allerdings Nichts. Aber auch umgekehrt ist Denen, in welchen der Wille sich gewendet und verneint hat, diese unsere so sehr reale Welt mit allen ihren Sonnen und Milchstraßen – Nichts“.

Insgesamt greift N. in der hier zu erörternden Passage das damals in Mode gekommene Schlagwort „Cultur“ in inflationärer Weise auf: Für ihn gibt es nicht nur eine alexandrinische, hellenische und buddhaistische Cultur, sondern alsbald auch eine „sokratische Cultur“ (117, 6), eine „theoretische Cultur“ (117, 33), dann wieder „unsere Cultur“ (118, 16), eine „Cultur [...], welche ich als eine tragische zu bezeichnen wage“ (118, 27 f.) im Gegensatz zu einer „modernen Cultur“ (119, 23), dann eine „Cultur der Oper“ (120, 11 f.) usw. Hintergrund ist die zeitgenössische Vorliebe für kulturgeschichtliche Darstellungen. Vgl. NK 146, 10–12. Herder hatte in der Vorrede zu seinem Hauptwerk: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1785) über das Wort „Kultur“ geschrieben: „Nichts ist unbestimmter als dieses Wort und nichts ist trügerlicher als die Anwendung desselben auf ganze Völker und Zeiten“ (Johann Gottfried Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, in: Johann Gottfried Herder, *Werke* in zehn Bänden, hg. von Martin Bollacher u. a., Bd. 6, hg. von Martin Bollacher, Frankfurt 1989, S. 12). Vgl. Ernest Tonnellat: *Kultur, histoire du mot, évolution et sens*, in: *Civilisation, le mot et l'idée*, Paris 1930.

**116, 20–24** selbst unsere dichterischen Künste haben sich aus gelehrten Imitationen entwickeln müssen, und in dem Haupteffect des Reimes erkennen wir noch die Entstehung unserer poetischen Form aus künstlichen Experimenten mit einer nicht heimischen, recht eigentlich gelehrten Sprache.] N. denkt bei den „gelehrten Imitationen“ an die frühneuzeitliche Humanistenpoesie und an die grundlegende Dichtungslehre, die Martin Opitz mit seinem 1624 erschienenen *Buch von der Deutschen Poeterey* schuf. Die große deutsche Dichtung des Mittelalters hingegen, die nicht aus gelehrten Imitationen erwachsen ist, bleibt außerhalb seines Gesichtsfelds. Den Reim kannte weder die griechische noch die römische Dichtung; insofern läßt er sich gerade nicht, wie N. meint, aus der „recht eigentlich gelehrten Sprache“ (dies war das Latein) herleiten. Reime erscheinen erstmals in der christlichen Hymnendichtung der Spätantike. Mit der Abwertung des Endreims schloß sich N. an Wagner an, der den Stabreim bevorzugte, vgl. NK 132, 8–10.

**116, 32–34** Wenn Goethe einmal zu Eckermann, mit Bezug auf Napoleon, äussert: „Ja mein Guter, es giebt auch eine Productivität der Thaten“] Vgl. Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, 11. März 1828.

**117, 11–14** *der Glaube an das Erdenglück Aller [...] die drohende Forderung eines solchen alexandrinischen Erdenglückes]* Hier verbindet sich, von der Warte des Schopenhauerschen Pessimismus aus, die Ablehnung des (Fortschritts-)Optimismus mit der Ablehnung eines menschlichen Glücksanspruchs, wie ihn schon die Aufklärung zu einem ihrer großen Themen gemacht hatte und nun die sozialen Bewegungen des 19. Jahrhunderts sowie manche liberalen Programmschriften weitertrugen. So hatte im Anschluß an aufklärerische Theoriebildungen John Stuart Mill, dessen Werke N. selbst besaß und intensiv studierte, „das allgemeine Glück aller“ zum „ethischen Maßstab“ erklärt. In seinem (englisch erstmals 1863 erschienenen und 1869 erstmals im Rahmen der deutschen Gesamtausgabe übersetzten) *Utilitarianism*, wo er diesen Grundsatz formulierte, verband er ihn mit Jeremy Bentham (1748–1832) Utilitarismus. Mills auch an die fundamentalen Ausführungen des Aristoteles zum menschlichen Glücksstreben (*Nikomachische Ethik* I 2, 1095; *Rhetorik* I 5, 1360b) erinnerndes Fazit im 4. Kapitel von *Utilitarianism* lautet: „Aus den vorhergehenden Betrachtungen folgt, daß in Wirklichkeit nichts Anderes gewünscht wird als Glückseligkeit. Was sonst noch in einer andern Weise denn als ein Mittel zu einem außerhalb der Sache liegenden Zwecke und schließlich zur Glückseligkeit gewünscht wird, wird insofern gewünscht, als es ein Bestandtheil der Glückseligkeit ist, und wird für sich selbst nicht gewünscht, wenn es nicht zu einem solchen geworden ist.“ (*John Stuart Mill's Gesammelte Werke. Autorisirte Uebersetzung. Erster Band: Die Freiheit* übersetzt von Th. Gomperz. *Das Nützlichkeitsprincip* übersetzt von Ad. Wahrmund. *Rectoratsrede* übersetzt von Ad. Wahrmund. In: *John Stuart Mill's Gesammelte Werke. Autorisirte Uebersetzung unter Redaction von Theodor Gomperz. Erster Band*, Leipzig 1869, S. 170). N. hatte diese Übersetzung in seiner persönlichen Bibliothek. Die Vorstellung, daß das „allgemeine Glück“ erreichbar ist, resultiert aus dem philanthropischen und optimistischen Fortschrittsglauben schon der Aufklärung und wird von Mill aktualisiert. In der *Götzen-Dämmerung* spitzt N. zu (KSA 6, 61, 1 f.): „Der Mensch strebt nicht nach Glück; nur der Engländer thut das“. In diesem historischen Kontext steht die Attacke auf den zeitgenössischen „Optimismus“, die N. unmittelbar vor der hier zu erörternden Stelle führt. Anschließend stellt er die Verbindung zu sozialistischen Lehren seiner Zeit her.

**117, 15–25** *Man soll es merken: die alexandrinische Cultur braucht einen Sklavenstand, um auf die Dauer existieren zu können [...] Es giebt nichts Furchtbarees als einen barbarischen Sklavenstand, der seine Existenz als ein Unrecht zu betrachten gelernt hat und sich anschickt, nicht nur für sich, sondern für alle Generationen Rache zu nehmen.]* Die Notwendigkeit von Sklaven, die N. hier im Hinblick auf die „alexandrinische“ Kultur betont – und dieser rechnet er

auch die Kultur seiner Zeit zu – gilt bei ihm für jede Kultur, also auch für die neue tragische Kultur, die er selbst mitbegründen wollte. Vgl. hierzu das Fragment einer erweiterten Form der Tragödienschrift in NK 78, 8–10. N.s entschiedene Ablehnung der sozialen und demokratischen Bewegungen seiner Zeit zieht sich durch sein gesamtes Werk und entsprechend auch durch seine Briefe. Er wußte sich damit in Übereinstimmung mit Jacob Burckhardt, mit dem er sich in der Basler Zeit intensiv austauschte und dessen Vorlesungen er besuchte.

Das Plädoyer für die Sklaverei, der extreme Ausdruck dieser zeitkritischen Grundtendenz, steht im Kontext damals aktueller Entwicklungen, nachdem Lincoln 1863 die Sklaverei in den Vereinigten Staaten rechtlich beseitigt hatte (Verfassungszusatz 1865). 1860 gab es noch 4 Millionen schwarze Sklaven vor allem in den Südstaaten der USA, wo sie in der Plantagenwirtschaft unter harten Bedingungen unterdrückt und ausgebeutet wurden. In den englischen Kolonien war die Sklaverei 1833 aufgehoben worden, in den französischen Kolonien 1848, die Niederländer begannen 1863 mit der Aufhebung der Sklaverei, Brasilien folgte 1871–1888. Die maßgebenden deutschen Lexika (Brockhaus, Rotteck/Welcker: *Staatslexikon*, Hermann Wagener: *Staats und Gesellschaftslexikon*) behandelten das Thema in eigenen Artikeln. Als Wagener im Artikel *Sklaverei* seines Lexikons (Bd. 18, 1865) die Befreiung der Sklaven in den USA registrieren konnte, stellte er bereits die gegenläufige Wirkung fest, nämlich daß die Aufhebung der Sklaverei den „Racenhochmuth [...] gar nicht abgeschafft, vielmehr verschärft“ habe (S. 707). N. überträgt sein Plädoyer für die Sklaverei auf die Behandlung der europäischen Arbeiterschaft und einen ‚Klassenhochmut‘ im Namen der ‚Kultur‘. In den nachgelassenen *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern* ist unter dem Titel *Der griechische Staat* von den „eximirten Kulturmenschen“ die Rede, um derentwillen das Sklaventum notwendig sei; und aus der Sorge um die ‚Kultur‘ befürchtet N., „daß wir an dem Mangel des Sklaventhums zu Grunde gehen werden“ (KSA 1, 769, 22 u. 769, 12f.).

**117, 19–21** wenn der Effect ihrer schönen Verführungs- und Beruhigungsworte von der „Würde des Menschen“ und der „Würde der Arbeit“ verbraucht ist] Ausführlich und im Zusammenhang mit einem Plädoyer für die Sklaverei erörtert N. die „Würde des Menschen“ und die „Würde der Arbeit“ in einem Anfang 1871 verfassten Fragment (NL 1871, KSA 7, 10[1]), besonders S. 336, 26f. und S. 337, 28–31. Die „Würde des Menschen“ ist ein Postulat der Aufklärung. Es wurzelt im aufklärerischen Vernunft- und Autonomie-Denken, später im liberalen Individualitätsdenken. „Autonomie“, so erklärt Kant, „ist [...] der Grund der Würde der menschlichen und jeder vernünftigen Natur“ (*Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. AA, Bd. 4, S. 436). Es handle sich um „die Würde eines

vernünftigen Wesens, das keinem Gesetze gehorcht als dem, das es zugleich selbst giebt“ (S. 434). Schon im römischen Humanitätsdenken, wie es Cicero formulierte, gehört die Würde, die „dignitas“, zur „humanitas“, wenn auch eher in einem aristokratischen Sinn.

Die „Würde der Arbeit“ war im 19. Jahrhundert zu einem vielbeschworenen Wertbegriff geworden, der aus einer Umwertung der Arbeit resultierte. In der griechischen Antike galt Arbeit (so auch bei Platon und Aristoteles) als eine untergeordnete Tätigkeit gegenüber der bürgerlich-politischen ‚Praxis‘ und dem in ihr zur Geltung kommenden Herrschaftswissen sowie gegenüber der ‚Bildung‘ (παιδεία); insofern kam der Arbeit keine spezifische „Würde“ zu. Verachtet wurden vor allem die Handarbeiter und alle handwerklichen Berufe. Später unterschied Cicero zwischen den Künsten, die eines Freien würdig waren, den artes liberales, und der nur zur Befriedigung von primären Lebensbedürfnissen dienenden Arbeit (*De officiis* 1, 42, 150). Bis ins 18. Jahrhundert hinein war der Begriff der Arbeit noch oft mit der Vorstellung gesellschaftlicher Niedrigkeit und Dienstbarkeit im Horizont ständischer Schichtenfixierung verbunden, mit dem Heraufkommen des Bürgertums und des modernen ökonomischen Denkens aber gewann die Arbeit eine zunehmend positive Bedeutung. „Arbeit ist des Bürgers Zierde, / Segen seiner Mühe Preis“, formulierte Schiller in seinem Gedicht *Die Glocke*. In der bürgerlichen Leistungsgesellschaft werteten Eigentumsstreben und Wertschöpfung durch Arbeit auch diese selbst auf. Die *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* von 1793 bestimmte (Art. 18), daß es kein bindendes Dienstverhältnis (domesticité), sondern nur freie Arbeitsverhältnisse geben solle.

Im Liberalismus des 19. Jahrhunderts verband sich der Begriff der Arbeit mit den optimistisch besetzten Begriffen von Fortschritt und Freiheit. Damit gewann die Arbeit auch ihre zivilisatorische „Würde“. Friedrich List schrieb in seinem Artikel *Arbeit* im *Staatslexikon* von Rotteck/Welcker, daß die Menschheit auf dem Wege zu den „Fortschritten der Zivilisation der Segnungen der freien und freiwilligen Arbeit teilhaftig“ werden könne. Solcher Arbeit schreibt er „Würde“ zu: „schon führt hier die geistige Arbeit zu Ehren und Würden, die körperliche zu Achtung und Ansehen“. Angesichts des Arbeiter-Elends im frühkapitalistischen Wirtschaftssystem konstatierte er aber auch die „Entwürdigung der arbeitenden Klassen“; vom ökonomischen Fortschritt und einer verantwortungsbewußten Politik erhoffte er dennoch, daß die Lebenshaltung verbessert und die Daseinswürde aller arbeitenden Menschen erreicht werde. Marx dagegen legte den Hauptakzent gerade auf die zunehmende Entwürdigung: auf die Instrumentalisierung der arbeitenden Bevölkerung zugunsten des Kapitals und auf ihre aus den modernen industriellen Arbeitsprozessen resultierende Entfremdung. In seinem Hauptwerk zitiert Marx die skeptische

Bemerkung aus John Stuart Mills *Principien der politischen Ökonomie*: „Es ist fraglich, ob alle bisher gemachten mechanischen Erfindungen die Tagesmühe irgendeines menschlichen Wesens erleichtert haben“, und stellt fest, daß dies „keineswegs der Zweck der kapitalistisch verwandten Maschinerie“ sei. Sie sei lediglich ein „Mittel zur Produktion von Mehrwert“ (*Das Kapital*, Bd. 1, Anfang von Kap. 13) und diene der Akkumulation von Kapital. Die Arbeit im „automatischen System der Maschinerie“ bringe lediglich den entmenslichten Menschen als „Poletarier“ und „Ware“ hervor.

Gegen die Arbeitsvorstellungen der Sozialisten wie der Liberalen wandte sich Treitschke von einem aristokratisch-konservativen Standpunkt aus, zu dem N. die größte Affinität zeigt. Wie N. berief sich Treitschke auf die antike Sklaverei, um sie als Bedingung der „Kultur“ auch in der Gegenwart indirekt gutzuheißen. In seinem drei Jahre nach N.s Tragödienschrift erschienenen Aufsatz *Der Socialismus und seine Gönner* (Preußische Jahrbücher 34, 1874, S. 67 ff.) nannte er „die Einführung der Sklaverei eine rettende Tat der Kultur“ und erklärte: „Keine Kultur ohne Dienstboten!“, und weiterhin: „nur einer Minderzahl ist beschieden, die idealen Güter der Kultur ganz zu genießen; die große Mehrheit schafft im Schweiß ihres Angesichts“ – trotz der Maschinenindustrie. Dem Arbeiter komme ein „hartes und beschränktes Dasein“ zu, „aber ein gesundes und ehrenwertes Leben, wenn er seinen Platz in der Gesellschaft kräftig behauptet und die Ehre der Arbeit lebhaft empfindet“.

Die „Ehre der Arbeit“ war ebenso wie die „Würde der Arbeit“ schon längst eine beliebig verwendbare Hohlformel geworden. Hier ist N. radikaler, indem er von „schönen Verführungs- und Beruhigungsworten“ spricht und eindeutig für Sklaverei plädiert – am offensten in einer dann doch nicht in GT eingefügten Partie (vgl. NK 78, 8–10). John Stuart Mill, den N. als Exponenten eines humanitären Liberalismus bekämpfte, hatte in seiner Schrift *Grundsätze der politischen Ökonomie* das Genossenschaftswesen empfohlen, um die „Würde der Arbeit“ zu garantieren. Die Genossenschaft solle zur „Heilung der ewigen Fehde zwischen Kapital und Arbeit“ dienen, wodurch „ein wohlwollender Wettstreit für das gemeinsame Beste an die Stelle eines erbitterten Klassenkampfes treten würde. Die Würde der Arbeit würde sich heben, bei den arbeitenden Klassen würde ein neues Gefühl der Sicherheit und Selbständigkeit erwachen und die tägliche Beschäftigung jedes menschlichen Wesens würde zu einer Schule sozialer Sympathien und praktischer Einsicht“ (John Stuart Mill's *Gesammelte Werke*. Autorisierte Uebersetzung unter Redaction von Professor Dr. Th. Gomperz. Siebenter Band: *Grundsätze der politischen Oekonomie*, übersetzt von Adolf Soetbeer, Leipzig 1869, S. 98).

Bereits 1866 hatte ein anderer für N. wichtiger Autor, Friedrich Albert Lange, in seinem Buch über *J. St. Mills Ansichten über die sociale Frage* den

Bericht einer amerikanischen Untersuchungskommission wörtlich wiedergegeben, in der die „Würde der Arbeit“ hervorgehoben und mehrmals das Los der Arbeiter als dasjenige moderner „Sklaven“ (das N. ausdrücklich bejaht) angeprangert wird (S. 233 f.):

Das Comite [sic] war sicher mit Recht betreten bei der Wahrnehmung, daß inmitten eines beispiellosen Wohlstandes, eines entschiedenen Fortschritts der Künste und Wissenschaften, der Vervollkommnung aller Maschinen, welche die Arbeit vereinfachen, inmitten aller möglichen neuen Erfindungen der Mensch, der Schöpfer, die erste Ursache aller dieser Dinge, allein zurückgeblieben ist. Denn eben der Wohlstand, dessen wir uns rühmen, und der sich auf Alle erstrecken sollte, ist im Begriff aus den Arbeitern selbst Maschinen zu machen, Menschen ohne Denken, ohne höheren Trieb, als wie er auch dem Sklaven gestattet ist. Führen wir einfach die eigenen Worte eines Arbeiters an, welcher sagte: ‚Wir sind Sklaven, erschöpft von der Arbeit, abgenützt und entkräftet, und da wir keine Zeit haben, Geist und Herz zu bilden, ist es überraschend, daß wir herabgekommene, unwürdige Nichtswisser sind?‘ Ein Anderer sagte: ‚Ich habe einen Sohn, den ich lieber im Sarge sehen würde als in einer Fabrik, um Alles zu leiden, was ich gelitten habe, und mehr zu erdulden als ein Sklave in dieser verdorbenen und erniedrigenden Umgebung‘. Es war peinlich, von allen Denen, die uns aufzuklären bereit waren, über die reißende Entsittlichung unseres Arbeiterstandes, der die Grundlage unseres nationalen Lebens bildet, das nämliche hören zu müssen; peinlich war es, einen bestätigenden Blick thun zu müssen in das Herabgekommenesein, in den immer tieferen Ruin und Verfall des Menschengeschlechts, das doch unvergänglich und unsterblich sein soll. Die männliche und stolze Unabhängigkeit des Arbeiters von ehemals hat einer sklavischen und feilen Gesinnung Platz gemacht; an die Stelle der Selbstachtung und Intelligenz sind Mangel an Selbstvertrauen und wachsende Unwissenheit getreten, statt des ehrenwerthen Stolzes auf die Würde der Arbeit hat das Gefühl völliger Unterordnung, statt des Triebes sich in der Mechanik zu vervollkommen, der Ekel an einer untergeordneten Beschäftigung allgemein Platz gegriffen. Statt eines Adelsdiploms haftet an der Arbeit das Brandmal der Sklaverei.

Die Mitglieder des Comite's sind daher sehr überzeugt, daß wenn unsere Nation vor sicherem Unglück und Untergang bewahrt, wenn der industriellen Wissenschaft ihre praktische Anwendung gerettet, wenn der Gesundheit, dem Leben und der Sittlichkeit des Volkes Rechnung getragen werden soll, wenn wir endlich unsern Nachkommen die kostbaren Güter der Freiheit und der ‚Selbstregierung‘ sichern und hinterlassen wollen, wir die Wichtigkeit der Frage begreifen und ihr Gerechtigkeit widerfahren lassen müssen – wenn nicht aus Menschenliebe, so doch aus Eigennutz. Wehe dem Volk, dessen Reichthümer steigen, und die Menschen sinken.

Wahrscheinlich unter dem Eindruck dieser Lektüre verurteilte N. in einer längeren Partie der *Morgenröthe* (Drittes Buch, Nr. 206, KSA 3, 183–185) ganz im Gegensatz zu seinen sonstigen Plädoyers für die Sklaverei und die Ausbeutung der Arbeiter diese Zustände als Schande der „Fabrik-Sklaverei“ und „unanstän-

dige Knechtschaft“, allerdings mit dem Zusatz, die Arbeiter sollten einfach auswandern, um diesen negativen Verhältnissen zu entkommen – man könne ja statt ihrer Chinesen als „arbeitsame Ameisen“ holen!

**117, 25–32** *Wer wagt es, solchen drohenden Stürmen entgegen, sicheren Muthes an unsere blassen und ermüdeten Religionen zu appelliren [...] und selbst auf diesem Bereich jener optimistische Geist zur Herrschaft gekommen ist, den wir als den Vernichtungskeim unserer Gesellschaft eben bezeichnet haben.]* Die „drohenden Stürme“ deuten auf die in der Bildungsschicht weitverbreitete Furcht vor einer sozialen Revolution. Die Aussagen über den Zustand der Religion bilden die Grundlage der ersten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen*: David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller.

**118, 4–12** *haben grosse allgemein angelegte Naturen, mit einer unglaublichen Besonnenheit, das Rüstzeug der Wissenschaft selbst zu benützen gewusst, um die Grenzen und die Bedingtheit des Erkennens überhaupt darzulegen und damit den Anspruch der Wissenschaft auf universale Geltung und universale Zwecke entscheidend zu leugnen: bei welchem Nachweise zum ersten Male jene Wahnvorstellung als solche erkannt wurde, welche, an der Hand der Causalität, sich anmaasst, das innerste Wesen der Dinge ergründen zu können.]* N. übernimmt hier bis in den Wortlaut hinein und in allen Hauptbegriffen die Ausführungen Schopenhauers über Kant in der *Welt als Wille und Vorstellung* I (Anhang: *Kritik der Kantischen Philosophie*): „Solche deutliche Erkenntniß und ruhige, besonnene Darstellung dieser traumartigen Beschaffenheit der ganzen Welt ist eigentlich die Basis der ganzen Kantischen Philosophie, ist ihre Seele und ihr allergrößtes Verdienst. Er brachte dieselbe dadurch zu Stande, daß er die ganze Maschinerie unsers Erkenntnißvermögens, mittelst welcher die Phantasmagorie der objektiven Welt zu Stande kommt, auseinanderlegte und stückweise vorzeigte, mit bewundernswerther Besonnenheit und Geschicklichkeit [...] Er zeigte, daß die Gesetze, welche im Daseyn, d. h. in der Erfahrung überhaupt, mit unverbrüchlicher Nothwendigkeit herrschen, nicht anzuwenden sind, um das Daseyn selbst abzuleiten und zu erklären, daß also die Gültigkeit derselben doch nur eine relative ist, d. h. erst anhebt, nachdem das Daseyn, die Erfahrungswelt überhaupt, schon gesetzt und vorhanden ist; daß folglich diese Gesetze nicht unser Leitfaden seyn können, wann wir an die Erklärung des Daseyns der Welt und unserer selbst gehen. Alle früheren occidentalischen Philosophen hatten gewähnt, diese Gesetze, nach welchen die Erscheinungen aneinander geknüpft sind und welche alle, Zeit und Raum sowohl als Kausalität und Schlußfolge, ich unter den Ausdruck des Satzes vom Grunde zusammenfasse, wären absolute und durch gar nichts bedingte Gesetze, aeternae veritates, die Welt selbst wäre nur in Folge und Gemäßheit derselben, und

daher müsse nach ihrem Leitfaden das ganze Räthsel der Welt sich lösen lassen.“ (Frauenstädt, Bd. 2, S. 497). Auch die Ausführungen N.s, die an die hier zu erörternde Stelle anschließen, folgen genau diesen Darlegungen Schopenhauers, den er – zusammen mit Kant – alsbald nennt.

**118, 16–20** Wenn dieser [der Optimismus] an die Erkennbarkeit und Ergründlichkeit aller Welträthsel, gestützt auf die ihm unbedenklichen *aeternae veritates*, geglaubt und Raum, Zeit und Causalität als gänzlich unbedingte Gesetze von allgemeinsten Gültigkeit behandelt hatte] Weitgehend wörtliche Übernahme aus dem in der Schlußpartie des vorangehenden Kommentars zitierten Passus Schopenhauers, der sich wiederum auf die Kritik am metaphysischen Erkenntnisoptimismus bezieht, die Kant in der *Transzendentalen Dialektik* der *Kritik der reinen Vernunft* formuliert. Unter den „*aeternae veritates*“, den „ewigen Wahrheiten“, die N. mit Schopenhauer in Frage stellt, greift er besonders die Gesetze der Logik an und unter ihnen am meisten das Kausalitätsgesetz, das er auch in späteren Werken immer wieder attackiert, am entschiedensten in der *Götzen-Dämmerung*. Vgl. NK 99, 9–12.

**118, 21** das Werk der Maja] Vgl. NK 28, 10 f.

**118, 25 f.** nach einem Schopenhauer'schen Ausspruche, den Träumer noch fester einzuschläfern (W. a. W. u. V. I, p. 498).] N. zitiert nach der Schopenhauer-Ausgabe von Julius Frauenstädt, Bd. 2.

**118, 28 f.** dass an die Stelle der Wissenschaft als höchstes Ziel die Weisheit gerückt wird] Diese „Weisheit“ wurde zuvor (118, 13) Kant und Schopenhauer zugeschrieben. Die anschließende Rede vom „Gesamtbilde der Welt“ (18, 31 f.) im Unterschied zu den auf das viele Einzelne ausgehenden „Wissenschaften“ zeigt allerdings, daß N. seinen Weisheitsbegriff auch an demjenigen Heraklits orientiert. Vgl. Heraklit, Frg. 40 (DK): „Vielwisserei lehrt nicht Verstand haben“ – πολυμαθίη νόον ἔχειν οὐ διδάσκει. Frg. 41 (DK): „Eins nur ist das Weise, sich auf das Wissen zu verstehen, das Alles in Allem zu steuern wußte“ – εἶναι γὰρ ἓν τὸ σοφόν, ἐπίστασθαι γνῶμην, ὅτ' ἐκυβέρνησε πάντα διὰ πάντων.

**118, 31 f.** dem Gesamtbilde der Welt] In UB III: *Schopenhauer als Erzieher* greift N. diese Vorstellung erneut auf, um ihre Funktion zu charakterisieren: Er fordert mit Berufung auf Schopenhauer ein „regulatives Gesamtbild“ (356, 31). Vorher heißt es von Schopenhauer: „Das ist seine Grösse, dass er dem Bilde des Lebens als einem Ganzen sich gegenüberstellte, um es als Ganzes zu deuten“ (356, 17–19). Vgl. auch die Hinweise auf Schopenhauer in NK KSA 1, 356, 17–25.

**119, 2–4** *denken wir uns den kühnen Schritt dieser Drachentöchter, die stolze Verwegenheit, mit der sie allen den Schwächlichkeitsdoctrinen jenes Optimismus den Rücken kehren]* Anspielung auf Siegfried, den Helden in Wagners gleichnamigem Musikdrama. N. übernahm diese Stelle mit einigen Änderungen aus dem ursprünglichen *Vorwort an Richard Wagner* vom Februar 1871. Vgl. den folgenden Kommentar.

**119, 4 f.** *um im Ganzen und Vollen „resolut zu leben“]* Zitat aus Goethe, *Gesellige Lieder: Generalbeichte*, V. 35. Dieser Passus, zusammen mit dem vorangehenden über die „Schwächlichkeitsdoctrinen jenes Optimismus“ und mit den alsbald folgenden Versen aus dem *Faust II*, stammt aus dem ursprünglichen *Vorwort an Richard Wagner*, das im Februar 1871 entstanden war. Darin heißt es (KSA 7, 356, 25–357, 2): „Wer anders als der deutsche Jüngling wird die Unerschrockenheit des Blicks und den heroischen Zug in's Ungeheure haben, um allen jenen schwächlichen Bequemlichkeitsdoktrinen des liberalen Optimismus in jeder Form den Rücken zu kehren und im Ganzen und Vollen ‚resolut zu leben‘? Wobei nicht ausbleiben wird, daß er, der tragische Mensch, bei seiner Selbsterziehung zum Ernst und zum Schrecken, auch die von uns gemeinte griechische Heiterkeit als Helena begehren und mit Faust ausrufen muß:

Und sollt' ich nicht, sehnsüchtigster Gewalt,  
In's Leben ziehn die einzig'ste Gestalt?“

**119, 10 f.** *Und sollt' ich nicht, sehnsüchtigster Gewalt, / In's Leben ziehn die einzigste Gestalt?]* Zitat aus *Faust II*, *Klassische Walpurgisnacht*, V. 7438 f.

**119, 20 f.** *wie Mephistopheles die verführerischen Lamien]* *Faust II*, *Klassische Walpurgisnacht*, V. 7791–7800. In Benjamin Hederichs *Gründlichem mythologischem Lexicon* (Leipzig 1770), das Goethe für den *Faust II* intensiv zu Rate zog, heißt es im Artikel *Lamia* (Sp. 1424): „des Belus und der Libye Tochter, gefiel wegen ihrer Schönheit dem Jupiter so sehr, daß er mit ihr einen Sohn zeugte. Weil aber Juno solchen aus Eifersucht umbrachte, so wurde Lamia nicht nur vor Betrübniß ganz häßlich, sondern raubete auch und tödtete dagegen andere Kinder wieder, die sie erhaschen konnte. Von ihr sollen die Lamien den Namen haben [...] Man giebt solche für Gespenster aus, die nach Menschenfleisch und Blute sehr begierig gewesen und daher junge Leute durch allerhand Reizungen an sich zu locken gesucht. Zu dem Ende nahmen sie denn wohl die Gestalt schöner junger Frauenspersonen an, die den Vorbeygehenden ihren weißen Busen sehen ließen“.

**119, 32–120, 5** *Unsere Kunst offenbart diese allgemeine Noth: umsonst dass man sich an alle grossen productiven Perioden und Naturen imitatorisch anlehnt, umsonst dass man die ganze „Weltliteratur“ zum Troste des modernen Menschen um ihn versammelt und ihn mitten unter die Kunststile und Künstler aller Zeiten hinstellt, damit er ihnen, wie Adam den Thieren, einen Namen gebe*] Auch Wagner handelt in seinen theoretischen Schriften immer wieder von der „Noth“ der Kunst im Sinne eines defizitären oder falschen Zustands der Kunst selbst. N. zielt hier zuerst auf das für ihn auch sonst in GT und in anderen Schriften wichtige und von den Zeitgenossen diskutierte Problem des Epigonentums (vgl. NK 75, 25–32), das nichts Eigenes, Authentisches mehr hervorzubringen vermag und deshalb bloß historisierend verschiedene „Kunststile“ reproduziert. Die Anführungszeichen, in denen der Begriff „Weltliteratur“ steht, zeigen an, daß N. diesen durch Goethe prominent gewordenen Begriff zitatarig aufgreift. Im Gegensatz zu Goethe verleiht er ihm aber keine positive Bedeutung. In den Gesprächen mit Eckermann konstatierte Goethe am 31. Januar 1827: „Ich sehe immer mehr [...], daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist und daß sie überall und zu allen Zeiten in Hunderten und aber Hunderten von Menschen hervortritt [...] Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen“. Für N. hingegen ist die klassifizierende Sammlung von „Weltliteratur“ Kennzeichen einer unproduktiven Gelehrtenkultur. Die Wendung „wie Adam den Thieren“ bezieht sich auf 1. Mose 2, 19f.

N. schließt sich mit seiner Kritik an der zeitgenössischen Mode, „Kunststile und Künstler aller Zeiten“ zu versammeln, an Wagners *Beethoven* an. Darin heißt es, unter Anführung zahlreicher illustrierender Beispiele: „Jetzt wechseln Antike und Rococo, Gothik und Renaissance unter sich ab“, und Wagner sieht in dem „Umsatz aller Kunststyle“ ein Zeichen gänzlicher „Originalitätslosigkeit“ (GSD IX, 119). Vgl. auch noch JGB 223, KSA 5, 157, 2–19.

**120, 6** *der alexandrinische Mensch*] Vgl. NK 116, 9.

## **19. Kapitel**

Unter Heranziehung der musikhistorischen Abhandlung *Die Entstehung der Oper* von Ernst Otto Lindner (vgl. NK 120, 24) skizziert N. zunächst die Geschichte der Oper, deren Anfänge um 1600 in Italien von der Hoffnung auf eine Wiedererweckung der griechischen Tragödie ausgingen, weil man in dieser die Einheit von Musik (Chor, Monodien) und Rede fand. N.s kritische Wertungen entsprechen seiner bisher schon verfolgten Tendenz, das „Wort“ gegen-

über der Musik nicht in den Vordergrund treten zu lassen, weil sonst das Rationale über das Irrational-Ursprüngliche zu siegen und damit das „dionysische“ Urelement zu entswinden drohe. N. folgt mit seiner Ablehnung der Oper im Grundsätzlichen Schopenhauers Darlegungen ‚Zur Metaphysik des Schönen und Aesthetik‘ im Kapitel 19 seiner *Parerga und Paralipomena* II, § 220:

Die große Oper ist eigentlich kein Erzeugniß des reinen Kunstsinnes, vielmehr des etwas barbarischen Begriffs von Erhöhung des ästhetischen Genusses mittelst Anhäufung der Mittel, Gleichzeitigkeit ganz verschiedenartiger Eindrücke und Verstärkung der Wirkung durch Vermehrung der wirkenden Masse und Kräfte; während doch die Musik, als die mächtigste aller Künste, für sich allein, den für sie empfänglichen Geist vollkommen auszufüllen vermag; ja, ihre höchsten Produktionen, um gehörig aufgefaßt und genossen zu werden, den ganzen ungetheilten und unzerstreuten Geist verlangen, damit er sich ihnen hingeebe und sich in sie versenke, um ihre so unglaublich innige Sprache ganz zu verstehn. Statt dessen dringt man, während einer so höchst complicirten Opern-Musik, zugleich durch das Auge auf den Geist ein, mittelst des buntesten Gepräges, der phantastischsten Bilder und der lebhaftesten Licht- und Farben-Eindrücke; wobei noch außerdem die Fabel des Stücks ihn beschäftigt. Durch dies Alles wird er abgezogen, zerstreut, betäubt und so am wenigsten für die heilige, geheimnißvolle, innige Sprache der Töne empfänglich gemacht. Also wird, durch Dergleichen, dem Erreichen des musikalischen Zweckes gerade entgegengearbeitet. [...] Strenge genommen also könnte man die Oper eine unmusikalische Erfindung zu Gunsten unmusikalischer Geister nennen.

Schelling rühmt in seiner *Philosophie der Kunst* das griechische Drama als Gesamtkunstwerk (vgl. hierzu NK 33, 31–34, 4), um davon die moderne Oper – wie Schopenhauer – negativ abzusetzen. Er schreibt über „das Drama des Alterthums [...] wovon uns nur eine Karrikatur, die Oper, geblieben ist“ (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Philosophie der Kunst*, in: *Sämmtliche Werke*, 1. Abtheilung, 5. Band, Stuttgart/Augsburg 1859, S. 736). Ganz dieser Vorstellung Schellings von der Oper als einer Karikatur des antiken Dramas entsprechend schreibt N. in dem Basler Vortrag *Das griechische Musikdrama*, einer Vorstufe zu GT, „was wir heute die Oper nennen“, sei „das Zerrbild des antiken Musikdrama’s“ (KSA 1, 516, 6f.). Zugleich aber wird erkennbar, daß eine derart grundsätzliche Kritik der Oper mit dem Bestreben N.s konfligiert, Wagners „Musikdramen“ mit ihrem Appell an alle Sinne und mit ihrer Mobilisierung aller Wirkungsmöglichkeiten als maßgebende neue Schöpfungen darzustellen.

Gegen die schon in ihrem Anfangsstadium als verfehlt angesehene Entwicklung der italienischen Oper setzt N. die Hoffnung auf eine „dionysische“ Wiedergeburt der Tragödie, eine deutsche Wiedergeburt, die wieder zur „dionysische[n] Weisheit“ (128, 15) findet: durch die Verbindung von Schopenhauers Philosophie und Wagners Musik. Da die Tragödienschrift während des deutsch-französischen Krieges von 1870/71 entstand, verbindet sich diese

Hoffnung mit nationalem Pathos, N. spricht vom „Mysterium dieser Einheit zwischen der deutschen Musik und der deutschen Philosophie“ (128, 16 f.) und von einer neuen Selbstfindung des „deutschen Geist[s]“ (128, 29) „ohne das Gängelband einer romanischen Civilisation“ (129, 1). Einem Grundmuster deutscher kultureller Identitätsbildung seit dem Klassizismus und dem Idealismus folgend, empfiehlt er statt dessen die griechische Antike als Vorbild. Zugleich rechtfertigt er damit seine als „analogische“ Grundlegung konzipierte Schrift, die sich bisher extensiv den Griechen zuwandte.

**120, 14–32** *die Genesis der Oper und die Thatsachen der Opernentwicklung [...]* Ich erinnere zunächst an die Entstehung des *stilo rappresentativo* und des *Recitativs [...]* aus einer im Wesen des *Recitativs* mitwirkenden *ausserkünstlerischen Tendenz zu erklären.* Um 1600 wollten einige Florentiner Künstler die griechische Tragödie wieder zum Leben erwecken. Ihre Aktivitäten führten zur Entstehung der Oper, in der die Musik dem Wort untergeordnet war. N. machte sich in der musikhistorischen Abhandlung *Die Entstehung der Oper* von Ernst Otto Lindner kundig (in: E. O. Lindner: *Zur Tonkunst*, Berlin 1864, S. 1–42; vgl. NL 1871, KSA 7, 9[5], 271 f.). Die Florentiner gaben die Priorität rein musikalischer Vertonungsprinzipien, für die Palestrina (1525–1594) mit seiner Kirchenmusik stand, zugunsten sprachgebundener Kompositionen auf, weil sie glaubten, dies entspreche der musikalischen Praxis der Griechen. So entstand der *stilo rappresentativo*, der „darstellende Stil“ in der Oper des 16. und 17. Jahrhunderts, der die Stimmungen und Gefühle der Hauptpersonen effektiv zum Ausdruck bringen sollte. Das Rezitativ (ital. *recitare*: vortragen) ist ein Sprechgesang in feierlicher Deklamation. In Monteverdis *Orfeo* ging das auf die sprachliche Darbietung konzentrierte Rezitativ in den musikalisch expressiven, lebendigeren *stilo rappresentativo* über.

Klarer und aufschlußreicher als die Ausführungen in GT sind diejenigen in der Vorstufe: in dem Basler Vortrag *Das griechische Musikdrama*. Bemerkenswert ist darin auch das an Wagners theoretischen Schriften orientierte Plädoyer für eine aus dem Unbewußten stammende Musik und die entsprechende Abwertung einer aus bewußtem Kunstwissen resultierenden musikalischen Erfindung. Damit hängt ein weiteres, ebenfalls von Wagner übernommenes Element zusammen: ein (letztlich auf Herder, den Sturm und Drang und die Romantik zurückgehendes) organologisches Kunstverständnis, das sich auf „Wurzeln“, auf ein „Wachsen und Werden [...] in tiefer Nacht“ beruft. „Das, was wir heute die Oper nennen“, schreibt N., „das Zerrbild des antiken Musikdrama's, ist durch direkte Nachäffung des Alterthums entstanden: ohne die unbewußte Kraft eines natürlichen Triebes, nach einer abstrakten Theorie gebildet, hat sie sich, wie ein künstlich erzeugter homunculus, als der böse Kobold unserer modernen Musikentwicklung geberdet. Jene vornehmen und

gelehrt gebildeten Florentiner, die im Anfange des 17<sup>ten</sup> Jahrhunderts die Entstehung der Oper veranlaßten, hatten die deutlich ausgesprochne Absicht, die Wirkungen der Musik zu erneuern, die sie im Alterthume, nach so vielen beredten Zeugnissen, gehabt habe. Merkwürdig! Schon der erste Gedanke an die Oper war ein Haschen nach Effekt. Durch solche Experimente werden die Wurzeln einer unbewußten, aus dem Volksleben herauswachsenden Kunst abgeschnitten oder mindestens arg verstümmelt. So wurde in Frankreich das volkstümliche Drama durch die sogenannte klassische Tragödie verdrängt, also durch eine rein auf gelehrtem Wege entstandene Gattung, die die Quintessenz des Tragischen, ohne alle Beimischungen, enthalten sollte. Auch in Deutschland ist die natürliche Wurzel des Drama's das Fastnachtspiel, seit der Reformation untergraben worden; seitdem wurde die Neuschöpfung einer nationalen Form kaum wieder versucht, dagegen nach den vorhandenen Mustern fremder Nationen gedacht und gedichtet. Für die Entwicklung der modernen Künste ist die Gelehrsamkeit, das bewußte Wissen und Vielwissen der eigentliche Hemmschuh: alles Wachsen und Werden im Reiche der Kunst muß in tiefer Nacht vor sich gehen“ (KSA 1, 516, 6–31).

Wagner bestimmt das Verhältnis von Musik und Wort anders (*Oper und Drama*, GSD III, 231 f.): „an den üppigen Höfen Italiens [...] fiel es vornehmen Leuten, die an Palestrina's Kirchenmusik keinen Geschmack mehr fanden, ein sich von Sängern, die bei Festen sie unterhalten sollten, Arien, d. h. ihrer Wahrheit und Naivetät entkleidete Volksweisen, vorsingen zu lassen, denen man willkürliche, und aus Noth zu einem Anscheine von dramatischem Zusammenhang verbundene, Verstexte unterlegte. Diese dramatische Kantate, deren Inhalt auf Alles, nur nicht auf das Drama, abzielte, ist die Mutter unserer Oper, ja sie ist die Oper selbst“. Im Gegensatz zu Wagner, der die dichterische Wortkunst und infolgedessen das genuine Drama nicht als äußerliche Zutat, sondern als eine wesentliche Grundlage der „Tonkunst“ der Oper forderte, versucht N. „Wort“ und dramatische Handlung gegenüber dem Totalanspruch „dionysischer“ Musik abzuwerten. Allerdings stimmt er mit Wagners entschiedener Abwertung der frühen italienischen Oper überein, insbesondere im Hinblick auf die Vorstellung, mit ihr könne die antike Tragödie wiederhergestellt werden. Wagner konstatierte: „Die italienische Oper ist das, allerdings sonderbar ausgeschlagene Produkt einer akademischen Grille“. Man habe geglaubt, „so würde man sich auf dem richtigen Wege auch zur Wiederherstellung der antiken Tragödie befinden, sobald man nämlich zugleich dafür Sorge, daß Chorgesänge und Ballettänze zur gehörigen Unterbrechung [der „theatralischen Aktion“] einträten“ (Richard Wagner, *Über Schauspieler und Sänger*, GSD IX, 202).

In seiner kurzen Abhandlung *Über die Bestimmung der Oper* (1871), die wenige Monate vor GT erschien und die N. alsbald in mehreren Briefen

erwähnte, geht Wagner auf das „Rezitativ“ in der Entwicklung der italienischen Oper genauer ein: „Als die Form der Musik haben wir zweifellos die Melodie zu verstehen; die besondere Ausbildung dieser erfüllt die Geschichte unserer Musik, wie ihr Bedürfnis die Ausbildung des von den Italienern versuchten lyrischen Drama's zur ‚Oper‘ entschied. Sollte hierbei zunächst die Form der griechischen Tragödie nachgebildet werden, so schien diese auf den ersten Blick sich in zwei Haupttheile zu zersetzen, in den Chorgesang und in die periodisch zur Melopöe [sic] sich steigernde dramatische Rezitation: das eigentliche ‚Drama‘ war somit dem Rezitativ übergeben, dessen erdrückende Monotonie zuletzt durch die akademisch approbierte Erfindung der ‚Arie‘ gebrochen werden sollte. In dieser gelangte hierbei die Musik einzig zu ihrer selbständigen Form als Melodie, und sie gewann deßhalb sehr richtig einen solchen Vorrang vor den übrigen Faktoren des musikalischen Drama's, daß dieses selbst endlich, nur noch als Vorwand gebraucht, zum trockenen Gerüste für die Ausstellung der Arie herabsank“ (GSD IX, 146 f.). Indem N. von „einer im Wesen des Recitativs mitwirkenden ausserkünstlerischen Tendenz“ spricht, gibt er ein Echo auf diese Bewertung des Rezitativs durch Wagner und darüberhinaus noch auf die in derselben Schrift *Über die Bestimmung der Oper* formulierte Kritik an der „Tendenz“ sowohl in der Literatur wie in der Musik. Unter „Tendenz“ versteht Wagner die sich vom künstlerischen Gesamteindruck ablösende „didaktische Tendenz“; es gehe nicht an, „der nackten Tendenz das lebenvolle Drama selbst aufzuopfern“. Eine solche „Tendenz“ prägte sich in der Vorliebe für die „Sentenz“ aus, wie Wagner sogar mit Goethe- und Schiller-Zitaten zu belegen versucht (GSD IX, 138 f.).

In seine Tragödienvorlesung vom Sommer 1870 integrierte N. ein eigenes Kurzkapitel mit der Überschrift *Nachahmungen der antiken Tragödie. Die antike Tragödie und die Oper*. Darin geht er genauer auf die Entstehung der italienischen Oper bei den einzelnen Komponisten und auf ihre Entwicklung ein, bevor er mit einem Ausblick auf Gluck schließt: KGW II 3, 30–33.

**121, 29** *Conglutination*] Zusammenballung.

**122, 1** *Orpheus, Amphion*] Orpheus, der mythische Urmusiker und Urdichter, weiß durch die Macht seines Gesanges und Saitenspiels Menschen, Tiere und sogar die unbelebte Natur zu bezaubern. Die Geschichte von Orpheus und Eurydike war ein Hauptsubjekt schon in der frühen Oper, so in Monteverdis *Orfeo*, und dann noch über Jahrhunderte hinweg bis zu Glucks *Orpheus und Eurydike*. Amphion, ein anderer sagenhafter Musiker der Urzeit, soll die Leier so wirkungsmächtig gespielt haben, daß er sogar Steine in Bewegung setzen konnte und sie in eine harmonische Ordnung zu bringen wußte: So habe der Klang seines Saiteninstruments die Steine zur Mauer von Theben zusammengeführt. Vgl. Horaz: *De arte poetica*, V. 394.

**122, 8–13** *die Dichter in ihren Schäferspielen [...] die Sehnsucht zum Idyll* Schäferspiele waren eine beliebte poetische Gattung der Renaissance. Sie inszenierten ein natürliches, einfaches Leben und erfüllten mit ihrer Idyllik eine kompensatorische Funktion in der sonst von Ritualen und Entfremdungszwängen geprägten höfischen Kultur.

**122, 32–123, 4** *in der Auffassung des Urmenschen als des von Natur guten und künstlerischen Menschen: welches Princip der Oper sich allmählich in eine drohende und entsetzliche Forderung umgewandelt hat, die wir, im Angesicht der socialistischen Bewegungen der Gegenwart, nicht mehr überhören können. Der „gute Urmensch“ will seine Rechte: welche paradiesischen Aussichten!* Die aberrante Herstellung eines Zusammenhangs zwischen der frühen Oper und den sozialistischen Bewegungen des 19. Jahrhunderts ist von einem Angriff auf Rousseau mitbestimmt, dessen Gesellschafts- und Zivilisationskritik stark auf die Französische Revolution wirkte. Rousseau hatte in seinem *Discours sur l'inégalité* den „homme naturel“ gepriesen. Der aktuelle historische Hintergrund ist der Pariser Commune-Aufstand kurz nach Kriegsende. Am 21. Mai 1871 zogen französische Regierungstruppen (Adolphe Thiers stand als „Chef du pouvoir exécutif“ an der Spitze der in Versailles residierenden Regierung der Dritten Republik) in Paris ein, um den Aufstand niederzuschlagen. Daraufhin ließen die Anführer der Commune ihre Geiseln erschießen und steckten öffentliche Gebäude in Brand. Die Zeitungen meldeten irrtümlich, bei dem Brand der Tuilerien am 24. Mai 1871 sei auch der Louvre mit seinen Kunstschatzen niedergebrannt. Vor diesem historischen Hintergrund schrieb N. am 21. Juni 1871 in einem Brief an den Freund Carl von Gersdorff:

Über den Kampf der Nationen hinaus hat uns jener internationale Hydrakopf erschreckt, der plötzlich so furchtbar zum Vorschein kam, als Anzeiger ganz anderer Zukunftskämpfe. Wenn wir uns einmal persönlich aussprechen könnten, so würden wir übereinkommen, wie gerade in jener Erscheinung unser modernes Leben, ja eigentlich das ganze alte christliche Europa und sein Staat, vor allem aber die jetzt überall herrschende romanische ‚Civilisation‘ den ungeheuren Schaden verräth, der unserer Welt anhaftet: wie wir Alle, mit aller unserer Vergangenheit, schuld sind an solchen zu Tage tretenden Schrecken: so daß wir ferne davon sein müssen, mit hohem Selbstgefühl das Verbrechen eines Kampfes gegen die Cultur nur jenen Unglücklichen zu imputiren. Ich weiß, was es sagen will: der Kampf gegen die Cultur. Als ich von dem Pariser Brande vernahm, so war ich für einige Tage völlig vernichtet und aufgelöst in Thränen und Zweifeln: die ganze wissenschaftliche und philosophisch-künstlerische Existenz erschien mir als eine Absurdität, wenn ein einzelner Tag die herrlichsten Kunstwerke, ja ganze Perioden der Kunst austilgen konnte; ich klammerte mich mit ernster Überzeugung an den metaphysischen Werth der Kunst, die der armen Menschen wegen nicht da sein kann, sondern höhere Missionen zu erfüllen hat. Aber auch bei meinem höchsten Schmerz war ich nicht im Stande, einen Stein auf jene Frevler zu werfen, die mir nur Träger einer allgemeinen Schuld waren, über die viel zu denken ist! – (KSB 3, Nr. 140, S. 203, Z. 20 u. S. 204, Z. 44).

Vgl. auch den Brief an Wilhelm Vischer-Bilfinger vom 27. Mai 1871.

**123, 1f.** *im Angesicht der socialistischen Bewegungen der Gegenwart*] Vgl. hierzu den Überblickskommentar S. 6f. N. kannte Marx mindestens indirekt aus der Lektüre von Werken anderer Autoren. Hierzu: Thomas H. Brobjer: N.s Knowledge of Marx and Marxism, in: Nietzsche-Studien 31 (2002), S. 298–313.

**123, 7f.** *Die Oper ist die Geburt des theoretischen Menschen*] „Geburt“ bezieht sich auf die „Oper“ und meint demnach „Ausgeburt“. Diese Stelle läßt besonders deutlich erkennen, wie beliebig N. den Begriff „theoretisch“ verwendet. Wagner hatte von einer „akademischen Grille“ gesprochen (vgl. NK 120, 14–32). In einem nachgelassenen Fragment schließt sich N. an Wagner an, indem er die italienische Oper der Renaissance als „künstlich“, das (Wagnersche) „Musikdrama“ dagegen als „naturgemäß“ deklariert: „Die Oper, im künstlichen Anlehnen an die Vergangenheit erzeugt, hindert die naturgemäße Erzeugung des Musikdrama’s: weil sie die Kräfte dafür an sich saugt“ (NL 1869/1870, KSA 7, 2[15], 49, 19–21).

**124, 12** *Ausdrucksweise und Erklärung Schillers*] Das anschließende Kurzreferat faßt wesentliche Begriffsdefinitionen aus Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* zusammen. N. hatte sich schon früher auf diese Abhandlung Schillers bezogen. Vgl. 37, 5–8.

**124, 30–33** *Der Bildungsmensch der Renaissance liess sich durch seine opernhafte Imitation der griechischen Tragödie zu einem solchen Zusammenklang von Natur und Ideal, zu einer idyllischen Wirklichkeit zurückgeleiten*] In der Reinschrift zur Druckvorlage steht: „zurückgeleiten: mitten durch die Greuel und Erdbeben der Gegenwart führte ihn sein Geleitsmann, wie Virgil den Dante durch das inferno führte: bis sie zusammen in die idyllische Höhe eines Menschheitsparadieses anlangten, wo ihnen der weichherzige singende Schäfer oder der heroisch gute Held als die Urmenschen entgegentraten. Die Flucht zu den Anfängen, im weitesten Sinne zur Natur, ist die Mühe des modernen Menschen: aber diese Natur ist bereits ein idyllisches Phantom, welches die alexandrinische Phantasie dieses modernen Menschen ausgebreitet hat: genug daß man an dies Phantom als an eine Wirklichkeit glaubte und sich in diese Wirklichkeit leidenschaftlich verliebte. Das Charakteristische dieses Glaubens ist die Vorstellung, daß je näher wir an die Natur herankommen, um so näher wir auch einer idealisch großen und guten Menschheit - -“ (KSA 14, 56).

**124, 33–125, 1** *wie Dante den Virgil benutzte, um bis an die Pforten des Paradieses geführt zu werden*] In seiner *Divina Commedia* stellt Dante dar, wie ihn Vergil – derjenige unter den römischen Dichtern, dem man eine Antizipation christlicher Vorstellungen zuschrieb – durch das Reich der Verdammten

(Inferno) und das läuternde Fegefeuer (Purgatorio), in dem die Büßer auf die künftige Erlösung hoffen, bis an die Schwelle des Paradieses (Paradiso) führt, wo Beatrice, Dantes Jugendgeliebte, ihn erwartet, um ihn durch die neun Himmelsphären bis vor Gottes Thron zu geleiten.

**125, 3** „Wiederbringung aller Dinge“] N. setzt diese Formel, die aus der religiösen Überlieferung stammt, im uneigentlichen Sinne ein, um die ‚Renaissance‘ zu charakterisieren: die ‚Wiedergeburt‘ der Antike im Italien der frühen Neuzeit. Die Lehre von der „Wiederbringung aller Dinge“, der „Apokatástasis pán-ton“, stand im Gegensatz zur orthodoxen christlichen Lehre, die zwischen dem Reich der unwiederbringlich Verdammten, der Hölle, und dem Himmel als dem Reich der Erlösten unterscheidet. Dagegen stellte Origenes, der griechische Kirchenvater des 3. Jahrhunderts, die von der Kirche bald als häretisch verurteilte Lehre von der „Wiederbringung aller“ auf, derzufolge am Ende der Zeit – am jüngsten Tag – eine versöhnende Rückführung aller Wesen zu Gott stattfindet. Für diese Wiederbringungslehre glaubte man sich von jeher auf einige Stellen im Neuen Testament berufen zu können (Epheserbrief 1, 10; 1. Korintherbrief 15, 28). Im 18. Jahrhundert nahm dann der Pietismus die Wiederbringungslehre intensiv auf. N., der aus einem protestantischen Pfarrhaus stammte, dürfte mit der Formel aus dem pietistischen Milieu vertraut gewesen sein.

Ebenfalls in einem uneigentlichen, wenn auch ganz anderen Sinn als N. hier, hatte Leibniz in nachgelassenen Fragmenten (die N. noch nicht kennen konnte) die Apokatastasis-Lehre verwendet: in dem Fragment *De l'Horizon de la doctrine humaine* und in dem Entwurf *Apokatastasis*. Darin gelangt Leibniz zu einer zyklischen Geschichtsauffassung, die bemerkenswerte Parallelen zu N.s späterer Wiederkunftslehre aufweist.

**125, 14f.** *Es liegt also auf den Zügen der Oper keinesfalls jener elegische Schmerz eines ewigen Verlustes*] Dies und das Folgende ist nach Kategorien und Wertungen aus Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* formiert. Darin wendet sich Schiller, besonders in dem Kapitel *Idylle*, gegen das, was N. als die „bequeme Lust an einer idyllischen Wirklichkeit“ (125, 16 f.) bezeichnet, um einem solchen Genügen am Realen eine Sphäre höchster Erfüllung entgegenzusetzen und eine entsprechende Idealvorstellung auch der *Idylle* zu entwerfen. Daß N. einseitig und verkürzend die frühe Oper auf die Schäferidylle festlegt, erklärt sich aus der – an sich schon problematischen – Übertragung von Schillers Ausführungen zur Schäfer-Idylle auf die Entstehungsgeschichte der Oper. Schiller gibt ihnen in seinem Kapitel *Idylle* breiten Raum. Allerdings teilt N. nicht Schillers geschichtsphilosophisch unterlegte idealistische und optimistische Perspektive, die auf die Korrelation von „Arkadien“ und „Elysium“ zielt. N. kennt kein „Elysium“ mehr, sondern nur den von

Schopenhauers pessimistischer Philosophie bestimmten „furchtbaren Ernst der wahren Natur“ (125, 20 f.).

**125, 26 f.** *Wer die Oper vernichten will*] Hier zeigt sich am deutlichsten das Motiv der generalisierenden Verdammung alles bisherigen Opernschaffens: N. will den Weg freimachen für Wagners musikalische Werke, die er als einzig gültige „Wiedergeburt der Tragödie“ deklariert und die Wagner selbst gerne mit einer Aburteilung aller früheren Opern verbindet, so schon in seiner Schrift *Oper und Drama* (1851). Deshalb verkürzt N. nicht nur die frühen italienischen Opern auf ein „läppisches Getändel“ (125, 20) nach Art von Schäferspielen, sondern übergeht auch die heroische Barockoper Händels, ferner Glucks und Mozarts Opernwerk sowie Verdis Opern, die schon zu einem großen Teil komponiert und aufgeführt waren (darunter die großen Opern-Erfolge *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata*; gleichzeitig mit dem Erscheinen von GT wurde *Aida* uraufgeführt). In einem nachgelassenen Notat heißt es (NL 1870/1871/1872, KSA 7, 8[47], 241, 6–20): „Abwerfung der unheimischen Formen: die Oper [...] Rückkehr zum deutschen Mythos durch Wagner. / Mit Mythos und Volkslied stürzt er alle uneinheimischen Gattungen“. Später dagegen notiert N.: „Das falsche Germanenthum bei R(ichard) W(agner) (und die gründliche psychologische Falschheit dieser höchst ‚modernen‘ Mischung von Brutalität und Verzärtelung der Sinne) ist mir ebenso zuwider wie das falsche Römerthum bei David, oder das falsche englische Mittelalter Walter Scotts“ (NL 1884, KSA 11, 26[358], 244).

**125, 27 f.** *jene alexandrinische Heiterkeit*] Vgl. NK 116, 9 f.

**126, 31–127, 1** *Wenn wir aber mit Recht in der hiermit angedeuteten Exemplification das Entschwinden des dionysischen Geistes mit einer höchst auffälligen, aber bisher unerklärten Umwandlung und Degeneration des griechischen Menschen in Zusammenhang gebracht haben*] Zum zeitgenössisch aktuellen Begriff der ‚Degeneration‘, der hier als geschichtliches Erklärungsschema dient, vgl. NK 112, 6–10.

**127, 2–4** *die allersichersten Auspicien [...] das allmähliche Erwachen des dionysischen Geistes in unserer gegenwärtigen Welt*] Diese „Auspicien“, d. h. Anzeichen (nach dem römischen *auspicium*, einem durch Vogelschau gewonnenen Vorzeichen) sind die Opern Wagners. N. hütet sich allerdings hier wie im Folgenden, sein bisher im Hinblick auf die griechische Tragödie und auf die früheren Opern formuliertes Hauptargument, das negativ gewertete Vordringen des „Wortes“, auf Wagner anzuwenden – obwohl bei Wagner in besonderer Weise die von N. verurteilte Verbindung des „Wortes“ mit der Musik auffällt.

**127, 5f.** *Es ist nicht möglich, dass die göttliche Kraft des Herakles ewig im üppigen Frondienste der Omphale erschlaft.*] Eine gleichnishafte Assoziation. Dem Herakles-Mythos zufolge mußte dieser stärkste der antiken Helden eine Zeitlang Frondienste bei der lydischen Königin Omphale verrichten (Lydien war eine Landschaft an der kleinasiatischen Westküste). Schon in der Antike wurde diese Dienstbarkeit auch erotisch gedeutet. Daher N.s Rede vom „üppigen“ Dienst des Herakles bei Omphale.

**127, 6–17** *Aus dem dionysischen Grunde des deutschen Geistes ist eine Macht emporgestiegen [...] die deutsche Musik [...] Was vermag die erkenntnisslusterne Sokratik unserer Tage günstigsten Falls mit diesem aus unerschöpflichen Tiefen emporsteigenden Dämon zu beginnen?* „Grund“, „Macht“, „deutsch“, „Geist“, „Tiefen“, „Dämon“: Da N. nur wenige Zeilen später aus dem *Faust I* zitiert, sei hier an die Worte erinnert, mit denen Mephisto einen angehenden Studenten unterweist (V. 1948–1953):

Nachher, vor allen andern Sachen,  
Müßt ihr Euch an die Metaphysik machen!  
Da seht, daß Ihr tiefsinnig faßt,  
Was in des Menschen Hirn nicht paßt;  
Für was dreingeht und nicht dreingeht,  
Ein prächtig Wort zu Diensten steht.

**127, 18f.** *mit Hülfe des arithmetischen Rechenbretts der Fuge*] Diese Wendung trifft auch Johann Sebastian Bachs Musik, insbesondere *Die Kunst der Fuge*.

**127, 20–22** *die Formel [...] in deren dreimal gewaltigem Licht man jenen Dämon sich unterwürfig zu machen und zum Reden zu zwingen vermöchte.*] Anspielung auf Fausts Osterspaziergang (Szene *Vor dem Tor*), wo er den mitgebrachten Pudel, in dem sich Mephisto verbirgt, durch Androhung der stärksten magischen „Formel“ zum „Reden“ zwingt. Die letzte der verschiedenen magischen Formeln, die den Widerstand des „Dämons“ bricht, lautet (V. 1318–1321):

Erwarte nicht  
Das dreimal glühende Licht!  
Erwarte nicht  
Die stärkste von meinen Künsten!

N. verwendet den Ausdruck „zum Reden zu zwingen“ im prägnanten und zugleich negativen Sinn, denn in den vorausgehenden Partien dieses Kapitels versucht er das „Wort“ und das Reden am Beispiel der Oper, ganz Schopenhauers fundamentaler Kritik der Oper entsprechend (vgl. den Überblickskom-

mentar zu GT 19, S. 344), als kunstwidrig, weil dem „Geist der Musik“ nicht adäquat zu erweisen. Da für N. der „Dämon“ der „aus unerschöpflichen Tiefen“, nämlich aus dem „dionysischen Grunde des deutschen Geistes“ emporsteigende Dämon der „deutschen Musik“ ist, wird die Anspielung auf Goethes negativen ‚Dämon‘ Mephisto inkongruent.

**127, 22–27** *Welches Schauspiel, wenn jetzt unsere Aesthetiker, mit dem Fangnetz einer ihnen eignen „Schönheit“, nach dem vor ihnen mit unbegreiflichem Leben sich tummelnden Musikgenius schlagen und haschen, unter Bewegungen, die nach der ewigen Schönheit ebensowenig als nach dem Erhabenen beurtheilt werden wollen.*] Anspielung auf die zeitgenössischen Gegner Wagners, zu denen auch der alsbald (127, 34) genannte Otto Jahn gehörte. Mit dem durch Anführungszeichen hervorgehobenen Begriff der „Schönheit“ spielt N. auf den bedeutendsten Wagner-Kritiker an, der zugleich der führende Musik-Kritiker des 19. Jahrhunderts war (Giuseppe Verdi nannte ihn den „Bismarck der Musikkritik“): auf Eduard Hanslick (1825–1904), der erstmals 1854 seine Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* veröffentlicht hatte, die dann über Jahrzehnte hinweg in immer neuen Auflagen erschien und bis heute als ein Klassiker musikästhetischen Denkens gilt. N. besaß dieses Werk in der dritten Auflage (1865) in seiner persönlichen Bibliothek und studierte es, wie die Randbemerkungen und Lese Spuren zeigen. N., der schon im ersten Satz seiner Tragödienschrift auf die „aesthetische Wissenschaft“ eingeht, dürfte Hanslick von Anfang an, freilich ohne ihn je zu nennen, als Wagner-Gegner ins Visier genommen haben, dem er seine eigene, weitgehend von Wagner inspirierte ästhetische Theorie entgegenstellt. In einem nachgelassenen Notat aus dem Jahr 1871 bemängelt N., daß Hanslick seine Vorstellung von „Schönheit“ nicht auf empfindungsstarkes Pathos gründe (in diesem Sinne verwendet N. den Begriff „pathologisch“ durchaus positiv), sondern auf Formales beschränke: auf die reine Form. Die Musik als „die subjektivste Kunst“ sei „rein pathologisch, soweit sie nicht reine unpathologische Form ist. Als Form ist sie der Arabeske am nächsten verwandt. Dies der Standpunkt Hanslicks. Die Kompositionen, bei denen die ‚unpathologisch wirkende Form‘ überwiegt, besonders Mendelssohn’s, erhalten dadurch einen classischen Werth“ (NL 1871, KSA 7, 9[98], 310, 11–16). Pointiert bemerkt er in einem anderen Notat des Jahres 1871: „Hanslick: findet den Inhalt nicht und meint es gebe nur Form“ (NL 1871, KSA 7, 9[8], 273, 16–17). Ebenfalls auf die „Form“ konzentriert sich das Kunstverständnis eines anderen Ästhetikers, den N. zur Kenntnis nahm: Er besaß in seiner persönlichen Bibliothek die *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik* (Bd. 1) von Robert Zimmermann (Wien 1870). Dieser hatte eine *Geschichte der Aesthetik* verfaßt und bemerkt dazu in einem Kapitel der genannten Aufsatzsammlung (Ueber Lotze’s Kritik der formalistischen Aesthetik), S. 371: „Das Resultat meiner

Geschichte der Aesthetik lief darauf hinaus, dass die Schönheit in Formen liege, die als solche absoluten Werth besitzen“. Er spielt auf Hanslicks Werk *Vom Musikalisch-Schönen* an (S. 377). Doch kritisierte N. auch das „schlechte Buch von Lotze“ (NL 1872/1873, KSA 7, 19[292], 510, 8): *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, München 1868, und plante eine Attacke darauf (NL 1872/1873, KSA 7, 19[259], 501, 2).

Indem sich N. gegen den Schönheitsbegriff der Wagner-Gegner auf die „ewige Schönheit“ und das Erhabene beruft, rekurriert er auf die traditionelle Doppelkonstellation des „Schönen“ und des „Erhabenen“, die – nach der Gründungsschrift des Pseudo-Longinus *Über das Erhabene* (περὶ ὑψους) und nach französischen und englischen Vorläufern – seit Kants *Kritik der Urteilskraft* und Schillers Abhandlung *Über das Erhabene* auch die ästhetischen Theorien in Deutschland stark prägte. Zugleich ruft N. damit Wagners Vorliebe für das „Erhabene“ auf (vgl. den Überblickskommentar S. 61). In einem nachgelassenen Notat des Jahres 1871 konstatiert er, daß „Richard Wagner der Musik den Charakter des ‚Erhabenen‘ zuschreibt, im Gegensatz zum Gefällig-Schönen“ (NL 1871, KSA 7, 9[106], 313, 26–28). Doch dient N.s Berufung auf diese Kategorien in der hier zu erörternden Passage nur der polemischen Abqualifizierung der Wagner-Gegner. Sein Angriff auf Otto Jahn hatte aber auch noch einen anderen Grund – vgl. hierzu NK 130, 13–17.

Später, als sich N. schon von Wagner und dessen Musikästhetik abgewandt hatte, veröffentlichte Hanslick eine Reihe von Kritiken unter dem Titel *Musikalische Stationen* (Berlin 1885). Darin findet sich ein Artikel mit dem Titel *Kritische Nachfeier von Bayreuth*, der auch einen Verriß der *Geburt der Tragödie* enthält. Hanslick bezeichnet N.s Erstling als „haarsträubende Abhandlung“. Der Autor sei der „durch Talent und Bildung wohl hervorragendste, in seinen Übertreibungen zugleich der abenteuerlichste unter Wagners Kämpfen“. Nach einem längeren Zitat aus GT kommt er zu dem Resultat: „Man glaubt in einem Narrenhaus zu sein“ (S. 259). Hierzu und zu N.s späterer Übernahme der musikästhetischen Positionen Hanslicks gegen Wagner vgl. Christoph Landrer/Marc-Oliver Schuster: Nietzsches Vorstudien zur *Geburt der Tragödie in ihrer Beziehung zur Musikästhetik Eduard Hanslicks*, in: Nietzsche-Studien 31, 2002, S. 114–133.

**127, 34** Otto Jahn] Otto Jahn (1813–1868), klassischer Philologe, Archäologe, Musikhistoriker (er veröffentlichte 1856–60 bei Breitkopf und Härtel eine vierbändige Mozartbiographie) und Musikkritiker, ein Freund Theodor Mommsens, war schon tot, als N. seine Schrift verfaßte. Er hatte ihn während seines Studiums in Bonn (Herbst 1864 bis Sommer 1865) als Professor der klassischen Philologie und als Musik-Kenner schätzen gelernt, wurde aber als begeisterter Anhänger Wagners (seit Herbst 1868) zum Gegner Otto Jahns, weil dieser zu

den Antiwagnerianern gehörte, die in der Kunst Wagners einen Verfall der Musik sahen. Jahn hatte Wagners Opern *Tannhäuser* und *Lohengrin* vernichtend rezensiert. Am 8. Oktober 1868 schrieb N. an Erwin Rohde (KSB 2, Nr. 591, S. 322, Z. 34–53): „Kürzlich las ich auch (und zwar primum) die Jahnschen Aufsätze über Musik, auch die über Wagner. Es gehört etwas Enthusiasmus dazu, um einem solchen Menschen gerecht zu werden: während Jahn einen instinktiven Widerwillen hat und nur mit halbverklebten Ohren hört. Ich gebe ihm trotzdem vielfach Recht, insbesondere darin, daß er Wagner für den Repräsentanten eines modernen, alle Kunstinteressen in sich aufsaugenden und verdauenden Dilettantismus hält: aber gerade von diesem Standpunkte aus kann man nicht genug staunen, wie bedeutend jede einzelne Kunstanlage in diesem Menschen ist, welche unverwüstliche Energie hier mit vielseitigen künstlerischen Talenten gepaart ist: während die ‚Bildung‘, je bunter und umfassender sie zu sein pflegt, gewöhnlich mit mattem Blicke, schwachen Beinen und entnervten Lenden auftritt.

Außerdem aber hat Wagner eine Gefühlssphaere, die O. Jahn ganz verborgen bleibt: Jahn bleibt eben ein Grenzbotenheld, ein Gesunder, dem Tannhäuser und Lohengrinatmosphäre eine verschlossene Welt sind. Mir behagt an Wagner, was mir an Schopenhauer behagt, die ethische Luft, der faustische Duft, Kreuz, Tod und Gruft etc.“. Die *Grenzboten* (1841–1922) waren das führende nationalliberale Blatt. Die langjährigen Herausgeber Julian Schmidt und Gustav Freytag entwickelten darin die Theorie des Realismus, gegen den sich N. in GT wendet. Die liberale Presse, gegen die N. immer wieder wie gegen den Liberalismus überhaupt polemisiert, sollte das Publikum für politische Freiheit und nationale Einheit gewinnen. Zu Otto Jahn vgl. Carl Werner Müller: *Otto Jahn*, Stuttgart und Leipzig 1991.

**128, 2–5** *der einzig reine, lautere und läuternde Feuergeist, von dem aus und zu dem hin, wie in der Lehre des grossen Heraklit von Ephesus, sich alle Dinge in doppelter Kreisbahn bewegen*] Heraklit, der jonische Naturphilosoph des 6. Jahrhunderts v. Chr., den N. in seiner Abhandlung *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* am meisten würdigt und auf den er sich auch sonst in GT beruft (vgl. NK 39, 19–21; 78, 23–25; 153, 11–17), sieht im Feuer ein ewiges Urprinzip, das in rhythmischem Wechsel aufflammt und erlischt und damit das Werden und Vergehen des Kosmos bestimmt. Das Frg. 30 (Diels/Kranz) lautet: „Diese Weltordnung, dieselbige für alle, schuf weder einer der Götter noch der Menschen, sondern sie war immer und ist und wird sein ewig lebendiges Feuer, sich in bestimmtem (Zeit-)Maß entzündend und nach bestimmtem (Zeit-)Maß erlöschend“ – κόσμον τόνδε, τὸν αὐτὸν ἀπάντων, οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ’ ἦν ἀεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται πῦρ αἰείζων, ἀπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα. N.s Formulierung „von dem [dem Feuer]

und zu dem hin [...] sich alle Dinge [...] bewegen“ weist besonders auf Frg. 90: „Wechselgeschehen: des Feuers zu allen Dingen und aller Dinge zum Feuer, wie des Goldes zu den [damit käuflichen] Dingen und der Dinge zum Gold“ – πυρός τε ἀνταμοιβή τὰ πάντα καὶ πῦρ ἀπάντων ὅκωσπερ χρυσοῦ χρήματα καὶ χρημάτων χρυσός. Außer diesen Fragmenten Heraklits kannte N. auch die stoische, zu einem wesentlichen Teil von Heraklit ausgehende, aber dessen Vorstellungen weiter ausbildende Feuerlehre, die er später für seinen Grundgedanken der ‚ewigen Wiederkehr‘ heranzog. Rückblickend schrieb er im *Ecce homo*: „Die Lehre von der ‚ewigen Wiederkunft‘, das heisst vom unbedingten und unendlich wiederholten Kreislauf aller Dinge – diese Lehre Zarathustra’s könnte zuletzt auch schon von Heraklit gelehrt worden sein. Zum Mindesten hat die Stoa, die fast alle ihre grundsätzlichen Vorstellungen von Heraklit geerbt hat, Spuren davon“ (KSA 6, 313, 7–12). Den zyklisch wiederkehrenden Untergang der im Kosmos vorhandenen Dinge im Feuer (der zugleich eine periodisch stattfindende Rückkehr ins Feuer ist) bezeichneten die Stoiker mit dem Terminus ‚Ekpyrosis‘ (etwa: ‚Aufflammen im Feuer‘, ‚Weltbrand‘). Manche Stoiker faßten diese Ekpyrosis als Katharsis auf, d. h. als reinigende Läuterung (*Stoicorum Veterum Fragmenta*, collegit Ioannes ab Arnim, 4 Bde., Bd. I-III, Stuttgart 1903–1905, Neudruck Stuttgart 1978; hier Bd. II, Nr. 598 und Nr. 630). Diese Katharsis-Vorstellung übernimmt N., wenn er schreibt: „der einzig reine, lautere und läuternde Feuergeist“.

Die am Ende einer Weltzeit stattfindende Katharsis im zerstörenden Feuer (πῦρ ἀτεχνόν), auf die dann der aus dem schöpferischen Feuer (πῦρ τεχνικόν) nach diesem Reinigungsprozeß hervorgehende Beginn einer neuen Weltzeit folgt, paßte in N.s übergreifendes Programm einer „Wiedergeburt der Tragödie“ bei Wagner. Deshalb durfte es in der Renaissance trotz dieses Begriffs keine ‚Wiedergeburt‘ geben, deshalb mußte vor allem die als derartige Wiedergeburt (der antiken Tragödie) konzipierte frühe italienische Oper als Irrweg dargestellt werden und deshalb mußte schließlich die gesamte Entwicklung der Oper vor Wagner mit Stillschweigen übergangen werden. Anschließend assoziiert N. Heraklits Feuer mit dem Jüngsten Gericht, in dem vor Gottes Richterstuhl die endzeitliche Entscheidung fällt, und in einem weiteren assoziativen Sprung, der an die Rolle des Dionysos als Kunstrichter zwischen Aischylos und Euripides in den *Fröschen* des Aristophanes erinnert, spricht er vom „untrüglichen Richter Dionysus“: „alles, was wir jetzt Cultur, Bildung, Civilisation nennen, wird einmal vor dem untrüglichen Richter Dionysus erscheinen müssen“ (128, 5–7).

In UB II: *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* weitet N. seine Vision eines „Richters“, mit dem er sich selbst identifiziert, zum „Gericht“ und zum „Richterthum“ aus, besonders nachdrücklich in KSA 1, 269,

8–270, 9 und 286, 13–287, 28. Er entfaltet diese Wunschvorstellungen im Zusammenhang mit seiner Charakterisierung der „kritischen Historie“. Trotz der Affinität des über Vergangenheit und moderne Kultur richtenden „Richters“ zum „Kritiker“ wertet N. letzteren entschieden ab (284, 32–285, 19). Gegenüber der Vorstellung vom „Kritiker“, den er im Gefolge Wagners als sekundär, unschöpferisch und daher inkompetent begreift, verleiht er dem „Richter“ ein eschatologisches Pathos und schreibt ihm fundamentale „Tugenden“ zu: „Gerechtigkeit“ und „Wahrheit“ (286, 8–287, 25). Zugleich aber weist er, mit Anspielungen auf Ranke, den Anspruch auf „Objektivität“ in der Geschichtsschreibung zurück, da er ihn für nicht einlösbar hält.

**128, 8–10** *Erinnern wir uns sodann, wie [...] durch Kant und Schopenhauer]* Rückgriff auf GT 18: 118, 4 ff.

**128, 22** *alle jene Uebergänge und Kämpfe]* Vgl. den Schluß von GT 15; 102, 18.

**128, 27–33** *Dabei lebt in uns die Empfindung, als ob die Geburt eines tragischen Zeitalters für den deutschen Geist nur eine Rückkehr zu sich selbst, ein seliges Sichwiederfinden zu bedeuten habe, nachdem für eine lange Zeit ungeheure von aussen her eindringende Mächte den in hilfloser Barbarei der Form dahinlebenden zu einer Knechtschaft unter ihrer Form gezwungen hatten.]* Zum „deutschen Geist“, den auch Wagner gerne beschwor, vgl. ferner 129, 12; 131, 18 sowie 153, 34–154, 13 und NK 153, 34. An der hier zu erörternden Stelle nimmt N. ein kulturkritisch und zugleich national gefärbtes Grundmuster der Sturm- und Drang-Zeit auf, das infolge der antifranzösischen Stimmung während des deutsch-französischen Krieges von 1870/71 in anachronistischer Weise wiederbelebt wurde (N. sagte sich davon jedoch schon bald los): Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein dominierte die französische Kultur, die noch weitgehend eine höfische Kultur war, das deutsche Geistesleben, dem N. vor allem in formaler Hinsicht eine deutliche Unterlegenheit bescheinigt („den in hilfloser Barbarei der Form dahinlebenden [deutschen Geist] zu einer Knechtschaft unter ihrer Form gezwungen hatten“). Herder und der junge Goethe hatten sich gegen diese als Überfremdung empfundene französische Dominanz gewehrt: Herder am deutlichsten in seiner Erstlingsschrift *Über die Neuere deutsche Literatur* (die beiden ersten Teile erschienen im Jahre 1766, der dritte Teil im Frühjahr 1767), Goethe in seinem Aufsatz *Von Deutscher Baukunst* (1772). Herder hatte sich in seiner Schrift zuerst gegen die Vorherrschaft des Lateinischen in der noch bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts weitgehend lateinisch verfaßten gelehrten Literatur ausgesprochen. Dagegen konnte sich N. nicht gut wenden, weil das im 19. Jahrhundert anachronistisch erschienen wäre: die Rolle des Lateinischen war schon längst auf den gymnasialen Sprachunterricht und die universitäre ‚Klassische Philologie‘ beschränkt. Nach dem Lateinischen hatte

Herder in seiner Schrift die zweite große Entfremdungsmacht im geistigen Leben Deutschlands während des 18. Jahrhunderts ins Visier genommen: das Französische. Wenn es nicht auf Gelehrtheit, sondern auf Eleganz und Geschmeidigkeit des Ausdrucks ankam, verwendete man allgemein das Französische, das durch eine hohe höfische Kultur und die aus ihr entsprungene Literatur sowohl an Ansehen wie an Verwendungsfähigkeit dem zurückgebliebenen Deutschen überlegen war. Noch im Jahre 1780 hatte Friedrich der Große, wenngleich er damit lediglich ein Nachhutgefecht lieferte, seine Schrift *De la littérature allemande* auf französisch geschrieben, und entsprechend fielen auch seine literarischen Ratschläge aus. Direkt gegen die Schrift Friedrichs des Großen hatte sich Justus Möser's Abhandlung *Über die deutsche Sprache und Litteratur* gewandt (1781). N. war vor allem durch seine Herder-Lektüre beeindruckt; aber auch Goethes im emotional aufgeladenen Sturm- und Drang-Stil vorgetragene Attacke auf „Italiäner“ und „Franzosen“, überhaupt auf die „Welschen“, in seinem Aufsatz *Von Deutscher Baukunst* findet ihr um hundert Jahre verzögertes Echo bei N., wenn er die „Knechtschaft“ und „das Gängelband einer romanischen Civilisation“ (129, 1; noch schärfer: 149, 16) ablehnt. Dieses auf die eigene Zeit um 1870 bezogene *Da capo* („Jetzt endlich darf er, nach seiner Heimkehr zum Urquell seines Wesens, vor allen Völkern kühn und frei, ohne das Gängelband einer romanischen Civilisation, einherzuschreiten wagen“) ist aber schon deshalb anachronistisch, weil zwischen 1770 und 1870 die deutsche Literatur, Philosophie und Musik mit Goethe, Schiller, Hölderlin und Kleist, mit E. T. A. Hoffmann und den anderen Romantikern, mit Heine, mit Kant und Hegel, sowie den großen Komponisten von Mozart und Beethoven bis hin zu Schubert u. a. sich schon längst nicht mehr an einem fremden „Gängelband“ oder gar in „Knechtschaft“ befand.

N. stand mit seinem anachronistischen Rückfall in die Attitüde des Sturm und Drang, nicht zuletzt in dessen Genie-Kult, den er mit seiner durchgehenden Beschwörung des „Genius“ übernahm, durchaus in einer Zeitströmung, die zum historischen Verständnis seiner Texte ebenso gehört wie die irrationalistische Kompensation des Epigonen-Traumas. Gottfried Keller satirisierte dieses Sturm- und Drang-Da capo schon in seiner Novelle *Die mißbrauchten Liebesbriefe* (in der von N. hochgeschätzten Sammlung *Die Leute von Seldwyla*) und dann besonders im Anfangszyklus der *Züricher Novellen*, wo er den inzwischen falschen und überständigen Rousseauismus mitsamt der Reinszenierung des Geniekults aufs Korn nimmt und das aktuelle Epigonenproblem reflektiert, aus dem diese kompensatorische Reaktion entsprang. Einer der bekanntesten zeitgenössischen Publizisten, Karl Hillebrand, charakterisierte in seiner 1874 erschienenen Besprechung der zweiten von N.s *Unzeitgemäßen Betrachtungen: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* N. selbst als einen der

zeitgenössischen Stürmer und Dränger: „Es ist wieder eine Schaar von Stürmern und Drängern im Anzug, wie im Jahre 1770, und Herr Nietzsche ist einer ihrer geistvollsten und muthigsten Häuptlinge; aber – der Herder ist er doch nicht, der dem dunklen Drange der Mitstrebenden Richtung und Ziel wies: er läßt es fürs erste beim Niederreißen bewenden. Vielleicht soll dieser Sturm und Drang überhaupt seinen Herder nicht haben, wie auch jener der Romantiker ihn nicht fand; denn er ist, was auch Herr Nietzsche, der selber tief drinnen steckt, dagegen sagen mag, ein Sturm und Drang der Verneinung [...] er hat seinen Ursprung im Gefühle des verkehrten Weges“ (zitiert nach dem Wiederabdruck in: Karl Hillebrand: *Wälsches und Deutsches*, Straßburg 1892, S. 303 f.). Zum tatsächlichen Anschluß N.s an die Sturm- und Drang-Dichtung des jungen Goethe vgl. NK 13, 29 f.

Zwei weniger reflektierte Modeschriftsteller des aufkommenden Naturalismus und später noch des Wilhelminismus, die auch von N. beeinflussten Brüder Heinrich und Julius Hart, sahen hingegen ähnlich wie N. in der Anknüpfung an den Sturm und Drang ein Heilmittel: „Fast unsere gesamte Epigonendichtung ist ihrem Wesen nach nichts mehr als ein zweiter Aufguß der klassischen, eine glatte, durch *Lektüre* vermittelte Reproduktion, nirgendwo ein unendlicher Naturlaut, nirgendwo lebendige Quelle. Was ihr fehlt, ist nicht die Empfindung überhaupt, aber wohl die *elementare* aus dem Herzen der Natur aufquellende Empfindung, mit anderen Worten das Genie, der Naturalismus im höchsten Sinne des Begriffes [...] Wir müssen wieder anknüpfen an den jungen Goethe, den Schöpfer des ‚Werther‘ und ‚Faust‘ [...] nur das Genie kann lösen aus den Banden [...] der alle Dämme überfluthenden Reflexion“ (Heinrich und Julius Hart: *Für und wider Zola*, in: *Kritische Waffengänge*, 1882, Heft 2, S. 47–55).

**129, 1** ohne das Gängelband einer romanischen Civilisation] Vgl. 149, 14–16: „der deutsche Geist [...] müsse seinen Kampf mit der Ausscheidung des Romanischen beginnen“. Der Kampf gegen die moderne „Civilisation“, insbesondere gegen die französische, ist ein von Wagner immer wieder traktiertes Thema. Daß N. sich wiederholt gegen die gesamte *romanische* Zivilisation wendet, nicht bloß gegen die französische, ist im Kontext dieses 19. Kapitels aus der Ablehnung der italienischen Oper und ihrer seit der Renaissance (vgl. den Beginn dieses Kapitels) bis weit ins 19. Jahrhundert hinein fortwirkenden Formtradition zu verstehen. Wagner hatte die italienische Opern-Tradition vor allem in seiner Hauptschrift *Oper und Drama* abgewertet, um dagegen seine eigene Opernkonzeption zu verfechten. Diese Auseinandersetzung wirkte auf die Zeitgenossen mehr als seine sonstigen theoretischen Ausführungen.

**129, 2–6** wenn er nur von einem Volke unentwegt zu lernen versteht, von dem überhaupt lernen zu können schon ein hoher Ruhm und eine ausgezeichnete Sel-

tenheit ist, von den Griechen. Und wann brauchten wir diese allerhöchsten Lehrmeister mehr als jetzt] Die Vorstellung, dass vor allem von den Griechen zu „lernen“ sei, weil sie unsere „allerhöchsten Lehrmeister“ seien, entwickelte sich von der Gründungsschrift des Frühklassizismus, von Winckelmanns 1755 erschienenem Traktat *Über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, bis zu Goethes vielfältigen Studien über die griechische Poesie, zu Friedrich Schlegels Aufsatz *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1795–97) und schließlich bis zu Wilhelm von Humboldts Schriften (darunter *Über das Studium des Altertums*, 1793) und zu seinen epochemachenden Bildungsreformen, zu denen auch die Einführung des humanistischen Gymnasiums gehörte. Den von N. benutzten und zunächst aus dem Begriff der ‚Renaissance‘ übertragenen Begriff der ‚Wiedergeburt‘ wandte schon Friedrich Schlegel speziell auf die damals stattfindende ‚Wiedergeburt‘ der deutschen Poesie aus der Aneignung der griechischen Poesie an, um damit die enge Verbindung gerade der deutschen mit der griechischen literarischen Kultur zu statuieren. In dem Kapitel *Von der Wiedergeburt der neuern Poesie* schreibt er: „Eine ganz neue, und ungleich höhere Stufe des Griechischen Studiums ist durch *Deutsche* herbeigeführt, und wird vielleicht noch geraume Zeit ihr ausschließliches Eigentum bleiben“ (*Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Erster Band: *Studien des klassischen Altertums*, eingeleitet und herausgegeben von Ernst Behler, Paderborn usw. 1979, S. 364). Wilhelm von Humboldt betonte in seiner Abhandlung *Über das Studium des Altertums*, „der grösste Nutzen eines solchen Studiums“ der Griechen bestehe „nicht gerade in dem Anschauen eines solchen Charakters, als der Griechische war, sondern in dem eignen Aufsuchen desselben. Denn durch dieses wird der Aufsuchende selbst auf eine ähnliche Weise gestimmt; Griechischer Geist geht in ihn über; und bringt durch die Art, wie er sich mit seinem eignen vermischt, schöne Gestalten hervor. Es bleibt daher nichts, als eignes Studium übrig, in unaufhörlicher Rücksicht auf diesen Zweck unternommen“ (Wilhelm von Humboldt: *Werke in fünf Bänden*, hg. von Andreas Flitner und Klaus Giel, Bd. II: *Schriften zur Altertumskunde und Ästhetik*, Darmstadt 1961, S. 21).

## 20. Kapitel

Schon in seiner Basler Antrittsvorlesung *Homer und die klassische Philologie* (1869) hatte sich N. zu den Problemen der klassischen Philologie im 19. Jahrhundert geäußert. Er sah die Gefahr, daß sie durch den modernen „Fortschritt der Technik und Industrie“ ihre Aktualität einbüßen und zunehmend ins

Abseits geraten könnte, auch die Gefahr, die von der Altertumswissenschaft selbst ausging: daß es ihr in philologischer Selbstgenügsamkeit an „allen künstlerischen Fähigkeiten und Empfindungen fehle“ und sie deshalb auch jeden Bildungsanspruch und jedes lebendige Interesse verfehle, wie es noch zu Goethes Zeit wirksam war. N. selbst hatte diesen Zustand der zeitgenössischen Philologie, die Beschränkung auf textkritische, quellenkritische und überlieferungskritische Untersuchungen in seinen eigenen philologischen Arbeiten als ein Verkümmerstadium erfahren. Zwischen 1867 und 1873 verfaßte er Arbeiten *Zur Geschichte der Theognideischen Spruchsammlung*, *Beiträge zur Kritik der griechischen Lyriker*, *De Laertii Diogenis fontibus*, *Analecta Laertiana*, *Beiträge zur Quellenkunde und Kritik des Laertius Diogenes*, *Der Florentinische Tractat über Homer und Hesiod, ihr Geschlecht und ihren Wettkampf*; hinzu kommt seine Edition des *Certamen quod dicitur Homeri et Hesiodi*. Auch seine Basler Vorlesungsaufzeichnungen lassen noch weitgehend einen eng philologischen Zuschnitt erkennen. Doch schon in einem Brief vom 10. April 1871 an Erwin Rohde schreibt er: „Bei mir herrscht der philologische Ekel!“ (KSB 3, Nr. 132, S. 193, Z. 26). Umso mehr drängte sich ihm die Frage nach einem lebendigen Erfahrungs- und Bildungswert der Antike für die Gegenwart auf. Er suchte ihn vor allem in ihrem Kunstwert, in ihrer ästhetischen Qualität.

Von diesem Anliegen ist die Anfangspartie des 20. Kapitels getragen. Zunächst (129, 10–19) konstatiert N. das Ringen um den Bildungswert der Antike seit Winckelmann und Goethe, nach der Goethezeit aber einen zunehmenden Zweifel am Sinn der Beschäftigung mit der Antike: „Deshalb sehen wir seit jener Zeit das Urtheil über den Werth der Griechen für die Bildung in der bedenklichsten Weise entarten“ (129, 29–31). Diese Entartung diagnostiziert er zuerst an einem oberflächlich harmoniesüchtigen und schönrednerischen Klassizismus (130, 1–3), zweitens in einer positivistischen Kleinkrämerei (130, 12 f.), drittens in einem durch die zeitgenössische „gebildete Geschichtsschreibung“ (130, 17) verursachten Herabsinken zu den bloßen „Alterthümern“, das für die Archäologisierung der Antike im 19. Jahrhundert charakteristisch ist. Diesen Degenerationsformen einer nur noch „sogenannten Bildung“ (130, 31) will N. einen neuen lebendigen Anspruch durch „das Wiedererwachen des dionysischen Geistes“ entgegensetzen, das sich in der „Wiedergeburt der Tragödie“ (130, 29 f.) als lebendige „Kunst“ (130, 32–34) manifestieren soll.

Sodann deutet N. an, daß er damit den Weg des Klassizismus verläßt, der seines Erachtens zu den genannten Degenerationsformen führen mußte. Obwohl er Schiller und Goethe seine Reverenz erweist, stellt er fest, daß es ihnen „nicht gelingen durfte, jene verzauberte Pforte zu erbrechen, die in den hellenischen Zauberberg führt“ (131, 5–7), und daß es erst recht nicht ihren „Epigonen“ (131, 10) gelingen konnte. So wie er schon früher in GT ein völlig

neues Konzept verfolgt, betont er nun das im Verhältnis zum Klassizismus und seinen Folgen ganz Andere und Neue: Die Lage wäre hoffnungslos, wenn sich nicht nun „an einer ganz anderen, von allen Bemühungen der bisherigen Cultur unberührten Seite die Pforte von selbst aufthäte – unter dem mystischen Klange der wiedererweckten Tragödienmusik“ (131, 11–14). Die Schlußpartie dieses Kapitels macht vollends deutlich, daß die „Wiedergeburt“ nicht nur speziell der Tragödie, sondern die umfassende „Wiedergeburt des hellenischen Alterthums“ (131, 16) aus dem Geist des „dionysisch“ Irrationalen stattfinden soll, und daß dieses „Wunder“ (132, 18) die ganze epigonale und ermüdete Gegenwartskultur mit neuem Leben erfüllen werde: „Ein Sturmwind packt alles Abgelebte, Morsche, Zerbrochne, Verkümmerte [...], glaubt mit mir an das dionysische Leben, [...]: denn ihr sollt erlöst werden“ (132, 1–16). Hier vollzieht sich nicht nur eine Umkodierung der Antike, sondern der „Cultur“ überhaupt ins Irrationale und Antirationale (132, 12f.: „Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber“); von ferne kündigt sich auch schon der Propheten-Ton des *Zarathustra* an.

**129, 14–32** *dass dem edelsten Bildungskampfe Goethe's, Schiller's [...] den nächsten Einwirkungen jenes Kampfes, [...] auch jenen Kämpfern [...] in den verschiedensten Feldlagern des Geistes]* Fortführung der kriegesischen Metaphorik, die am Ende des 16. und am Anfang des 17. Kapitels ihren ersten Höhepunkt erreichte. Am Ende dieses 20. Kapitels nimmt N. ringkompositorisch die kriegesische Metaphorik nochmals auf: „Rüstet euch zu hartem Streite“ (132, 18). Die Kampf-Rhetorik – vgl. den Überblickskommentar S. 57 – ist von der Vorstellung eines im Namen Richard Wagners geführten Kulturkampfes bestimmt. Am deutlichsten gibt dies die vierte der *Unzeitgemäßen Betrachtungen: Richard Wagner in Bayreuth* zu erkennen:

Für uns bedeutet Bayreuth die Morgen-Weihe am Tage des Kampfes. [...] Wir sehen im Bilde jenes tragischen Kunstwerkes von Bayreuth gerade den Kampf der Einzelnen mit Allem, was ihnen als scheinbar unbezwingliche Nothwendigkeit entgegentritt, mit Macht, Gesetz, Herkommen, Vertrag und ganzen Ordnungen der Dinge. Die Einzelnen können gar nicht schöner leben, als wenn sie sich im Kampfe um Gerechtigkeit und Liebe zum Tode reif machen und opfern. [...] Der Tag und der Kampf bricht gleich an, die heiligen Schatten verschweben und die Kunst ist wieder ferne von uns; aber ihre Tröstung liegt über dem Menschen von der Frühstunde her. Ueberall findet ja sonst der Einzelne sein persönliches Ungenügen, sein Halb- und Unvermögen: mit welchem Muthe sollte er kämpfen, wenn er nicht vorher zu etwas Überpersönlichem geweiht worden wäre! (KSA 1, 451, 10–34).

**129, 16–19** *dass seit jener Zeit [...] das Streben auf einer gleichen Bahn zur Bildung und zu den Griechen zu kommen, in unbegreiflicher Weise schwächer*

und schwächer geworden ist.] Hierzu und zum Folgenden bis 130, 34 vgl. den Überblickskommentar zu diesem Kapitel (S. 360–362).

**130, 13–17** *der sucht vielleicht auch das griechische Alterthum, neben anderen Alterthümern, sich „historisch“ anzueignen, aber jedenfalls nach der Methode und mit den überlegenen Mienen unserer jetzigen gebildeten Geschichtsschreibung.*] Symptomatisch für den in UB II: *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* charakterisierten „antiquarischen“ Umgang mit der geschichtlichen Überlieferung waren Buchtitel, in denen der Begriff „Alterthümer“ leitend war. In seiner persönlichen Bibliothek hatte N. folgende Werke dieser Art: Karl Friedrich Hermann: *Lehrbuch der gottesdienstlichen Alterthümer der Griechen*. Zweite Auflage, Heidelberg 1858. Vom gleichen Autor: *Lehrbuch der griechischen Staatsalterthümer: aus dem Standpuncte der Geschichte entworfen*, 3. mehrfach veränd. und verm. Auflage Heidelberg 1841. George Friedrich Schoemann: *Griechische Alterthümer. Erster Band. Das Staatswesen*. Zweite Auflage, Berlin 1861. Vom gleichen Autor: *Griechische Alterthümer. Zweiter Band. Die internationalen Verhältnisse und das Religionswesen*. Zweite Auflage, Berlin 1863. Auch in den während der Arbeit an der Tragödienschrift mehrmals von N. aus der Universitätsbibliothek Basel ausgeliehenen, auf Griechenland bezogenen Teilen 81, 82 und 83 der *Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, hg. von J. S. Ersch und J. G. Gruber, begegnete ihm immer wieder der Begriff der „Alterthümer“. N. selbst hielt im Wintersemester 1875/76 eine dreistündige Vorlesung mit dem Thema *Der Gottesdienst der Griechen. Alterthümer des religiösen Cultus der Griechen*. Auch in anderen Bereichen waren die Begriffe ‚Altertumskunde‘ und ‚Altertümer‘ verbreitet. Am 24. Oktober 1870 entlieh N. aus der Universitätsbibliothek Basel das Standardwerk von Karl Müllenhoff: *Deutsche Altertumskunde*, Erster Band, Berlin 1870. Eine der bekanntesten mediävistischen Zeitschriften erhielt damals den Titel *Zeitschrift für deutsches Altertum* (ZfdA). Aus der Basler Universitätsbibliothek entlieh N. zweimal (am 11.9.1871 und am 26.4.1872) das Werk von Ludwig Lange: *Römische Alterthümer*, Bd. 1 und 2, Berlin 1856–1862.

Schon in seinem eigensten Bereich, in der griechischen Literatur und Philosophie, sah sich N. einer im Wesentlichen „historisch“ orientierten Wissenschaft gegenüber. Die Rückwendung zur Vergangenheit mit entsprechend historisierenden Tendenzen bestimmte alle Bereiche der Kultur im 19. Jahrhundert. 1859 gründete Heinrich von Sybel die *Historische Zeitschrift*, mit der die Geschichtswissenschaft ein einflußreiches Publikationsorgan erhielt. Mit der Grundtendenz zur Historisierung setzt sich N. in seiner zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* auseinander. Im Bereich der Altertumswissenschaft reichten die großen allgemeineschichtlichen Leistungen von Niebuhr über Droysen bis zu Mommsen. Barthold Georg

Niebuhr (1776–1831), der zu den von N. gelesenen Autoren gehörte und den er in der Abhandlung *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* ausführlich zitiert (KSA 1, 254, 15–26) und würdigt (266, 14 ff.), begründete in den Vorlesungen, die er an der neuen Berliner Universität hielt, die historische Quellenkritik (sein Hauptwerk: *Römische Geschichte* erschien in zwei Bänden 1811/12 und 1832). Johann Gustav Droysen (1808–1884), klassischer Philologe und Historiker, entdeckte die weltgeschichtliche Bedeutung des Hellenismus und verlieh ihr in seiner *Geschichte Alexanders des Großen* (1833) und in seiner zweibändigen *Geschichte des Hellenismus* (1836 und 1843) eine mustergültige Form. Anders als die klassische Philologie seiner Zeit aber, die – wie dann auch noch N. – diese hellenistische Epoche als bloße Verfallsgeschichte wertete und im Kontrast dazu ein übergeschichtliches Ideal der griechischen Kultur ästhetisierte, verstand Droysen den Hellenismus als eine Epoche produktiver Fortbildung zu einem „neuen Aggregatzustand der Menschheit“ (*Geschichte des Hellenismus*, Neudruck Tübingen 1952–53, Bd. 3, S. 418). Er interpretierte die Loslösung von den naturwüchsigen Verhältnissen des alten Griechenland in der hellenistischen Zeit nicht negativ, sondern, deutlich inspiriert von Hegel, als Emanzipationsbewegung des Geistes und des theoriefähig gewordenen Menschen. Ganz im Gegensatz dazu wendet sich N. in GT vehement gegen die „Theorie“ und den „theoretischen Menschen“, dessen Prototyp für ihn Sokrates ist. Mit seinen zwischen 1857 und 1881 immer wieder überarbeiteten Vorlesungen über ‚Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte‘, die erst 1937 unter dem Titel *Historik* ediert wurden, begründete Droysen die Hermeneutik der historischen Wissenschaften als „forschendes Verstehen“. Aufgrund dieses – antipositivistischen – Verstehensbegriffes grenzte er diese Wissenschaften, denen er als erster den Namen „Geisteswissenschaften“ gab, gegen die „erklärenden“ Naturwissenschaften ab. N. benutzte und zitierte Droysens zweibändige Aischylos-Übersetzung (*Des Aischylos Werke*, 2 Bde, Berlin 1832, vgl. NK 77, 19–25). – Theodor Mommsen (1817–1903) wurde vor allem durch seine fünfbändige *Römische Geschichte* (Bd. 1–3, 1854–56, Bd. 5, 1885) berühmt, deren 2. Band N. am 1.7.1871 aus der Universitätsbibliothek Basel entlieh. Für die auch stilistische Meisterschaft dieses Werks erhielt Mommsen 1902 als erster Deutscher den Nobelpreis für Literatur. Noch zu N.s Lebzeiten erschien auch sein *Römisches Staatsrecht* (Bd. 1 u. 2, 1871–1875, Bd. 3 1888), 1899 sein *Römisches Strafrecht*. Auf Mommsen geht außerdem die große Sammlung des *Corpus Inscriptionum Latinarum* zurück, aus dem sich N. am 9.11.1871 mehrere Bände aus der Universitätsbibliothek Basel lieh (*Corpus inscriptionum Latinarum*, Bd. 1, 2 und 4, hg. von der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1862–1871).

Wie Droysen und sogar noch mehr als dieser war Mommsen politisch engagiert, er stand auf der Seite der bürgerlichen Linken; nach vorangehenden

anderen Stationen war er seit 1858 Professor für Alte Geschichte in Berlin, später mehrmals Mitglied des preußischen Landtags, des Reichstags (1881–84), ein Gegner Bismarcks und des Antisemiten Treitschke. Daß sich N. als Altertumsforscher entschieden politisch – wenn auch im Gegensinn – artikuliert und in aktuelle Debatten eingriff, war also im 19. Jahrhundert nicht ungewöhnlich. Zu Mommsen notierte er: „Wer die römische Geschichte durch ekelhafte Beziehung auf klägliche moderne Parteistandpunkte und deren ephemere Bildung lebendig macht, der versündigt sich noch mehr an der Vergangenheit als der bloße Gelehrte, der alles todt und mumienhaft läßt. (So ein in dieser Zeit oft genannter Historiker, Mommsen.)“ (NL 1872/1873, KSA 7, 19[196], 479, 21–26). Die Abneigung gegen Mommsen erklärt sich aus N.s entgegengesetztem „Parteistandpunkt“! Bis in die Kritik am „Parteistandpunkt“ hinein läßt sich N.s Anschluß an die Kritik seines Leipziger Lehrers Friedrich Ritschl erkennen. Dies und der Anlaß – die Veröffentlichung eines mehrere Jahre alten Briefs von Ritschl an Hortense Cornu, die Vertraute Napoleons III., in dem Ritschl seine Hochschätzung für die von Napoleon III. verfaßte *Histoire de Jules César* aussprach – sorgte in Deutschland für große Aufregung. In seinem Brief an Hortense Cornu hatte Ritschl geschrieben: „ich zweifle nicht daran, daß Mommsen's römische Geschichte, diese kleinlich verbissene, einen einseitigen Parteistandpunkt vertretende Darstellung, die seit einigen Jahren, wenigstens in Deutschland, alle Gemüther gefangen genommen hat, sogleich in den Hintergrund gedrängt werden wird durch die Arbeit eines Mannes, der, während er die Geschehnisse der Welt regiert, den zugleich großartigsten und unpartheiischsten Standpunkt einnimmt für die Würdigung eines antiken Staatswesens, das in der Weltgeschichte nicht seines gleichen gehabt hat. Man wird künftig nicht mehr Niebuhr's oder Mommsen's, sondern Napoleon's römische Geschichte citiren ...“. Vgl. Ritschls Brief an N. vom 3. Mai 1871 (KGB II 2, Nr. 182; dazu KGB II 7/1, S. 429–431). Ritschls negatives Urteil über Mommsen war dadurch mitbedingt, daß sich Mommsen auf die Seite Otto Jahns schlug, des Bonner Kollegen Ritschls, mit dem er in erbittertem Streit lag. Daß N. sich in seiner Tragödienschrift sogar mit Namensnennung gegen Otto Jahn wandte (127, 34), hat also nicht nur Jahns Kritik an Wagner als Grund, sondern auch dessen Zwist mit seinem Lehrer Ritschl.

Zur „jetzigen gebildeten Geschichtsschreibung“, wenngleich nicht zu derjenigen, die sich mit dem „griechischen Alterthum“ befaßte, rechnet N. auch Leopold von Ranke (1795–1886), der als größter deutscher Historiker galt und ein Riesenwerk hinterließ, das 54 Bände umfaßt, darunter als bekannteste Einzelwerke *Die Römischen Päpste*, *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation*, die *Französische Geschichte* und die *Englische Geschichte*. Hinzukommen noch 9 Bände Weltgeschichte. Ranke gehört zu den großen Begründern der

modernen Geschichtswissenschaft. Ihn nimmt N., ohne Namensnennung, im 6. Kapitel der Abhandlung *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* unter Rankes historiographischem Leitbegriff „Objektivität“ ins Visier (285, 21–295, 33; vgl. den Kommentar hierzu). Schon in einem nachgelassenen Notat aus der Entstehungszeit der Tragödienschrift setzt sich N. kritisch mit der auf „Objektivität“ eingeschworenen „Geschichtsschreibung“ auseinander (NL 1871, KSA 7, 9[42], 288, 21–289, 21). In seinem Erstlingswerk aus dem Jahr 1824: *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535* formulierte Ranke den berühmt gewordenen Satz: „Man hat der Historie das Amt, die Vergangenheit zu richten, die Mitwelt zum Nutzen zukünftiger Jahre zu belehren, beigemessen: so hoher Ämter unterwindet sich gegenwärtiger Versuch nicht: er will bloß zeigen, wie es eigentlich gewesen“ (SW 33/34, Leipzig 1874, 2. Aufl.).

Später notierte N. (NL 1884/1885, KSA 11, 26[348], 241, 21–23): „Die Schule der ‚Objektiven‘ und ‚Positivisten‘ zu verspotten. Sie wollen um die Werthschätzungen herum kommen, und nur die facta entdecken und präsentiren“; zu Ranke speziell, der tief im Protestantismus verwurzelt war und optimistisch auf die Ökonomie des göttlichen Willens vertraute, die sich in jeder Epoche neu zeige, bemerkte N. (NL 1885, KSA 11, 40[62], 662, 1–7): „Die beschönigende Geschichtsschreibung R a n k e ’ s, seine Leisetreterei an allen Stellen wo es gilt, einen furchtbaren Unsinn des Zufalls als solchen hinzustellen; sein Glaube an einen gleichsam immanenten Finger Gottes, der gelegentlich einmal etwas am Uhrwerk schiebt und rückt: denn er wagt es nicht mehr, der Über-Ängstliche, weder ihn als Uhrwerk, noch als Ursache des Uhrwerks anzusehn“. Schließlich heißt es (NL 1885, KSA 11, 41[16], 689, 31): „R a n k e, der beschönigende Advokat der Thatsachen“. N.s besonderes Interesse an Ranke geht aus einer nachgelassenen Notiz hervor (NL 1875, KSA 8, 4[1], 39, 2f.): „**Bücher** anzuschaffen und einzutauschen. / Historiker z. B. den ganzen Ranke“.

Zur „gebildeten Geschichtsschreibung“ gehörten für N. auch die zeitgenössischen Philosophie-Geschichten. Grundsätzlich bemerkt er in nachgelassenen Notaten Anfang 1874 unter der Überschrift *Erziehung des Philosophen*: „Nicht gelehrtenhaft. Keine Universitäten. Auch keine Geschichte der Philosophie“ (NL 1874, KSA 7, 32[73], 780), und unter der Überschrift *Universitätsphilosophie*: „im Dienst der Theologen / der Historie (Trendelenburg). / Der Philosoph als Gelehrter unter Gelehrten. Kein Vorbild“ (NL 1874, KSA 7, 32[75], 781). In der vierten der *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern (Über das Verhältnis der Schopenhauerischen Philosophie zu einer deutschen Cultur)* attackiert N. die historisch Gebildeten generell als „Philister“, weil ihnen der „Enthusiasmus“ und die Begeisterung für das „Erhabene“ fehle. Speziell wendet er sich gegen den Typus desjenigen Gebildeten, der sich an

den Begriffsgerüsten von Philosophie-Geschichten zu orientieren versucht: „Nach ihnen greifend wähnt er die Philosophie zu haben, nach ihnen zu suchen klettert er an der sogenannten Geschichte der Philosophie herum“ (KSA 1, 781, 22–24). Explizit nennt er solche Philosophie-Geschichten in UB III: *Schopenhauer als Erzieher*: „die gelehrten, doch nicht allzuwissenschaftlichen und leider gar zu langweiligen Arbeiten Ritter’s, Brandis und Zeller’s“. Heinrich Ritter (1791–1869) verfaßte ein Buch *Über die Bildung des Philosophen durch die Geschichte der Philosophie* (1817). Ritters Werk *Geschichte der Philosophie alter Zeit* (2. Aufl. Hamburg 1836–39) besaß N. in seiner persönlichen Bibliothek, ebenfalls H. Ritter/H. Preller: *Historia philosophiae graecae et romanae ex fontium locis contexta* (4. Aufl. Gotha 1869). Ritters Hauptwerk war die zwölfbändige *Geschichte der Philosophie*, Hamburg 1829–1853. Der Philosoph und Philologe Christian August Brandis (1790–1867) publizierte ein dreibändiges *Handbuch der Geschichte der griechisch-römischen Philosophie* (1835–1866) und eine zweibändige *Geschichte der Entwicklungen der griechischen Philosophie und ihrer Nachwirkungen im römischen Reich* (1862–1864). Der bedeutendste Philosophiehistoriker seiner Zeit war Eduard Zeller (1814–1908). Von seinem fünfbändigen Standardwerk *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung* (1842–1852) besaß N. in seiner persönlichen Bibliothek den Teil 1: *Allgemeine Einleitung. Vorsokratische Philosophie* (3. Aufl. Leipzig 1869). Es fällt auf, daß N. ein Standardwerk nicht nennt, das er nachweislich benutzte und schon seit 1867 in seiner persönlichen Bibliothek hatte: Friedrich Ueberweg: *Grundriß der Geschichte der Philosophie von Thales bis auf die Gegenwart. Erster Theil: Das Alterthum. Von Dr. Friedrich Ueberweg, Professor der Philosophie an der Universität zu Königsberg. Dritte, berichtigte und ergänzte und mit einem Philosophen- und Litteratoren-Register versehene Auflage*, Berlin 1867. Auch die anderen Bände dieser Philosophiegeschichte hatte N. in seiner persönlichen Bibliothek.

Seit dem Meilenstein der modernen Philosophie-Geschichtsschreibung: Jacob Brucker, *Historia critica philosophiae, a mundi incunabilis ad nostram usque aetatem deducta*, Lipsiae, 5 Bde 1742–1744, 2. Aufl. 1766–1767 mit einem sechsten Band, nahm die schon vorher in Europa verbreitete philosophiehistorische Literatur einen starken Aufschwung; ihre Höhepunkte erreichte sie im 19. Jahrhundert, zuerst durch Wilhelm Gottlieb Tennemann, *Geschichte der Philosophie*, 11 Bde, Leipzig 1798–1819, sowie durch ein Werk des gleichen Autors: *Grundriß der Geschichte der Philosophie für den akademischen Unterricht*, Leipzig 1812, 5. Aufl. 1829 revidiert von Wendt. Franz. Übers. von Victor Cousin in 2 Bden 1829 u. 1839. Englisch und italienisch 1832. Eine andere Leitfigur der Philosophiegeschichtsschreibung war Victor Cousin: *Cours de l’histoire de la philosophie*, 3 Bde, Paris 1827, 2. Aufl. 1840; bald darauf folgten die Werke:

*Cours d'histoire de la philosophie moderne*, Paris 1841; *Cours d'histoire de la philosophie morale au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 5 Bde, Paris 1840–1841.

In UB II: *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* führt N. weiter aus, warum er die „jetzige gebildete Geschichtsschreibung“ ablehnt und was er von ihrer „Bildung“ hält: „Die historische Bildung ist auch wirklich eine Art angeborener Grauhaarigkeit und die, welche ihr Zeichen von Kindheit her an sich tragen, müssen wohl zu dem instinctiven Glauben vom Alter der Menschheit gelangen: dem Alter aber gebührt jetzt eine greisenhafte Beschäftigung, nämlich Zurückschauen, Ueberrechnen, Abschliessen, Trost suchen im Gewesenen, durch Erinnerungen, kurz historische Bildung“ (KSA 1, 303, 21–28). Obwohl er sogar der antiquarischen Geschichte im Anfangsteil der *Historienschrift* einen beschränkten Wert, den des Bewahrens, für das „Leben“ zuerkennt, treten im weiteren Verlauf seiner Ausführungen immer mehr die negativen, als „Nachtheil“ erscheinenden Aspekte hervor. Dagegen entwirft N. die Ideal-Vorstellung einer „wesentlich unhistorischen Bildung“: Es gelte, „hinter diese alexandrinische Welt zurück und über sie hinaus zu streben, und unsere Vorbilder muthigen Blicks in der altgriechischen Urwelt des Grossen, Natürlichen und Menschlichen zu suchen. Dort aber finden wir auch die Wirklichkeit einer wesentlich unhistorischen Bildung und einer trotzdem oder vielmehr deswegen unsäglich reichen und lebensvollen Bildung“ (KSA 1, 307, 6–13). N. unterscheidet mit Wagner den Begriff „Bildung“ von dem der „Gebildetheit“, die er in der „gebildeten Geschichtsschreibung“ als depraviertes Stadium kritisiert.

**130, 17 f.** *die eigentliche Bildungskraft der höheren Lehranstalten*] In diesem Bereich sah sich N. während seiner Basler Zeit selbst herausgefordert, denn er wirkte nicht nur als Professor an der Basler Universität, sondern versah auch ein Lehrdeputat am dortigen Pädagogium. Bald auf GT folgten die Vorträge *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* (1873); N. plante eine weitere *Unzeitgemäße Betrachtung* mit dem Titel *Wir Philologen*, zu der zahlreiche Notizen überliefert sind.

**130, 19–25** *wenn der „Journalist“, der papierne Slave des Tages, in jeder Rücksicht auf Bildung den Sieg über den höheren Lehrer davongetragen hat, und Letzterem nur noch die bereits oft erlebte Metamorphose übrig bleibt, sich jetzt nun auch in der Sprechweise des Journalisten, mit der „leichten Eleganz“ dieser Sphäre, als heiterer gebildeter Schmetterling zu bewegen*] Vgl. 144, 8–10: „Während [...] der Journalist in der Schule, die Presse in der Gesellschaft zur Herrschaft gekommen war“. Schopenhauer schreibt in Kapitel 23 seiner *Parerga und Paralipomena* II, § 272: „Ueber Schriftstellerei und Stil“: „Eine große Menge schlechter Schriftsteller lebt allein von der Narrheit des Publikums, nichts

lesen zu wollen, als was heute gedruckt ist: – die Journalisten. Treffend benannt! Verdeutschte würde es heißen ‚Tagelöhner‘.“ Mit der zitathaft hervorgehobenen „leichten Eleganz“ spielt N. auf die von Laube im Vormärz redigierte *Zeitung für die elegante Welt* an, die ein führendes Organ des Jungen Deutschland war. In einer Vorstufe zur dritten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen: Schopenhauer als Erzieher* wird N. noch deutlicher (KSA 14, 78): „Jene Rufer nach Eleganz verdienen wahrhaftig dass man sich über sie erzürne; denn sie geben eine schnell bereite, unverschämte Antwort auf ein edles und tiefsinniges Bedenken, das der Deutsche schon längst auf dem Herzen hat. Es klingt als ob man ihm zurief: lerne tanzen – während ihm jene Sehnsucht Faustens erregt ist, sich in der Abendröthe zu baden!“ (N. spielt hier ungenau auf die Makrokosmos-Vision in Fausts Auftritts-Monolog, V. 445 f., an: „Auf, bade, Schüler, unverdrossen / Die ird'sche Brust im Morgenrot!“).

N. wußte sich im Einklang (vgl. das Zitat im Überblickskommentar S. 58) mit Wagner, der gegen die Rolle der Juden in der „modernen Journalistik“ polemisierte und diese Polemik mit derjenigen gegen das ‚Junge Deutschland‘, gegen „Theaterdirektoren“ (lies: Laube) und die französische Kultur verband. All diese Elemente verquickte und kondensierte Wagner in einem späteren Kurz-Text, den er unter dem Titel *Modern* publizierte (GSD X, 10, S. 54–60). In der Druckfassung von UB III kritisiert N. die „lügnerische Eleganz“, die „würdelose Hast“ und die „modische Gier nach der schönen Form“ (KSA 1, 392, 13–15) in einem ausführlicheren Kontext, in dem er sich mit der leitmotivisch hervorgehobenen „Eleganz“ auseinandersetzt (390, 16–392, 14). Zu N.s Bekanntschaft mit Laube, der ein führender Theatermann seiner Zeit war, und zu weiteren Reflexen in GT vgl. NK 103, 3–9. In einer nachgelassenen Notiz heißt es unter dem Titel „Zu Schopenhauers Sprache und Stil“: „Jene markig-männliche Kraft, ja deren zur tiefen künstlerischen Anschauung, bis zur Sonnenhöhe der Mystik, ragende Sprache, mit der sich unser philosophischer ‚Gegenwärtiger‘ durch das schnöde Wort ‚Eleganz‘ abzufinden sucht. O über diese ‚Eleganten‘! Denen so völlig jenes sittliche Pathos, jeder gleichmäßig erhobene Ton abgeht usw.“ (NL 1870/1871, KSA 7, 7[159], 200, 23–28).

Die dynamische Entwicklung des Pressewesens schon seit 1830 und dann besonders nach der Revolution von 1848 war ein neuartiges Phänomen des 19. Jahrhunderts. Oft verband sich im Vormärz noch ein schriftstellerischer Ehrgeiz mit Presseveröffentlichungen, und umgekehrt durchdrang der journalistische Ton viele literarische Veröffentlichungen. Bekannte Publizisten: Ludwig Börne (*Iris*), Heinrich Laube (*Zeitung für die elegante Welt*), Adolf Müllner (*Mitternachtszeitung*), Moritz Gottlieb Saphir (*Berliner Schnellpost* und *Berliner Courier*), Karl Gutzkow (*Telegraph für Deutschland*), Eduard Duller (*Phönix*), Theodor Hell (Pseudonym für Karl Gottfried Theodor Winkler) (*Abendzeitung*).

Der bedeutende Kritiker Hermann Marggraff hatte schon 1853 das Junge Deutschland gerade im Hinblick auf die von N. angegriffenen journalistischen Aktivitäten charakterisiert und dabei, wie dann noch N., einerseits den Kult der kämpferischen „Tendenz“ (hierzu ausführlich NK 144, 2) und andererseits die Vorliebe für die „elegante Toilette“ ins Visier genommen. Trotz seiner eher konservativen Vorbehalte schreibt er über das Junge Deutschland, das auf das „Forum der Journalliteratur“ gedrängt hatte:

Es ging aber jedenfalls eine frische Bewegung durch die strebende jüngere Schriftstellerwelt zu der Zeit als das Junge Deutschland sich der Herrschaft über die deutsche Journalistik bemächtigte [...] Es war ein Ereigniß in der literarischen Welt, als Laube und dann Kühne die Redaction der ‚Zeitung für die elegante Welt‘ übernahmen, als erst die im Werk begriffene Gutzkow-Wienbarg'sche ‚Deutsche Revue‘, sodann in Preußen der Mundt'sche ‚Literarische Zodiacus‘ (wohl das trefflichste unter den journalistischen Unternehmungen des Jungen Deutschland, wie denn Mundt überhaupt ein anerkennenswerthes Geschick darin bewies, schriftstellerische Talente und namentlich jüngere für centralliterarische Bestrebungen zu gewinnen), endlich sämmtliche erschienene oder noch erscheinen solende Geisteserzeugnisse dieser Gruppe Schriftsteller, d. h. die Kuh und das Kalb dazu verboten und unterdrückt wurden! Man erstickte ein Fünkchen im Aschenhaufen, während im Innern der menschlichen Gesellschaft die Kohlenlager schon in einem Brande standen welcher nur nach einem Ausweg suchte. So viel ist wenigstens gewiß daß das literarische Junge Deutschland an der pariser Februarrevolution vollkommen unschuldig war, und daß Ledru-Rollin, Mazzini und Kossuth ihre Revolutionsgrundsätze nicht aus Wienbarg's ‚Aesthetischen Feldzügen‘ und Gutzkows ‚Wally‘ schöpften! / Der Leserkreis des Jungen Deutschland war überhaupt niemals sehr ausgedehnt und erstreckte sich, so nach oben wie nach unten, sehr wenig über die Grenzen des sogenannten eleganten Publicums oder des eigentlichen Salonpublicums hinaus. [...] Gerade der Hauptvorzug dieser literarischen Gruppe: eine elegante und geschmackvolle Behandlung der Tagesfragen, beschränkte ihre Wirksamkeit  
(Hermann Marggraff: *Die deutsche Journalistik im Zusammenhange mit der Entwicklung der deutschen Literatur und Gesamtbildung*, in: *Blätter für literarische Unterhaltung*, Jahrgang 1853, Erster Band, Nr. 20, S. 460 f.).

Schon vor der März-Revolution von 1848 waren zahlreiche Meinungsblätter liberaler, frühsozialistischer und konservativer Provenienz entstanden. Trotz häufiger Verbote, Beschlagnahmungen und Zensurschikanen gegen nicht-konservative Blätter im Vormärz wuchs jedoch schon seit den frühen Vierzigerjahren die Zahl der Zeitungen unaufhaltsam. Eine informative Übersicht über die zahlreichen zeitgenössischen Zeitungen und Zeitschriften gibt der auch diagnostisch wertvolle Artikel von Hermann Marggraff, einem Vertrauten Friedrich Lists, in den *Blättern für literarische Unterhaltung*, Jahrgang 1853, Erster Band, S. 457–471. Vgl. hierzu NK 144, 2. Vgl. auch das moderne Standardwerk von Kurt Koszyk: *Deutsche Presse im 19. Jahrhundert = Geschichte der deutschen Presse*, Bd. 2, Berlin 1966.

Obwohl N. in seinen Frühschriften nach Schopenhauers Muster gegen das zeitgenössische Pressewesen, die Journalisten und die „veröffentlichte Meinung“ polemisiert, nicht selten mit antijüdischem Akzent, war er ein eifriger Leser von Zeitungen und Zeitschriften, und er wurde es später immer mehr. Dabei spielten, jenseits der primär politischen Presse, die zahlreichen Literaturzeitschriften, Revuen und auch internationale Monatsschriften eine große Rolle, letztere – vor allem die *Revue des deux mondes* und das *Journal des Débats* – besonders in den achtziger Jahren. Vgl. das Spektrum im Gesamtregister zur Ausgabe seiner Werke und Briefe, KSB 8, S. 719–721. Im Januar 1875 erwarb N. ein umfangreiches Werk über das Zeitungswesen: Heinrich Wuttke: *Die deutschen Zeitschriften und die Entstehung der öffentlichen Meinung. Ein Beitrag zur Geschichte des Zeitungswesens*. Zweite bis auf die Gegenwart fortgeführte Auflage, Leipzig 1875.

In der Literatur hatte die Darstellung des Pressewesens bereits in Balzacs großem Roman *Illusions perdues* Ausdruck gefunden, vor allem als glänzende Satire auf die Presse zur Zeit der Restauration. Im Mittelpunkt steht der Journalist Lucien de Rubempré.

**131, 4–7** *Wenn es solchen Helden, wie Schiller und Goethe, nicht gelingen durfte, jene verzauberte Pforte zu erbrechen, die in den hellenischen Zauberberg führt*] In der Vorstufe heißt es: „Man zeige mir eine lebendig geästete Wurzel, die jetzt noch aus jener Kultur herausgewachsen wäre; dann will ich an eine Zukunft dieser Kultur glauben. Inzwischen sehe ich nur ein letztes Flackern: oder eine völlig verlöschende Zeugungskraft. Darum Abwendung von den Griechen, mit denen uns auch Schiller und Goethe nicht dauernd zu verknüpfen wußten: ob sie gleich, die rastlosen Wanderer, auf der Höhe stehen blieben, wo sie hinzeigten in das neue Land“ (KSA 14, 56 f.).

**131, 8–10** *bis zu jenem sehnsüchtigen Blick, den die Goethische Iphigenie vom barbarischen Tauris aus nach der Heimat über das Meer hin sendet*] Anspielung auf den Auftrittsmonolog, in dem Iphigenie ausruft (V. 10–12):

Denn ach mich trennt das Meer von den Geliebten,  
Und an dem Ufer steh' ich lange Tage,  
Das Land der Griechen mit der Seele suchend

**131, 10 f.** *den Epigonen solcher Helden*] Zum übergreifenden zeitdiagnostischen Thema des Epigonentums in GT und anderen Frühschriften sowie zum zeitgenössischen Kontext vgl. den ausführlichen Kommentar zu 75, 25–32.

**131, 15–17** *unsern Glauben [...] denn in ihm finden wir allein unsre Hoffnung*] N. wählt, in fortwährend sich steigernder Emphase, religiös besetzte Begriffe,

hier mit deutlicher Anspielung auf Luthers Leitbegriff „sola fide“. „Glaube“ und „Hoffnung“ sind christliche Grundhaltungen. Gezielt setzt er diese Verbindung auch im Schlußabschnitt von GT 24 ein (154, 14 und 154, 21). Im Gefolge Wagners, insbesondere in Anlehnung an dessen Schrift *Beethoven* bezieht N. seine säkularisierte Vorstellung von „Glaube“ und „Hoffnung“ in UB II auf die deutsche „Innerlichkeit“ und „deutsche Empfindung“ sowie auf eine von ihr her begründete „nationale Cultur“: „wir sind Alle durch die Historie verdorben – ein Satz, der jede Hoffnung auf eine noch kommende nationale Cultur an ihren Wurzeln zerstören würde: denn jede derartige Hoffnung wächst aus dem Glauben an die Aechtheit und Unmittelbarkeit der deutschen Empfindung heraus, aus dem Glauben an die unversehrte Innerlichkeit; was soll noch gehofft, noch geglaubt werden, wenn der Quell des Glaubens und Hoffens getrübt ist“ (KSA 1, 277, 14–21).

**131, 18 f.** *eine Erneuerung und Läuterung des deutschen Geistes durch den Feuerzauber der Musik.*] Wiederaufnahme der Vorstellung vom kathartischen Feuer, die N. in GT 19 mit Hinweis auf Heraklit entfaltete (128, 2–4). Zum „deutschen Geist“ vgl. NK 153, 34.

**131, 26** *den Ritter mit Tod und Teufel, wie ihn uns Dürer gezeichnet hat*] Dürers Kupferstich, der im Jahr 1513 entstand, gehört zu seinen bekanntesten Werken. In einem Brief an Malwida von Meysenbug vom März 1875 schreibt N. aus Basel: „Ein hiesiger Patrizier hat mir ein bedeutendes Geschenk in einem ächten Dürerschen Blatte gemacht; selten habe ich Vergnügen an einer bildnerischen Darstellung, aber dies Bild ‚Ritter Tod und Teufel‘ steht mir nahe, ich kann kaum sagen, wie. In der Geburt der Tragödie habe ich Schopenhauer mit diesem Ritter verglichen; und dieses Vergleiches wegen bekam ich das Bild“ (KSB 5, Nr. 436, S. 36, Z. 47–53). N. selbst hatte schon in der Zeit, in der er an seiner Tragödienschrift arbeitete, dieses Dürer-Blatt als Weihnachtsgeschenk für Richard Wagner nach Tribschen mitgenommen. Am 23. Dezember 1870 schrieb er an Mutter und Schwester in Naumburg: „Morgen gehts nach Tribschen [...] Meine Geschenke sind diese: für Wagner habe ich ein von ihm längst gewünschtes Lieblingsblatt von Albr. Dürer ‚Ritter, Tod und Teufel‘ das mir durch glücklichen Zufall in die Hände gekommen“ (KSB 3, Nr. 115, S. 170, Z. 46–54). Welche Bedeutung Dürer im biographischen Kontext der Beziehung zwischen Wagner und N. hatte, geht auch daraus hervor, daß Cosima Dürers *Melencolia* Wagner zu Weihnachten schenken wollte und N. deshalb seinen Freund Erwin Rohde um Besorgung dieses Dürer-Stichs bat (Brief vom 11. November 1869). Rohde erwarb im Mai 1870 eine Kopie in Venedig. Vgl. seinen Brief vom 3. Mai 1870 (KGB II 2, Nr. 97) an N. sowie dessen Antwort vom 6. Mai 1870 und Cosima Wagners Tagebuch-Eintrag vom 11. Juni 1870:

„Pr. N hat mir die Melancholie von Dürer gebracht“. Wagner rühmt in seinem *Beethoven* den „großen Albrecht Dürer“, in dem sich der faustisch-„deutsche Geist“ manifestiert habe (GSD IX, 95). Der Komplex Dürer – Nietzsche – Wagner spielt in Thomas Manns *Doktor Faustus*, der auch ein Nietzsche-Roman ist, eine große Rolle. Eine Vermittler-Funktion hatte Ernst Bertrams in den Zwanzigerjahren des 20. Jahrhunderts und darüber hinaus außerordentlich erfolgreiches Nietzsche-Buch mit dem Kapitel *Ritter, Tod und Teufel* (Ernst Bertram: *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Bonn, 1. Aufl. 1918, 2. Aufl. 1919, 3. Aufl. 1919, 4. Aufl. 1920, 5. Aufl. 1921, 6. Aufl. 1922, 7. durchgehend verbesserte und ergänzte Aufl. 1929).

**131, 30 f.** *Schopenhauer: ihm fehlte jede Hoffnung*] Aufschlußreiche Absetzung von 131, 17, wo N. von seiner eigenen „Hoffnung“ spricht, die sich als die Hoffnung auf den „dionysischen Zauber“ (131, 34–132, 1) erweist.

**132, 8–10** *Leben, Leid und Lust [...] Wahn, Wille, Wehe.*] Diese auffälligen Alliterationen erinnern an Wagners Sprache, die sich immer wieder an die germanische Stabreimdichtung anlehnt. Wagner hatte dies folgendermaßen begründet (*Oper und Drama*, GSD IV, 93 f.): „Dem Wesen einer ungekünstelten Anschauung der Natur [...] entsprechend, stellte die Sprache nur Verwandtes und Ähnliches zusammen, um in dieser Zusammenstellung nicht nur das Verwandte durch seine Ähnlichkeit deutlich zu machen [...], sondern auch, um [...] einen desto bestimmteren und verständlicheren Eindruck auf das Gefühl hervorzubringen [...] Dieses dichtende Moment der Sprache ist die Alliteration oder der Stabreim, in dem wir die urälteste Eigenschaft aller dichterischen Sprache erkennen. / Im Stabreime werden die verwandten Sprachwurzeln in der Weise zu einander gefügt, daß sie, wie sie sich dem sinnlichen Gehöre als ähnlich lautend darstellen, auch ähnliche Gegenstände zu einem Gesamtbilde von ihnen verbinden, in welchem das Gefühl sich zu einem Abschlusse über sie äußern will“. Dagegen wertet Wagner den Endreim ab (S. 109 f.): „Diese Bewegung auf die Schlußsylbe hin entsprach ganz dem Charakter der Sprache der romanischen Völker, die, nach der mannigfaltigsten Mischung fremder und abgelebter Sprachbestandtheile, sich in solcher Weise herausgebildet hatte, daß in ihr das Verständniß der ursprünglichen Wurzeln dem Gefühle vollständig verwehrt blieb [...] Das Bezeichnendste des Endreimes ist somit aber, daß er, ohne beziehungsvollen Zusammenhang mit der Phrase, als eine Nothhilfe zur Herstellung des Verses erscheint“.

In der ursprünglichen Fassung des für GT vorgesehenen Vorworts an Richard Wagner heißt es (NL 1871, KSA 7, 11[1], 354, 2–10): „Auch ich habe meine Hoffnungen. Diese haben es mir möglich gemacht, während die Erde unter den Schritten des Ares zitterte, unausgesetzt und selbst mitten im

Bereich der entsetzlichen nächsten Wirkungen des Krieges der Betrachtung meines Thema's obzuliegen, ja ich erinnere mich, in einsamer Nacht mit Verwundeten zusammen im Güterwagen liegend und zu deren Pflege bedienstet, mit meinen Gedanken in den drei Abgründen der Tragoedie gewesen zu sein: deren Namen lauten ‚Wahn, Wille, Wehe‘“.

**132, 9f.** *von den Müttern des Seins*] Wie schon in 103, 28f. Anspielung auf Fausts Abstieg zu den Müttern in der Szene *Finstere Galerie* des *Faust II*.

**132, 13–15** *kränzt euch mit Epheu, nehmt den Thyrsusstab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen.*] Vgl. die Erläuterung zu diesen Attributen des Dionysos und seines Gefolges im Kommentar zu 29, 18–25. Indem N. hier einen Appell formuliert („kränzt euch [...] nehmt“), imaginiert er, daß sich die „Freunde“ (132, 10 f.), d. h. Wagners Anhänger in Gefolgsleute des Dionysos und damit des ‚dionysischen‘ Konzepts zur Erneuerung der Kultur verwandeln.

**132, 16–19** *denn ihr sollt erlöst werden. [...] glaubt an die Wunder eures Gottes!*] Nachdem N. den „Glauben“ schon am Beginn der Schlußpartie beschworen (131, 15) und in 132, 11 ausgerufen hatte: „glaubt mit mir an das dionysische Leben“, intoniert er nun das abschließende Crescendo. Die emphatische Häufung religiöser Vorstellungen wie Erlösung und Wunder – beides sind Lieblingsvorstellungen Wagners in seinen theoretischen Schriften – markiert die Ablösung der christlichen Jenseitsorientierung durch einen diesseitig-‚dionysischen‘ Lebenskult. Zugleich knüpft N. an die Vorstellung von Dionysos als dem „Lysios“ („Lyaeus“), d. h. (Er-)Löser an. „Erlösung“ war seit der Romantik, seit Schopenhauer und dann verstärkt seit Wagner zum modischen Schlagwort geworden. Ein wichtiges Kapitel im *Zarathustra* trägt den Titel *Von der Erlösung*. Musil wird später diese mit Wagner und N. verbundene und im frühen 20. Jahrhundert epidemisch sich fortsetzende Mode in einem eigenen Kapitel seines Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* (Nr. 108) satirisch aufs Korn nehmen: *Die unerlösten Nationen* [eine Anspielung auf die sog. ‚Irredenta‘] und *General Stumms Gedanken über die Wortgruppe Erlösen*, wobei sich als erste Erkenntnis herausstellt, daß das Wort „erlösen“, das man nun überall hören könne, „zu der sprachwissenschaftlich nicht ganz durchleuchteten Gruppe der ‚geschwollenen Worte‘ gehöre“ (Robert Musil: *Gesammelte Werke*, hg. von Adolf Frisé, Bd. 1: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 518).

## 21. und 22. Kapitel

In diesen Kapiteln wiederholt N. mit geringfügigen Variationen das schon bisher zur Tragödie, zum ‚Dionysischen‘ und zum „Mythus“ Gesagte, um schließ-

lich an Wagners *Tristan und Isolde* seine Konstruktion des Apollinischen und des Dionysischen und damit auch die (wenngleich nicht ganz genau) entsprechende Konstellation von „Vorstellung“ und „Wille“ zu exemplifizieren. So erhebt er *Tristan und Isolde* zum idealen ‚Musikdrama‘. Dabei spricht er von „jener prästabilierten Harmonie, die zwischen dem vollendeten Drama und seiner Musik waltet“ (137, 27 f.), während er bei der Behandlung der griechischen Tragödie die Musik, d. h. den „Chor“ nicht nur als den Ursprung, sondern auch als das einzig Wesentliche begriff und dagegen den Dialog samt der Handlung, also das eigentlich Dramatische, als Phänomen des Niedergangs und als Abfall vom rein musikalischen „Ursprung“ darstellte. Analog versucht er jetzt das ‚Apollinische‘ wieder in ein ausgewogeneres Verhältnis zum ‚Dionysischen‘ zu bringen; er betont aber, daß in der „Tragödie“, die er kurzerhand mit Wagners Oper (als der ‚wiedergeborenen‘ Tragödie) gleichsetzt, das Dionysische in der „Gesamtwirkung“ doch das „Uebergewicht“ erhält (139, 24 f.). Diese Konstruktion soll dazu dienen, das von Schopenhauers Konstellation von „Wille“ (≈ „Dionysisch“) und „Vorstellung“ (≈ „Apollinisch“) abgeleitete Kräfteverhältnis durch eine entsprechende Interpretation von Wagners Oper zu bestätigen.

Wie schon in der Schlußpartie von GT 20 (132, 10 f.) ruft N. im 21. Kapitel die „Freunde“ als Gleichgesinnte und daher Einweihungsbereite an (135, 8). Diese Anrufung wiederholt sich in den folgenden Kapiteln (140, 6; 147, 13; 154, 14). Gemeint sind die Wagner-Anhänger, mit denen zusammen N. eine „Culturbewegung“ für Bayreuth zustandebringen will (An Carl von Gersdorff, 4.2.1872, KSB 3, Nr. 197, S. 286, Z. 9). Mit seinen Anrufungen der (Wagner-) Freunde nimmt N. Wagners eigene emphatische Hinwendung zu den „Freunden“ in seiner 1851 entstandenen Schrift *Eine Mittheilung an meine Freunde* auf (GSD IV, 230–344). Darin entwickelt Wagner ausführlich, wie er sich ideale „Freunde“ vorstellt und welche Bedeutung sie für seine künstlerischen Pläne haben.

**132, 21f.** *Von diesen exhortativen Tönen in die Stimmung zurückgleitend, die dem Beschaulichen geziemt* Im eigentlichen Sinn auffordernd, „exhortativ“, ist die Schlußpartie von GT 20: „Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben [...]: kränzt euch [...]. Jetzt wagt es nur, [...] glaubt an die Wunder eures Gottes!“ (132, 10–19). Doch die Stimmung ist nun nicht ‚beschaulich‘, denn N. spricht, seiner Vorliebe folgend, in Superlativen (132, 24–32): „für den innersten Lebensgrund [...] von den stärksten Zuckungen des dionysischen Dämon bis in’s Innerste erregt [...], der natürlichsten Heimatsinstincte“.

**132, 26** *die Perserschlachten* Durch die siegreichen Schlachten in den ersten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts, zu Land bei Marathon (490 v. Chr.) und zur

See vor der Insel Salamis (480 v. Chr.), schlugen die Griechen die in ihr Land und damit nach Europa eingedrungene persische Großmacht zurück. Diese Siege waren die entscheidende Voraussetzung für die Bewahrung der griechischen Selbständigkeit und die Entfaltung der klassischen griechischen Kultur im 5. Jahrhundert v. Chr.

**133, 7** *Apollo auch der Genius des principii individuationis*] Vgl. 39, 29–32: „Apollo aber tritt uns wiederum als die Vergöttlichung des principii individuationis entgegen, in dem allein das ewig erreichte Ziel des Ur-Einen, seine Erlösung durch den Schein, sich vollzieht“.

**133, 10** *der Weg zum indischen Buddhismus*] Im Anschluss an Schopenhauer meint N. hier den Weg in weise Resignation, die Verneinung des Willens zum Leben. Sie wird durch eine Kontemplation erreicht, welche die Welt als nichtig erkennt. Vgl. *Die Welt als Wille und Vorstellung* II, Kap. 48, und *Morgenröthe*, Erstes Buch, Nr. 96; KSA 3, 87, 7–30.

N. war nicht nur durch Schopenhauer mit der Lehre Buddhas vertraut. In der Zeit, in der GT entstand, entlieh er aus der Universitätsbibliothek Basel (am 25.10.1870) das Werk von Carl Friedrich Köppen: *Die Religion des Buddha und ihre Entstehung*, 2 Bde, Berlin 1857–1859. Später studierte er u. a. ein Werk, das er in seiner persönlichen Bibliothek hatte: Hermann Oldenberg: *Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde*, Berlin 1881 (Lesespuren).

**133, 24** *dass die Lieblinge der Götter früh sterben*] Nach Menander, Fragm. 111 (Koerte): „Wen die Götter lieben, der stirbt früh“.

**133, 27 f.** *die derbe Dauerhaftigkeit, wie sie z. B. dem römischen Nationaltriebe zu eigen war*] Im Gegensatz zur Kurzlebigkeit der griechischen Stadtstaaten bestand das römische Imperium mehr als ein halbes Jahrtausend. N. wählt das Beiwort „derb“ wohl im Hinblick darauf, daß die Römer ursprünglich ein Bauernvolk waren, aber auch wegen ihrer ausgeprägten Fähigkeit zu militärischer und staatlicher Organisation.

**133, 31** *den Griechen [...] in ihrer grossen Zeit*] Unter den „Griechen“ sind vor allem die Athener zu verstehen, die nach dem Ende der Perserkriege (480/479 v. Chr.) bis in die erste Zeit des Peloponnesischen Kriegs hinein eine dominierende Stellung im östlichen Mittelmeergebiet einnahmen und ihre höchste kulturelle Blütezeit erreichten.

**134, 3 f.** *der ungeheuren, das ganze Volksleben erregenden, reinigenden und entladenden Gewalt der Tragödie*] Als „erregend“ bezeichnet N. die Tragödie aufgrund der ekstatischen Zustände im Dionysoskult, aus dem sie hervorging. „Erregung“ und „erregend“ sind aber auch Lieblingsbezeichnungen Wagners für die erwünschte Wirkung seiner Musik-Dramen. Vgl. die Belege in NK 150,

2–5. Der Gipfel solcher Erregung war der „Orgasmus“ (133, 9). „Reinigend“ war die Tragödie aufgrund der Katharsis, die Aristoteles in seiner *Poetik* als Hauptwirkung darstellt. „Entladend“ ist sie für N. – auch sonst verwendet er immer wieder die Vorstellung der Entladung für die Wirkung der Tragödie – im Sinne einer Dynamik, die sich eng mit der Katharsis verbindet. Diesen Begriff der Entladung übernahm N. aus der Abhandlung von Jacob Bernays: *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Breslau 1857 (Nachdruck Hildesheim 1970). Er entlieh diese Abhandlung am 9. Mai 1871 aus der Universitätsbibliothek Basel. Am gleichen Tag lieh er auch das Werk von Joseph Hubert Reinkens aus: *Aristoteles über Kunst, besonders über Tragödie. Exegetische und kritische Untersuchungen*, Wien 1870. Darin stellt der Verfasser die Abhandlung von Bernays als epochemachende forschungsgeschichtliche Zäsur für die Auffassung der Katharsis dar: Auf ein Kapitel über die ‚Katharsis-Wirkung der Tragödie bis auf Bernays‘ folgt die Darstellung von dessen Erklärung sowie der sich daran anschließenden literarischen Fehde. Bernays verstand die Aristotelische Katharsis nicht wie Lessing (im 77. und 78. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*) als moralisches, sondern primär als medizinisch-therapeutisches Phänomen. Der Gesichtspunkt, so Bernays, sei „nicht der moralische so wenig wie der rein hedonische; es ist ein pathologischer Gesichtspunkt“ (S. 141). Ein solcher „pathologischer“ Gesichtspunkt lag schon deshalb nahe, weil bereits Aristoteles in der berühmten Stelle seiner *Poetik* von der „Katharsis derartiger Leidenszustände“ (τῶν τοιοῦτων παθημάτων, Kap. 6, 1449b) spricht. N. hält sich im Anschluß an die hier zu erörternde Stelle gerade an diesen medizinisch-therapeutischen Aspekt der Wirkung, die von der Tragödie ausgeht: „deren höchsten Werth wir erst ahnen werden, wenn sie uns, wie bei den Griechen, als Inbegriff aller prophylaktischen Heilkräfte [...] entgegentritt“ (134, 5–9). Vgl. dagegen 142, 20–143, 5, wo N. die Katharsis als „ästhetisches Spiel“ bezeichnet.

**134, 12–15** stellt dann aber den tragischen Mythos und den tragischen Helden daneben, der dann, einem mächtigen Titanen gleich, die ganze dionysische Welt auf seinen Rücken nimmt] Im Druckmanuskript der ersten Auflage (1872) steht: „gleichsam als der Titan Atlas“. Vgl. GT 9, 70, 34–71, 3. Im Mythos trägt der Titan Atlas das Himmelsgewölbe.

**134, 15–21** während sie andererseits durch denselben tragischen Mythos, in der Person des tragischen Helden, [...] an ein anderes Sein und an eine höhere Lust erinnert, zu welcher der kämpfende Held durch seinen Untergang [...] vorbereitet.] Vgl. NK 108, 17–22, sowie 135, 1–4.

**135, 18** Gervinus] Georg Gottfried Gervinus (1805–1871), Literaturhistoriker, der die Literatur im Zusammenhang mit der geschichtlichen Entwicklung sah,

sowie Historiker und Politiker, der wegen seiner demokratischen Ideen seines Professorenamtes enthoben wurde. N. bezieht sich auf dessen Schrift *Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1868, die er selbst in seiner persönlichen Bibliothek hatte. Gervinus verstand Musik als „Darstellung von Gefühlen“ (S. 203): von individuellen Affekten. In einem Brief an Carl Fuchs vom 30. September 1873, der sich mit musikalischen Themen beschäftigt, schreibt N. von den „absurden Herren Lotze und Gervinus“ (KSB 4, Nr. 317, S. 164, Z. 77 f.). Mit seiner Polemik wußte er sich in Übereinstimmung mit Wagner, der in seinem *Beethoven*-Aufsatz mehrmals Gervinus verächtlich zu machen suchte. „Wenn es schon so schwer fällt“, schrieb Wagner, „einen Dichter sich zu erklären, daß wir von einem berühmten deutschen Litteraturhistoriker die allerthörigsten Behauptungen über den Entwicklungsgang des Shakespeare'schen Genius' uns gefallen lassen mußten, so haben wir uns nicht zu verwundern, wenn wir auf noch größere Abirrungen treffen, sobald in ähnlicher Weise ein Musiker wie Beethoven zum Gegenstande genommen wird!“ (GSD IX, 63) An anderer Stelle wird „ein langweilig erläuternder Kommentar von Gervinus zu einer Scene des Shakespeare“ für Wagner zum Anlaß, seinen Unmut gegen Gervinus zu äußern. Vgl. dagegen die 1872 erschienene Würdigung durch Leopold von Ranke in NK 130, 19–25.

**135, 25** „*Tristan und Isolde*“] Richard Wagners Oper war am 10.6.1865 uraufgeführt worden. N. interpretiert sie im Folgenden nach den Grundvorstellungen Schopenhauers in der *Welt als Wille und Vorstellung*. In der Schrift *Richard Wagner in Bayreuth* nennt er *Tristan und Isolde* „das eigentliche opus metaphysicum aller Kunst“ (KSA 1, 479, 19).

N. besaß in seiner persönlichen Bibliothek eine vollständige Partitur von *Tristan und Isolde*. Auf dem Schmutztitel befindet sich folgende Widmung an seinen – ebenfalls komponierenden – Freund und Mitarbeiter Heinrich Köselitz (Pseudonym: Peter Gast): „Diese Partitur wird fruchtbringender in Ihren Händen sein, mein lieber Freund Köselitz, als in den meinen: sie sehnt sich gewiss längst nach einem würdigeren Besitzer und Jünger der Kunst als ich es bin, im Fall etwas von der Seele des grossen Mannes, der sie mir gab, daran hängen geblieben ist [...] Neujahr 1878 / Treugesinnt / Ihr Freund und Lehrer / Friedrich Nietzsche“ (NPB, mit Lesespuren, Campioni S. 712). In seiner persönlichen Bibliothek hatte N. außerdem: *Tristan und Isolde. Vollständiger Klavierauszug von Hans von Bülow*.

**135, 34–136, 1** aus dem „weiten Raum der Weltennacht“] *Tristan und Isolde*, 3. Aufzug, 1. Szene. Tristan spricht diese Worte, als er aus der Bewußtlosigkeit erwacht. Statt „Raum“ heißt es allerdings bei Wagner „Reich“.

**136, 15** *universalia ante rem*] Zitiert im Sinne Schopenhauers. Vgl. das Schopenhauer-Zitat 106, 33 f.

**136, 20** „*die alte Weise; was weckt sie mich?*“] 3. Aufzug, 1. Szene, wo Tristan mit diesen Worten auf die traurige Melodie des Hirten reagiert.

**136, 22 f.** „*öd und leer das Meer.*“] 3. Aufzug, 1. Szene, Worte des Hirten, der nach Isoldens Schiff ausschaut.

**136, 27 f.** „*Sehnen! Sehnen! Im Sterben mich zu sehnen, vor Sehnsucht nicht zu sterben!*“] 3. Aufzug, 1. Szene.

**136, 32 f.** *der jauchzende Kurwenal, dem Schiffe, das Isolden trägt, zugewandt.*] 3. Aufzug, 1. Szene: Kurwenal, Tristans Freund und Helfer, jauchzt, als er das Schiff mit Isolde sich nähern sieht.

**136, 33–137, 1** *So gewaltig auch das Mitleiden in uns hineingreift, in einem gewissen Sinne rettet uns doch das Mitleiden vor dem Urleiden der Welt*] Die Vorstellung vom „Urleiden der Welt“ entspricht der Grundannahme Schopenhauers, derzufolge das Leiden die fundamentale Verfassung des Daseins ist. Statt aber wie Schopenhauer daraus das „Mitleiden“ als konstitutive Verpflichtung der Moral abzuleiten, versteht N. hier das Mitleiden als individuelles Gefühl, das als solches im Bereich des *principium individuationis* bleibt und daher vor dem radikal bedrohenden Innewerden des „Urleidens“ rettet. Zum Komplex von Urleiden und Mitleiden in GT vgl. 63, 6–11 und den Kommentar hierzu.

**137, 16 f.** *der sympathischen Erregung*] Im ursprünglichen Wortsinn: der mitleidenden Erregung.

**137, 27** *Bei jener prästabilierten Harmonie*] Den Begriff der prästabilierten Harmonie führte Leibniz (1646–1716) in die Theodizee-Debatte ein (er spricht vom „Système de l’Harmonie préétablie“, in: *Essais de Théodicée* I, § 58, in: Leibniz, *Die philosophischen Schriften*, hg. von C. I. Gerhardt, Berlin 1875–1890, Bd. 6, S. 135), um damit die von Gott im Vorhinein festgesetzte harmonische Übereinstimmung von Körper und Seele zu bezeichnen, d. h. ohne den Vorrang des Körperlichen oder der Seele zuzulassen. N. überträgt diese Vorstellung auf das Verhältnis von Wort („Drama“, 137, 28) und Musik. Vgl. auch 139, 2–5.

**137, 30** *Gestalten der Scene*] Wie auch sonst meint N., vom griechischen Wortsinn her, mit der „Scene“ die Bühne.

**138, 5–13** *Und während uns so die Musik zwingt, mehr und innerlicher als sonst zu sehen, und den Vorgang der Scene wie ein zartes Gespinnst vor uns auszubreiten, ist für unser vergeistigtes, in’s Innere blickendes Auge die Welt der Bühne eben so unendlich erweitert als von innen heraus erleuchtet. [...] jene innerliche Erweiterung der schaubaren Bühnenwelt und ihre innere Erleuchtung*] Die gleiche Vorstellung in 139, 19–22 und 150, 14 f. Vgl. Richard Wagner, *Beetho-*

ven: „Und nun erleuchtete sich des Musikers Auge von innen. Jetzt warf er den Blick auch auf die Erscheinung, die durch sein inneres Licht beschienen, in wundervollem Reflexe sich wieder seinem Innern mittheilte. Jetzt spricht wiederum nur das Wesen der Dinge zu ihm“ (GSD IX, 92). In der Schrift *Richard Wagner in Bayreuth* nimmt N. diese Vorstellung einer Musik auf, die „von Innen heraus erleuchtet“, um sie im Hinblick auf die dramatische Gestaltung genauer zu explizieren (KSA 1, 489, 6–29). Obwohl sich Wagner und N. gerne auf Goethes *Faust* berufen, scheinen sie nicht bemerkt zu haben, daß Goethe gerade den Topos des „inneren Lichts“ ironisiert. So läßt er den jugendlich anmaßenden Baccalaureus im *Faust II* (Zweiter Akt, Szene: Laboratorium) mit deutlichen Reflexen von Fichtes Subjektphilosophie, derzufolge das absolute Ich die Welt setzt, folgendermaßen perorieren: „Die Welt, sie war nicht, eh’ ich sie erschuf / [...] Wer, außer mir, entband euch aller Schranken / Philisterhaft einklemmender Gedanken? / Ich aber frei, wie mir’s im Geiste spricht, / Verfolge froh mein innerliches Licht“ (V. 6794–6804). Und mit tragischer Ironie läßt Goethe Faust im 5. Akt, als Faust nach dem Anhauch der „Sorge“ erblindet ist, sagen: „Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen, / Allein im Innern leuchtet helles Licht“ (V. 11499 f.).

**138, 14–17** *Nimmt nun zwar auch die musikalische Tragödie das Wort hinzu, so kann sie doch zugleich den Untergrund und die Geburtsstätte des Wortes danebenstellen und uns das Werden des Wortes, von innen heraus, verdeutlichen.* Hier zeigt sich besonders deutlich, wie N. nun im Hinblick auf Wagner aus seiner früheren Argumentation ausbricht und zugleich versucht, den dadurch entstehenden Selbstwiderspruch zu umgehen. In den früheren Partien hatte er ja das Vordringen des „Wortes“, des „Dialoges“ als dekadenten Abfall vom musikalischen Ursprung der Tragödie dargestellt, obwohl mit den Chorliedern und Monodien auch die „Musik“ zur Geltung kam; nun jedoch wird die Musik als „Geburtsstätte des Wortes“ interpretiert und so das „Wort“ legitimiert. Während N. in der früheren Argumentation das „Wort“ als ein äußerlich hinzukommendes fremdes Element ablehnte, versucht er es jetzt bei Wagner als ein „innerlich“, nämlich durch die Musik „erleuchtetes“ (139, 19 f.) zu rechtfertigen. Mit dieser Konstruktion von Innerlichkeit und Äußerlichkeit, für die Wagners Schrift *Oper und Drama* Anhaltspunkte bot, soll der offenkundige Selbstwiderspruch aufgehoben werden.

**139, 9** *Gegensatz der Erscheinung und des Dinges an sich* Zu dieser Unterscheidung Kants vgl. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, Anhang: *Kritik der Kantischen Philosophie* (Frauenstädt, Bd. 2, S. 494).

**139, 19–22** *Das Drama, das in so innerlich erleuchteter Deutlichkeit aller Bewegungen und Gestalten, mit Hülfe der Musik, sich vor uns ausbreitet, als ob wir*

*das Gewebe am Webstuhl im Auf- und Niederzucken entstehen sehen]* Zu der Vorstellung von einer inneren Erleuchtung der dramatisch-szenischen Gestalt durch die Musik und zu ihrer Herkunft von Richard Wagner vgl. NK 138, 5–13. Mit dem Bild „Gewebe am Webstuhl“ spielt N. auf den ursprünglichen Sinn des Wortes „Text“ an, das wie unsere ‚Textilie‘ von lat. *textus*, „Gewebe“ stammt und bereits in der Antike auch die übertragene Bedeutung erhielt.

**139, 27–33** *Und damit erweist sich die apollinische Täuschung als das, was sie ist, als die während der Dauer der Tragödie anhaltende Umschleierung der eigentlichen dionysischen Wirkung: die doch so mächtig ist, am Schluss das apollinische Drama selbst in eine Sphäre zu drängen, wo es mit dionysischer Weisheit zu reden beginnt und wo es sich selbst und seine apollinische Sichtbarkeit verneint.]* Die „Umschleierung“ deutet zurück auf 28, 10 f., wo „von dem im Schleier der Maja befangenen Menschen“ die Rede ist, in engem Anschluss an Schopenhauer und an die von diesem aufgenommene buddhistische Lehre, die Wagner vor allem in *Tristan und Isolde* romantisch aktualisierte (hierzu NK 28, 10 f.). N. überträgt in diesem Satz die buddhistische (und von Schopenhauer adaptierte) Interpretation der Welt, derzufolge sie ein bloß wesensloser Schein ist, ein Schleier, der das menschliche Bewußtsein täuschend umfängt, aber schließlich zerrissen werden kann, auf die Tragödie und deren prozessuales Geschehen: Während der „Dauer der Tragödie“ herrscht im gesprochenen Wort, in den individuellen Gestalten der Akteure und im konkret sichtbaren Geschehen (Schopenhauers „Vorstellung“) die „apollinische Täuschung“; indem dies alles dann aber am Ende durch die tragische Katastrophe dem entindividualisierenden Untergang verfällt, geht es in das Dionysische über, das N. mit Schopenhauers „Willen“ assoziiert, indem er es als den „eigentlichen“ Weltgrund auffaßt.

**141, 17–24** *In des Wonnemeeres [...] höchste Lust!]* Isoldes Worte am Ende der Oper, als sie sich über Tristans Leichnam beugt.

**141, 25–29** *So vergegenwärtigen wir uns, an den Erfahrungen des wahrhaft ästhetischen Zuhörers, den tragischen Künstler selbst, wie er, gleich einer üppi-gen Gottheit der individuatio, seine Gestalten schafft, in welchem Sinne sein Werk kaum als „Nachahmung der Natur“ zu begreifen wäre]* Den „ästhetischen Zuhörer“ beschwört N. leitmotivisch bis zum Ende von GT 22. Er meint wie Wagner den sich bis zu vollständiger Empathie mit dem „tragischen Künstler“ identifizierenden Zuhörer. Aus seinen „Erfahrungen“ soll es möglich sein, „den tragischen Künstler selbst“ zu verstehen. Diese „Erfahrungen“ und dieses als sympathisierende Vergegenwärtigung definierte Verstehen verbindet N. mit seiner Konzeption einer schöpferischen Tätigkeit, die auf das Apollinische-Gestalthafte ausgerichtet ist und zur „individuatio“ führt. Die Wendung „gleich

einer üppigen Gottheit der *individuatio*“ meint das dynamisch-kraftvolle und insofern „üppige“ schöpferische Potential (in traditioneller Terminologie: *natura naturans*), aufgrund dessen es dem Künstler möglich sei, individuelle Gestalten (*natura naturata*) zu „schaffen“. Damit und mit der anschließenden Wendung gegen die „Nachahmung der Natur“ adaptiert N. die seit der Ideologisierung des „Genies“ durch die Sturm- und- Drang-Ästhetik gängige und vom romantischen Phantasie-Kult noch intensivierte Ablösung der Nachahmungs-ästhetik durch eine Schöpfungsästhetik.

**141, 33** *von dieser Rückkehr zur Urheimat*] „Urheimat“ ist ein von Wagner geprägter Ausdruck. Er liebte die Rückführung auf Urzustände und Urtypen. Indem N. hier wie auch im unmittelbar vorausgehenden Satz, wo von der „Urfreude“ und dem „Ur-Einen“ die Rede ist, diese Wagner-Anklänge anlässlich seiner Darstellung der Oper *Tristan und Isolde* sucht, schlüpft er selbst in die Rolle des idealen „ästhetischen Zuhörers“, der sich ganz, bis zur Identifikation, in den „Künstler“ einfühlt. Vgl. NK 141, 25–29.

**142, 10** *auf künstlerische Zustände, auf eine aesthetische Thätigkeit*] Diese Leitkategorie der folgenden, bis zum Schluß des Kapitels reichenden Ausführungen übernahm N. aus dem alsbald zitierten Brief Goethes an Schiller vom 9.12.1797: 142, 23–30.

**142, 20–23** *Jene pathologische Entladung, die Katharsis des Aristoteles, von der die Philologen nicht recht wissen, ob sie unter die medicinischen oder die moralischen Phänomene zu rechnen sei*] Zur „pathologischen Entladung“, zur Katharsis und zu N.s philologischer Quelle (Bernays) vgl. NK 134, 3 f.

**142, 23** *eine merkwürdige Ahnung Goethe's.*] Das folgende Zitat stammt aus dem Brief Goethes an Schiller vom 9.12.1797.

**143, 2–5** *Wer [...] über den pathologisch-moralischen Process sich nicht hinausgehoben fühlt*] Anspielung auf Jacob Bernays, der die aristotelische Katharsis nach Kriterien der Pathologie erklärt hatte. N. stimmte dem im Prinzip zu (vgl. NK 134, 3 f.), sucht aber hier nach einem noch darüber „hinaus“gehenden ästhetischen Bewertungsmaßstab. Das Wort „Process“ meint den *Vorgang* der Katharsis, in dessen Verlauf sich die reinigende Wirkung entfaltet.

**143, 6 f.** *die Interpretation Shakespeare's nach der Manier des Gervinus*] Gervinus: *Shakespeare*, 2 Bände, Leipzig 1849–1850. Zu Gervinus vgl. auch NK 135, 18.

**143, 12 f.** *der „Kritiker“*] Die sich bis zum Ende dieses Kapitels fortsetzende Polemik gegen die „Kritiker“, die in der Vorstellung der „kritischen Barbaren“ gipfelt (144, 26), nimmt ein im Sturm und Drang beliebtes Thema auf: die

Ablehnung der „Kunstrichter“. Zugleich spielt N. hiermit auf Wagners Ablehnung der „Kritiker“ an. In der zweiten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* führt N. seine Auseinandersetzung mit der „Kritik“ und dem „Kritiker“ unter dem Aspekt der „historischen Bildung unserer Kritiker“ fort (KSA 1, 284, 18–285, 19).

Schon die Antike kannte den „Kritiker“. „Kritikós“ nennen die Griechen einen Richter der Literatur, wie überhaupt einen sachverständig Urteilenden. Das lateinische Wort „criticus“ ist belegt bei Cicero (*Fam.* 9, 10, 1), Horaz (*Ep.* 2, 1, 51) und Quintilian (2, 1, 4). Der Criticus wird dem Grammaticus gegenübergestellt als einer, der Texte und Worte *auslegt*. Im Humanismus beschränkte sich die Bedeutung der Bezeichnungen ‚Kritiker‘ und ‚Kritik‘ auf das Herausgeben und Korrigieren antiker Texte („Text-Kritik“). Scaligers *Poetik* (1561) sieht es immerhin schon als Aufgabe des Criticus, die griechischen und römischen Dichter zu vergleichen und zu beurteilen. Der für die Entwicklung des Begriffs „Kunstrichter“ im 18. Jahrhundert entscheidende Schritt geschieht im Frankreich des 17. Jahrhunderts: Die Kompetenz des „critique“ wird auf den Bereich der literarischen Theorie ausgeweitet. Und die Kriterien der Kritik werden von der in den Poetiken fixierten literarischen Theorie bestimmt. Deren Prinzipien, insbesondere die – mit dem Anspruch der Rationalität formulierten – „Regeln“, ergeben den Bewertungsmaßstab für das Kunstwerk. Die Kritik hat hier also eine streng normative Funktion. Wer das Amt des Kritikers, des „Kunstrichters“ ausübt, prüft lediglich nach, ob kein Verstoß gegen die präskriptive Theorie vorliegt. Dies ist noch Gottscheds Verfahren in seiner *Critischen Dichtkunst* (1730). Dagegen berufen sich die Autoren der Geniezeit auf schöpferische Individualität und Spontaneität, und deshalb lehnen sie die aus der normativen Poetik abgeleiteten „Regeln“, die auf die Einhaltung dieser Regeln fixierte Kunstkritik sowie die entsprechenden „Kunstrichter“ ab. Ein neuer Typus des Kritikers kommt auf und das Wort „Kritik“ verändert dadurch selbst seinen Sinn: Nun erhält die von normativen Regeln befreite Subjektivität mitsamt der Fähigkeit zum Erleben des Kunstwerks Vorrang und damit auch die kongeniale Einfühlung in das Schaffen des Genies. Goethes Aufsatz *Von deutscher Baukunst*, in dem er das Straßburger Münster als Kunstwerk „erlebt“ und einen Hymnus auf das schöpferische Genie Erwin von Steinbach anstimmt, repräsentiert idealtypisch diese neue Art des Umgangs mit der Kunst in der extrem subjektiven Variante des Sturm und Drang. Hier liegt eine der Quellen für N.s Wagner-Eloge in GT.

Von besonderem Interesse für die Abwertung des „Kritikers“ ist schon das historische Urteil mehrerer Autoren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In Joseph Wartons *Essay on the Genius and Writings of Pope* (1756), der zu den wichtigen englischen Genie-Abhandlungen des 18. Jahrhunderts gehört und

seit der deutschen Übersetzung (1763) auch in Deutschland wirkte, heißt es am Ende des 3. Kapitels, daß überall dort, wo sich die Kunstkritik erst einmal etabliert habe, die außerordentlichen Werke ausgeblieben seien. So seien in Griechenland, in Rom und auch in Frankreich nach den Poetiken des Aristoteles, Horaz und Boileau keine bedeutenden Dichtungen mehr geschaffen worden. Die wuchernde Kritik, so vermutet Warton, zeige Sterilität und Dekadenz an. Ähnlich radikal wertet auch Diderot, selbst ein Kunstkritiker von hohem Rang, im Jahre 1767 die Kunstkritik ab. „Wann sieht man“, so fragt er, „die Kritiker und Grammatiker heraufkommen? Unmittelbar nach dem Jahrhundert des Genies (‘tout juste après le siècle du génie’) [...] Das Genie schafft schöne Werke; die Kritik stellt die Fehler fest [...] die [kritische] Methode entsteht, wenn es keine Genies mehr gibt (‘la méthode, quand il n’y a plus de génie’)“ (*Salon* von 1767, in: Denis Diderot, *Oeuvres complètes*, hg. von J. Assézat et M. Tourneux, 20 Bde, Paris 1875–1877, Bd. 11, S. 132). Wenn N. den „edler und zarter von der Natur Befähigte[n]“ dem „kritischen Barbaren“ entgegensetzt (144, 24–26), wenn er die „unvergleichliche Empfindung“ des „ästhetische[n] Zuhörer[s]“ als die der Kunst einzig angemessene Rezeptionshaltung wertet (144, 31–34), so ist dies noch ein fernes Echo jener schon im 18. Jahrhundert geführten Debatten. Programmatisch und mit deutlicher Wagner-Imitation formuliert N. seine Ablehnung der Kritik in NL 1869/1870, KSA 7, 3[60], 76, 25 f.: „Bewußte Vernichtung des Kriticismus der Kunst durch vermehrte Weihe der Kunst.“ Den Gegensatz von „Kunst“ (Musik) und „Kritiker“ überträgt N. in einem nachgelassenen Fragment auf die Opposition von „Leben“ und „Wissenschaft“: „Wir, in der höchsten Begabung der Musik, sehen darin die einzige allgemeine Kunsthoffnung [...] damit ist der Geist der Wissenschaft unterlegen. In allen Künsten sind wir die Kritiker: hier in der Musik sind wir noch volle lebendige Menschen. Hier liegen alle Hoffnungen [...] Allein in der Musik sind wir noch nicht wissenschaftliche historische Menschen [...] ein Beweis, daß wir hier wirklich lebendig sind“ (NL 1871, KSA 7, 13[2], 372, 13–28).

Ein konkretes Motiv für die Abwertung der Kritik waren die Attacken, welche der führende Musikkritiker Eduard Hanslick (vgl. NK 127, 22–27) und der ebenfalls mit musikkritischen Schriften hervortretende und von N. in GT sogar genannte (vgl. NK 127, 34) Otto Jahn gegen Wagner unternahmen.

In seiner von N. intensiv studierten Schrift *Oper und Drama* greift Wagner die Kritik grundsätzlich an (GSD III, 226): „Das große Übel für die Kritik liegt hierbei in ihrem Wesen selbst. Der Kritiker fühlt in sich nicht die drängende Nothwendigkeit, die den Künstler selbst zu der begeisterten Hartnäckigkeit treibt, in der er endlich ausruft: so ist es und nicht anders! Der Kritiker, will er hierin dem Künstler nachahmen, kann nur in den widerlichen Fehler der Anmaßung verfallen, d. h. des zuversichtlich gegebenen Ausspruches

irgend einer Ansicht von der Sache, in der er nicht mit künstlerischem Instinkte empfindet, sondern über die er mit bloß ästhetischer Willkür Meinungen äußert, an deren Geltendmachung ihm vom Standpunkte der abstrakten Wissenschaft aus liegt“. In Wagners Schrift *Eine Mittheilung an meine Freunde* heißt es (GSD IV, 233): „Aber gerade auch dieses Verständniß kann, der Natur jeder künstlerischen Absicht nach, nicht mit dem reinen Verstande, sondern nur mit dem Gefühle gefaßt werden, und zwar mit einem mehr oder weniger künstlerisch gebildeten Gefühle, wie es nur Denen zu eigen sein kann, die [...] mit dem Künstler [...] sympathisiren [...] Dieß können offenbar nur die wirklich liebenden Freunde sein, nicht aber der absichtlich fern von ihm sich ab stellende Kritiker. Blickt der absolute [d. h.: der ‚losgelöste‘, abseits stehende] Kritiker von seinem Standpunkte aus auf den Künstler, so sieht er geradesweges gar nichts.“

**143, 26** und der Anruf der „sittlichen Weltordnung“ trat vikarierend ein] Das Wort „vikarierend“ ist eine ungewöhnliche Ableitung von „Vikar“. Ein Vikar ist der Stellvertreter oder Gehilfe des hauptamtlichen Inhabers eines Kirchenamtes, ein Theologe, der nach dem Examen einem Pfarrer zur praktischen Ausbildung zugewiesen wird.

**144, 2** *Cultus der Tendenz*] „Tendenz“ ist in diesem Abschnitt ein Reizwort (143, 29; 144, 4; 144, 5) und steht mit den Stichwörtern „Kritiker“, „Journalist“ (144, 9), „Presse“ (144, 9) in Zusammenhang. Den historisch aktuellen Kontext bildet das Aufkommen eines modernen Zeitungswesens im 19. Jahrhundert infolge des gesellschaftlichen Wandels und auch infolge neuer technischer Verfahren. Damit verband sich ein Bedeutungszuwachs der „Presse“ sowie des Journalisten-Berufs: Erstmals bot sich die Chance, öffentliche Meinungsbildung in großem Maßstab zu betreiben, auch wenn die Zensur den Spielraum einengte. Zugleich entstand aus dem historischen Widerstreit zwischen liberalen und demokratischen Bestrebungen einerseits, die in den Revolutionen von 1789, 1830 und 1848 ihre Höhepunkte erreichten, und der restaurativen Reaktion andererseits eine politische Dauerkonfrontation auch im publizistischen Bereich. Daraus entwickelte sich, besonders seit der Juli-Revolution von 1830, eine ausgeprägte Tendenzschriftstellerei und ein engagiert parteiergreifender Journalismus.

Selbst der Ausdruck „Cultus der Tendenz“ war schon da. In einem 1853 verfaßten, diagnostisch durchgreifenden Artikel Hermann Marggraffs, der auch die Zeitungen und Zeitschriften seit 1830 mustert, heißt es (mit den antijüdischen Akzenten, die auch N. in seiner Polemik gegen die Journalisten und die Presse setzt):

Dies führt uns von selbst auf den Zustand der belletristischen Journalistik, wie er sich unter den Einflüssen des Jahres 1830 gestaltete. Der belletristischen Presse genügte die

Tendenz der bloßen Unterhaltung fortan nicht mehr; je eifriger die deutsche Centralbehörde beflissen war den politischen Oppositionsblättern und -Blättchen durch ihre Decrete den Garaus zu machen, um so schlauer verkappte sich der einmal vorhandene unaustilgbare Oppositionsgeist in Tendenznovellen, Tendenzromanen, Tendenzgedichten, ja Tendenzkritiken und Tendenztheaterrecensionen. Mit einer Tendenz legte sich der Journalist von damals zu Bett und mit einer Tendenz stand er wieder auf. Man setzte den Bohrer der Tendenz nicht nur an die staatlichen und kirchlichen Einrichtungen, sondern auch an die Ehe, an den historischen Christus, an den persönlichen Gott. Romanbeefsteaks mit Tendenzsauce, Novellencotelettes mit Tendenzsauce, raisonnierende Fricassées mit Tendenzsauce, kritische Hühnerpasteten mit Tendenzsauce, lyrische Würstchen mit Tendenzsauce: es war wahrhaftig zu viel um von einem ehrlichen Menschenmagen vertragen zu werden. Besonders gute Geschäfte wurden in der Tendenz der Frauenemancipation gemacht, einem höchst nebelhaften Begriff, dessen Vertreter meist sehr bald in die Lage kamen sich solche bedenkliche Tendenzen verbitten zu müssen. In dem Vordergrund stand auch die Emancipation jener weltklugen, rastlos thätigen, auf allen, auch den geistigen Gebieten leicht orientirten Kinder des Orients, die, indem ihnen die Tendenzen und der Geist unserer Zeit zu Hülfe kamen, auf dem Gebiete der Tagesliteratur immer mehr die Herren zu spielen angingen. Es fehlte nicht viel zu einem Compromiß, wonach für jeden zu einem christlichen Cultusminister oder Consistorialrath ernannten aufgeklärten Juden ein vorurtheilsfreier Christ zum Oberrabbiner oder Vorsänger in der Synagoge zu ernennen sei!

Indeß bin ich nicht gemeint [altertümlicher Ausdruck für „habe ich nicht die Absicht“] in unserer so sehr zum Ernst auffordernden Zeit (die aber doch wieder zu spaßhaft ist, um ihr gegenüber stets seinen Ernst bewahren zu können) die so ernste Sache, um die es sich hier handelt noch weiter mit den Narrenglöckchen des Scherzes zu behängen. Der Cultus der Tendenz [!] wie er damals in der Tagespresse eingerissen war hatte auch eine sehr ernste und berechtigte Seite; komisch wurde er nur durch den Mißbrauch den man mit ihm trieb. Aber in jenem Tendenzcultus war doch wenigstens die Anerkennung ausgesprochen daß es für eine Nation noch etwas Höheres gäbe als den bloßen ästhetischen Genuß, dem sich die literarische Genossenschaft bis dahin in die Arme geworfen hatte, als das bloß phantastische Traumleben, in welchem sich die Romantik abgeschwelgt hatte, als der ausschließliche Unterhaltungszweck, der zuletzt selbst die veredelnde ästhetische Tendenz auf der Bühne und in der Journalistik verdrängt hatte. Das Talent, das bis dahin nur zu sehr bestrebt war sich selbst zu genügen und seine Willkürlichkeiten und Ausschreitungen dem Publicum als Gesetz aufzulegen, unterwarf sich einer höhern Bedingung und Maßbestimmung, der Tendenz. (Hermann Marggraff: *Die deutsche Journalistik im Zusammenhange mit der Entwicklung der deutschen Literatur und Gesamtbildung*. In: *Blätter für literarische Unterhaltung*. Jahrgang 1853, Erster Band. Leipzig: Brockhaus. Nr. 20, 14. Mai 1853, S. 457–471, hier S. 459. Vorausging ein erster Artikel des Verfassers zum gleichen Thema in Nr. 8, 1853).

N. erwähnt diese Zeitschrift mehrmals in späteren Briefen an seinen Verleger, so in dem Brief an Naumann in Leipzig vom 2. August 1886 (KSB 7, Nr. 726, S. 218, Z. 58) und in einem weiteren Brief an Naumann vom 25. November 1888 (KSB 8, Nr. 1156, S. 486, Z. 17), in dem er sie zu den „Hauptrevuen“ zählt.

Auch die Schriftsteller reflektierten in ihren Werken das neue Phänomen der Presse und des Journalismus, etwa Balzac in seinem Roman *Illusions per-*

*dues*. In Deutschland vertraten die sog. ‚Jungdeutschen‘ eine entschieden politisch engagierte Schriftstellerei mit entsprechender Ausrichtung auf eine journalistische Profilierung des Schriftstellerberufs. Damit verband sich das Bekenntnis zur „Tendenz“. Deshalb spricht N. auch – wie Marggraff – von einem „Cultus der Tendenz“.

Daß N. die „Kunst“ durch ihre Hingabe an die „Tendenz“ gefährdet sieht, ist ebenfalls ein später Reflex einer historischen Debatte. Sie hatte ihren aufsehererregenden Höhepunkt in der Kontroverse Heines mit Börne erreicht. Heine, der selbst politisch engagiert war und durchaus mit markanter „Tendenz“ Schriftstellerei mit Journalismus verband, sah dennoch die Gefahr, die daraus für die „Kunst“ erwuchs. Obwohl er nie sein ‚modernes‘ demokratisches Engagement verlor, wertete er in seinem späteren Werk das Genie und die als genial-autonom verstandene Kunst angesichts einer sich ausbreitenden Mittelmäßigkeit immer mehr auf. Diese Welt der Mittelmäßigkeit war für ihn nicht nur die der Bourbonischen und Metternichschen Restauration, sondern auch die zukünftige ‚Moderne‘ der Gleichheit, für die er selbst kämpfte. Er verachtete sie auch als eine Welt der bloßen Nützlichkeit und Wirtschaftlichkeit, in der eine unästhetisch-„öde Werkeltagsgesinnung“ herrscht (Heinrich Heine: *Ludwig Börne*, in: Heine: *Sämtliche Schriften*. Viertes Band, hg. von Klaus Briegleb, München 1971, S. 141). 1841 verfaßte Heine gegen die ins Unkünstlerische abgleitende „Tendenz“-Schriftstellerei das allegorische Tierepos *Atta Troll*. Zwar betont er in der 1846 hinzugefügten Vorrede, er habe sich in seinem Versepos nicht prinzipiell gegen ein politisches Engagement der Literatur ausgesprochen, schon gar nicht gegen ein Engagement für die „heiligsten Menschheitsideen“, d. h. für die damals revolutionären Ideale der Freiheit und Gleichheit. Lediglich gegen eine oberflächliche Tages- und Tugendschriftstellerei wende er sich, gegen eine Literatur, die ihre politisch-moralische Tendenz als Freibrief für die Vernachlässigung des künstlerischen Niveaus benützt. *Atta Troll*, der Bär und Titelheld der Verserzählung, ist denn auch Inbild alles Unpoetischen, Bärenhaft-Plumpen, kein rechter Tanzbär, sondern ein primitiver „Tendenzbär“ (Heine IV, S. 563):

Atta Troll, Tendenzbär,

[...]

Sehr schlecht tanzend, doch Gesinnung

Tragend in der zottigen Hochbrust.

Heine verfaßte sogar ein Gedicht mit dem Titel *Die Tendenz*, in dem er parodistisch übertreibend diese Zeiterscheinung verspottete:

*Die Tendenz*

Deutscher Sänger! sing und preise  
 Deutsche Freiheit, daß dein Lied  
 Unsrer Seelen sich bemeistre  
 Und zu Taten uns begeistre,  
 In Marseillerhymnenweise.  
 Girre nicht mehr wie ein Werther,  
 Welcher nur für Lotten glüht –  
 Was die Glocke hat geschlagen,  
 Sollst du deinem Volke sagen,  
 Rede Dolche, rede Schwerter!  
 Sei nicht mehr die weiche Flöte,  
 Das idyllische Gemüt –  
 Sei des Vaterlands Posaune,  
 Sei Kanone, sei Kartaune,  
 Blase, schmettre, donnre, töte!  
 Blase, schmettre, donnre täglich,  
 Bis der letzte Dränger flieht –  
 Singe nur in dieser Richtung,  
 Aber halte deine Dichtung  
 Nur so allgemein als möglich. (Heine IV, S. 422 f.)

N. stand zwar politisch und in seinen gesellschaftlichen Wertungen ganz im Gegensatz zu Heines Positionen, aber er teilte prinzipiell dessen Plädoyer gegen die „Tendenz“ zugunsten der „Kunst“. Allerdings war auch er gespalten zwischen seinen – deutlich formulierten – politisch-gesellschaftlichen Urteilen und seinem Bekenntnis zur reinen „Kunst“.

**144, 4–7** *die Tendenz, das Theater als Veranstaltung zur moralischen Volksbildung zu verwenden, die zu Schiller's Zeit ernsthaft genommen wurde*] Diese Tendenz verfolgt Schiller programmatisch in seiner Abhandlung *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (1802).

**144, 14 f.** *jene Schopenhauerische Parabel von den Stachelschweinen*] *Parerga und Paralipomena* II, § 396, Frauenstädt S. 689: „Eine Gesellschaft Stachelschweine drängte sich, an einem kalten Wintertage, recht nahe zusammen, um, durch die gegenseitige Wärme, sich vor dem Erfrieren zu schützen. Jedoch bald empfanden sie die gegenseitigen Stacheln; welches sie dann wieder von einander entfernte. Wann nun das Bedürfnis der Erwärmung sie wieder näher zusammen brachte, wiederholte sich jenes zweite Uebel; so daß sie zwischen beiden Leiden hin und hergeworfen wurden, bis sie eine mäßige Entfernung

von einander herausgefunden hatten, in der sie es am besten aushalten konnten. – So treibt das Bedürfnis der Gesellschaft, aus der Leere und Monotonie des eigenen Innern entsprungen, die Menschen zu einander; aber ihre vielen widerwärtigen Eigenschaften und unerträglichen Fehler stoßen sie wieder von einander ab. Die mittlere Entfernung, die sie endlich herausfinden, und bei welcher ein Beisammenseyn bestehen kann, ist die Höflichkeit und feine Sitte. Dem, der sich nicht in dieser Entfernung hält, ruft man in England zu: keep your distance! – Vermöge derselben wird zwar das Bedürfnis gegenseitiger Erwärmung nur unvollkommen befriedigt, dafür aber der Stich der Stacheln nicht empfunden. – Wer jedoch viel eigene, innere Wärme hat bleibt lieber aus der Gesellschaft weg, um keine Beschwerde zu geben, noch zu empfangen“.

### 23. bis 25. Kapitel

Der thematische Schwerpunkt dieser letzten drei Kapitel liegt auf dem schon früher in einzelnen Partien traktierten „Mythus“. Anders als Wagner, der in seinem theoretischen Hauptwerk *Oper und Drama* (1850/51) das Wort „Mythos“ konsequent mit der griechischen Endung verwendet, wählt N. die lateinische Endung. Konzeptionell aber stimmt er mit dem romantischen Mythos-Begriff Wagners überein. Dieser sieht im Mythos den Ausdruck einer unbewußten „Volksanschauung“, die er auf naturhafte Urgegebenheiten zurückführt. Deshalb geht N., diesem schon von Herder inaugurierten und von der Romantik popularisierten Verständnis entsprechend, bereits in GT 6 auf das Volkslied ein. Und er folgt Wagner auch darin, daß er den Mythos als Ergebnis eines unbewußten und gerade deshalb auf das Wesentliche konzentrierten Verdichtungsvorgangs darstellt, der dem künstlerischen Gestaltungsprozess entspricht. Aus dieser Hypothese folgert Wagner: „Aller Gestaltungstrieb des Volkes geht im Mythos somit dahin, den weitesten Zusammenhang der mannigfaltigsten Erscheinungen in gedrängtester Gestalt sich zu versinnlichen“ (GSD IV, 32). N. übernimmt sowohl in der Tragödienschrift als auch in der vierten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen: Richard Wagner in Bayreuth* Wagners Theorie von der Verdichtung und der daraus resultierenden Repräsentation in „gedrängtester Gestalt“. In GT 23 definiert er den Mythos als „das zusammengezogene Weltbild“ und als „Abbreviatur“ der Erscheinungswelt (145, 12 f.). In UB IV ernennt er Wagner mit seiner Mythos-Konzeption zum „Gegen-Alexander“ (KSA 1, 447, 26) in einer ‚alexandrinisch‘ überkomplex und disparat gewordenen Kulturwelt und stilisiert ihn zum „Vereinfacher der Welt“ (447, 34).

N. steigert seine romantische Vorstellung vom „Mythos“ bis zur Identifikation von „Musik“ und „Mythus“ im Zeichen des Dionysischen: Im Anfangssatz

des Schlußkapitels heißt es: „Musik und tragischer Mythos sind in gleicher Weise Ausdruck der dionysischen Befähigung eines Volkes und von einander untrennbar“ (154, 24–26). Der irrationalistische Zug von N.s „metaphysischem“ Mythosbegriff tritt schon im Anfangsabschnitt von GT 23 hervor, wo er sich leitmotivisch mit der Vorstellung des „Wunders“ verbindet (145, 6; 145, 9; 145, 14). Mit ihr knüpft N. an die Schlußwendung von GT 20 an: „glaubt an die Wunder eures Gottes“ (132, 18 f.). Dieser „dionysische“ Mythos-Begriff steht in engem Zusammenhang mit der Vorstellung einer „gesunden schöpferischen Naturkraft“ (145, 19 f.), die, markant regressiv, eine „herrliche, innerlich gesunde, uralte Kraft“ (146, 34) ist. Sie entspringt einer „mythischen Heimat“ (146, 14; 149, 23; 154, 7 f.), einem „mythischen Mutterschoos“ (146, 14) und geht nicht nur aus der „Tiefe“ (154, 1), sondern sogar aus einem „unzugänglichen Abgrunde“ (154, 3; 154, 4; vgl. 147, 3) hervor.

Die „unbewusste Metaphysik“ (148, 11) des Mythos entwirft N. in antioderner Absicht. Er verschärft den alten, schon seit Rousseau voll ausgeformten Gegensatz von „Natur“ und „moderner Cultur“ (146, 11), die er als „unruhig auf und nieder zuckendes Culturleben“ und als „Bildungskampf“ (146, 33 f.) ihrem Ende entgegengehen sieht. Diesen Gegensatz von „Natur“ und „Cultur“ assoziiert er mit dem ebenfalls in die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückreichenden Gegensatz zwischen dem mit „Entsetzen“ wahrgenommenen „civilisirten Frankreich“ (146, 25) und der hoffnungsvoll hervorgehobenen „gesunden, uralten Kraft“ (146, 34) des auch von Wagner beschworenen „deutschen Wesens“ (146, 22). Diesem sei schließlich, analog zu der schon früher anvisierten „Wiedergeburt der Tragödie“ (103, 13 f.; 129, 6 f.), „die Wiedergeburt des deutschen Mythos“ (147, 11 f.) zuzutrauen. Beide „Wiedergeburten“ sind, wie N. implizit, aber umso deutlicher zu verstehen gibt, Wagner zu verdanken, der selbst von einer „unendlich tief begründeten Neugeburt“ sprach (*Beethoven*, GSD IX, 115). Die „Wiedergeburt des deutschen Mythos“ deutet auf Wagners Vorliebe für altdeutsche Sagenstoffe hin, insbesondere für die Nibelungen-Sage (vgl. 154, 5–20).

N. konzipiert seinen „Mythus“-Begriff nicht nur grundsätzlich prä rational und gegen die „Cultur“, d. h. die moderne Zivilisation; er verleiht ihm auch ein spezielles, auf aktuelle Phänomene reagierendes Gegenprofil, indem er im Hinblick auf die historisierende Bildungskultur des 19. Jahrhunderts den „Mythus“ zum schlechthin Vor- und Überhistorischen deklariert (147, 33 f.: „zeitlos“, „Strom des Zeitlosen“). Damit stellt er ihn dem „kritisch-historischen Geist unserer Bildung“, die nur „zersetzt“ (145, 16), und dem „historischen Bedürfniss der unbefriedigten modernen Cultur“ (146, 11) gegenüber, die er auf den Generalnenner „Historie und Kritik“ bringt. Vgl. hierzu schon GT 20, 130, 15–17, ferner die zweite *Unzeitgemäße Betrachtung: Vom Nutzen und Nachtheil*

*der Historie für das Leben.* Auch mit der Betonung des zeitlosen, vor- und überhistorischen Charakters des Mythos gibt N. ein Echo auf Wagner. Dieser hatte in seiner theoretischen Hauptschrift *Oper und Drama* statuiert: „Das Unvergleichliche des Mythos ist, daß er jederzeit wahr, und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist. Die Aufgabe des Dichters war es nur, ihn zu deuten“ (GSD IV, 64). Anschließend gibt Wagner eine Probe solcher eigenen dichterischen ‚Deutung‘, indem er den Ödipus-Mythos ganz aus seiner in der Entstehungszeit von *Oper und Drama* noch revolutionär-anarchistischen Einstellung deutet. N. führt derartige Mythen-Deutungen in GT 9 am Beispiel des schon von Dichtern gedeuteten Ödipus- und Prometheus-Mythos vor. Dabei reflektiert er, Wagners Vorgabe entsprechend, gerade den Vorgang der dichterischen Deutung: „der hellenische Dichter aber berührt wie ein Sonnenstrahl die erhabene und furchtbare Memnonssäule des Mythos, so dass er plötzlich zu tönen beginnt“ (67, 16–18).

Das in den letzten drei Kapiteln dominierende Thema des „Mythus“ steht in der Tradition eines romantisierten und ontologisierten Mythos-Begriffs. Im ursprünglichen griechischen Wortverständnis heißt „Mythos“ einfach „Erzählung“, „Sage“, „Fabel“. In diesem Sinn bestimmt Aristoteles den Mythos als konsistente Handlungsgrundlage der Tragödie (*Poetik*, 1450a-b). Tatsächlich gestalten die griechischen Tragiker ihre Werke, im Unterschied zu den meist aus freier Phantasie entsprungenen Komödien, auf der Grundlage überlieferter Mythen, z. B. der Atriden-Sage, der Ödipus-Sage oder der Prometheus-Sage. Erst vor diesem Hintergrund zeichnet sich die Andersartigkeit von N.s Mythos-Begriff ab. Er hängt eng mit Schopenhauers romantisch-metaphysischem Musik-Begriff zusammen, weshalb für N. „Musik und tragischer Mythos“ als „Ausdruck der dionysischen Befähigung eines Volkes“ eng zusammengehören (154, 24 f.).

Dennoch läßt er den Mythos aus dem Ursprungsgrund Musik überhaupt erst hervorgehen. Dies erklärt sich aus seinem systematisch durchgeführten Anti-Aristotelismus (vgl. hierzu den im Kommentar zu 104, 24–28 zitierten Text). Für Aristoteles ist nicht die Musik, sondern der „Mythos“ im schon erwähnten Sinn „der Ursprungsgrund und gewissermaßen die Seele der Tragödie“ (ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, 1450 a 38–39). An die zweite Stelle setzt Aristoteles die Charaktere (τὰ ἦθη, 1450 a 39), die N. ganz abwertet, indem er deren Profilierung zum spätzeitlichen Niedergangsphänomen erklärt (113, 15–34). Die Musik, die N. nicht nur der genetischen Reihenfolge nach als „Ursprung“ an die erste Stelle rückt, sondern auch zum eigentlichen, *inneren* Wesen der Tragödie deklariert, nennt Aristoteles als letztes von insgesamt sechs Bestandteilen (1450a-b). Darüberhinaus rechnet er die Musik ausdrücklich zu den weniger wichtigen äußeren Zutaten der Tragödie:

sie trage lediglich zur Erregung von Gefallen bei (τῶν δὲ λοιπῶν ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, 1450 b 15–16). Terminologisch aufschlußreich wertet Aristoteles die Musik als etwas für die Tragödie ‚Gemachtes‘, d. h. als sekundäre Zutat, während N. sie als konstitutiv darstellt und ihr im Anschluß an Schopenhauer metaphysische Absolutheit zuspricht.

In einer lockeren Reihung von Nachlass-Notaten des Jahres 1871 versucht N. den Stellenwert von Musik und Mythos anti-aristotelisch umzudefinieren. Er setzt die Musik an die erste Stelle und macht sie wie in 107, 30–32 zum Ursprung (er spricht in der Wagnerschen Metaphorik vom „Gebären“) des „Mythus“ und aller anderen in der Tragödien-Definition des Aristoteles wesentlichen Elemente der Tragödie. N. geht in seiner systematisierenden Konstruktion noch weiter, indem er auch diese anderen Elemente der Tragödie – nicht nur den „Mythus“, sondern auch die Charaktere und Gedanken – in eine genetisch abgestufte Reihenfolge bringt. Er fragt, „ob Musik Gedanken erzeugen kann?“ und antwortet: „Zunächst Bilder, Charaktere, dann Gedanken“. Obwohl er zunächst „Die Geburt des Gedankens aus Musik“ feststellen will, legt er dann doch das Hauptgewicht auf den „Mythus“. „Der antike Mythus ist meist aus Musik geboren. Eine Bilderreihe. Es sind die tragischen Mythen“. Schließlich sieht er in den Mythen *Interpretationen* der Musik: „Was ist hier der Mythus? Eine Geschichte, eine Kette von Ereignissen ohne ‚fabula docet‘, aber als Ganzes Interpretation der Musik“. „Der tragische Mythus Darstellung eines Leidens als Interpretation der Musik“ (NL 1871, KSA 7, 9[125], 320, 6–31). Ein anderes Nachlass-Notat aus dem Jahr 1871 analogisiert mit der behaupteten Genese der Wagnerschen Mythen aus der Musik diejenige der antiken Mythen: „Dieses ungeheure Vermögen der Musik sehen wir zweimal bisher in der Weltgeschichte zur Mythenschöpfung kommen: und das eine Mal sind wir beglückt genug, diesen erstaunlichen Prozeß selbst zu erleben, um von hier aus [!] auch jenes erste Mal uns analogisch zu verdeutlichen“ (NL 1871/1872, KSA 7, 14[3], 376, 13–17).

N. wiederholt und versammelt in diesen letzten drei Kapiteln nahezu alle schon dargestellten Thesen und Vorstellungen, um ein grandioses Finale zu intonieren. Zugleich aber verschieben sich die Akzente. Zwar schreibt er in GT 24, 152, 17–20: „Hier nun wird es nöthig, uns mit einem kühnen Anlauf in eine Metaphysik der Kunst hinein zu schwingen, indem ich den früheren Satz wiederhole, dass nur als aesthetisches Phänomen das Dasein und die Welt gerechtfertigt erscheint“; aber zugleich wendet er nun diese These mit deutlichen Wagner-Reflexen (vgl. NK 151, 2–6) auf den Bereich subjektiver Wahrnehmung und sympathisierender Teilnahme an, indem er den „aesthetischen Zuhörer“ oder „Zuschauer“ imaginiert: zuerst schon in GT 22, 143, 9f.: „So ist mit der Wiedergeburt der Tragödie auch der aesthetische Zuhörer wieder

geboren“, dann im Schlußsatz des gleichen Kapitels (144, 33f.), an den sofort der Beginn des folgenden 23. Kapitels anknüpft (145, 2f.) und noch das 24. Kapitel anschließt (151, 5f.: „Phänomen des ästhetischen Zuschauers“).

**145, 2 f.** *dem wahren ästhetischen Zuhörer]* Vgl. den Überblickskommentar zu diesem Kapitel und NK 151, 2–6.

**145, 6–8** *seinen historischen, auf strenge psychologische Causalität gerichteten Sinn]* In Verbindung mit der Vorstellung von einer „psychologischen Causalität“ erhält der Begriff „historisch“ hier seinen alten, vom griechischen Wort *ιστορία* abgeleiteten Sinn: „Erzählung“, die als solche nicht nur einen äußeren, sondern auch einen inneren Kausalnexus haben muß, wie insbesondere Aristoteles bei seiner Erläuterung des ebenfalls als (sagenhafte) Erzählung definierten „Mythos“ bemerkt. Das in diesem Kontext von N. mehrmals hervorgehobene „Wunder“ zielt dagegen auf ein entlinearisiertes, d. h. nicht auf den ‚Faden‘ der Erzählung fixiertes „ästhetisches“ Erleben.

**145, 12 f.** *den Mythos, das zusammengezogene Weltbild]* Im Sinne einer nur mystisch zu erlebenden Totalität („Totum simul“), die sich noch nicht diskursiv und temporal ausdifferenziert hat.

**145, 24–27** *Die Bilder des Mythos [...] an deren Zeichen der Mann sich sein Leben und seine Kämpfe deutet]* In diesem Passus erscheint der „Mythos“ als bildhaft sinnstiftende Zeichen-Ordnung. Am Beginn des folgenden Abschnitts kontrastiert N. damit eine Tendenz zum ‚Abstrakten‘ in der modernen Zivilisation.

**145, 27 f.** *selbst der Staat kennt keine mächtigeren ungeschriebnen Gesetze]* Anspielung auf die Sophokleische Antigone, die sich auf die „ungeschriebenen Gesetze“ (*ἄγραπτα νόμιμα*, V. 453–55) beruft, damit aber in Gegensatz zum ‚positiven‘ Recht des Staats gerät.

**145, 31–146, 2** *Man stelle jetzt daneben den abstracten, ohne Mythen geleiteten Menschen, die abstracte Erziehung, die abstracte Sitte, das abstracte Recht, den abstracten Staat: man vergegenwärtige sich das regellose, von keinem heimischen Mythos gezügelte Schweifen der künstlerischen Phantasie]* Die Ablehnung von (Verstandes-)Abstraktionen, die bei N. weitgehend mit der Kritik am „theoretischen Menschen“ und am Sokratismus zusammenfällt, ist schon ein Grundzug von Herders Sturm- und Drang-Schriften, die N. früh rezipierte, und bei Hamann, den er selbst zwar erst 1873 las, aber aus Goethes Darstellung in *Dichtung und Wahrheit* schon kannte. Eine Hauptquelle N.s ist Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie*, insbesondere die darin enthaltene *Rede über die Mythologie*. Deren Ziel ist es, das, wie N. sagt, ungezügelter „Schweifen der künstlerischen Phantasie“ als besondere Gefahr der beginnenden Romantik zu

bannen – durch feste Bindung an den Mythos. „Ihr habt selbst gedichtet“, ruft Schlegel den romantischen Dichterfreunden zu, „und Ihr müßt es oft im Dichten gefühlt haben, daß es Euch an einem festen Halt für Euer Wirken gebrach, an einem mütterlichen Boden, einem Himmel, einer lebendigen Luft. / Aus dem Innern herausarbeiten das alles muß der moderne Dichter [...] es fehlt, behaupte ich, unsrer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, läßt sich in die Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie“ (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, München usw. 1967, S. 312). Schlegel fährt mit Worten fort, deren Reflexe sowohl in Wagners Schriften wie in GT wesentlich sind: „Einen großen Vorzug hat die Mythologie. Was sonst das Bewußtsein ewig flieht, ist hier dennoch sinnlich geistig zu schauen, und festgehalten, wie die Seele in dem umgebenden Leibe, durch den sie in unser Auge schimmert, zu unserm Ohre spricht“ (S. 318).

**146, 10–12** *Worauf weist das ungeheure historische Bedürfniss der unbefriedigten modernen Cultur, das Umsichsammeln zahlloser anderer Culturen*] In der zweiten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* führt N. dieses Thema weiter aus. „Nur dadurch“, schreibt er, „dass wir uns mit fremden Zeiten, Sitten, Künsten, Philosophien, Religionen, Erkenntnissen anfüllen und überfüllen, werden wir zu etwas Beachtungswerthem, nämlich zu wandelnden Encyclopädien“ (KSA 1, 273, 34–274, 4); und er fährt fort: „der moderne Mensch leidet an einer geschwächten Persönlichkeit. Wie der Römer der Kaiserzeit [...] sich selbst unter dem einströmenden Fremden verlor und bei dem kosmopolitischen Götter-, Sitten- und Künste-Carnevale entartete, so muss es dem modernen Menschen ergehen, der sich fortwährend das Fest einer Weltausstellung durch seine historischen Künstler bereiten lässt; er ist zum geniessenden und herumwandelnden Zuschauer geworden“ (279, 19–28). Zum 19. Jahrhundert als dem Jahrhundert der Historie und des Historismus vgl. NK 130, 13–17.

In der zweiten Jahrhunderthälfte hatte speziell die Kulturgeschichte Hochkonjunktur; überall entstanden Sammlungen und Museen, oft wurde im Stil vergangener Zeiten gemalt und gebaut. Charakteristisch war der einflußreiche und von N. an anderer Stelle ausdrücklich genannte Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1897), der bekannteste deutsche Kulturhistoriker des 19. Jahrhunderts. 1856 veröffentlichte er seine *Culturgeschichtlichen Novellen*, die große öffentliche Resonanz fanden, 1859 folgten seine *Culturstudien aus drei Jahrhunderten*, dann noch viele andere kulturgeschichtliche Publikationen. Wagner rezensierte sein *Neues Novellenbuch* (GSD VIII, 205–213) und nahm dabei auch kri-

tisch Riehls musikalische Ambitionen ins Visier. 1859–92 war er Ordinarius für Kulturgeschichte in München. Für seine Verdienste um die Kulturgeschichte wurde er 1883 geadelt, seit 1885 war er Direktor des Königlichen Nationalmuseums in München. Unter den vorwiegend heimatbezogenen Kultur-Schriftstellern des 19. Jahrhunderts ist Gottfried Keller mit seinen *Züricher Novellen* hervorzuheben, deren kulturhistorisches Spektrum vom 13. bis zum 18. Jahrhundert reicht. Markante Zeugnisse der Kulturgeschichtsschreibung entstanden in N.s nächstem Basler Umkreis: Jacob Burckhardts (1818–1897) Werk *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1867) sowie die erst später veröffentlichte *Griechische Kulturgeschichte*, deren Vorstufe N. aus Burckhardts Basler Vorlesungen kannte.

Es gab auch schon Autoren, welche die zeitgenössische Vorliebe für Kulturgeschichte mit ähnlichen Ergebnissen wie N. diagnostizierten. Zu ihnen gehörte Johann Jakob Honegger mit seinem 1865 erschienenen Werk *Litteratur und Cultur des 19. Jahrhunderts* (N. besaß ein anderes Werk Honeggers in seiner persönlichen Bibliothek). Eine kritische Revue liefert bereits Friedrich Jodl: *Die Culturgeschichtsschreibung. Ihre Entwicklung und ihr Problem*, Halle 1878. Im ersten, umfangreicheren Teil dieser Schrift charakterisiert Jodl „Die Entwicklung der allgemeinen Culturgeschichtsschreibung“ und bespricht eine ganze Reihe von Werken zu diesem Thema, darunter die *Allgemeine Culturgeschichte* des Göttinger Professors für Klassische Philologie und Alte Geschichte Curt Wachsmuth, die 1850–52 in drei Bänden erschienen war (N. besaß eine andere Publikation Wachsmuths in seiner persönlichen Bibliothek), ferner das 1875 publizierte und schon 1878 in 2. Auflage erschienene, naturalistisch inspirierte Werk von Friedrich Anton Heller von Hellwald: *Die Culturgeschichte in ihrer natürlichen Entwicklung* (auch von diesem Autor hatte N. ein anderes Werk in seiner Bibliothek), dann die seit 1870 von Otto Henne Am Rhyn angekündigte und zunächst 1871–73 in drei Bänden vorgelegte „Culturgeschichte der neueren Zeit“, der später noch weitere Bände zu anderen Epochen folgten. Nach der Kritik an dieser bloß deskriptiven und kompilatorischen Darstellung geht Jodl u. a. genauer auf die *History of Civilisation* des Amerikaners Amos Dean ein. Sie erschien 1868 und 1869 in sieben Bänden, nachdem der in seiner Heimat angesehene Autor mehr als dreißig Jahre (seit 1833) an seinem zu den größten Unternehmungen dieser Art zählenden Werk gearbeitet hatte. Zu N.s eigenem inflationärem Gebrauch des Modeworts „Cultur“ vgl. die Belegstellen in NK 116, 9 f. Auch die fiktionale Literatur stellte die Problematik intensiv dar. Vgl. hierzu Katharina Grätz: *Musealer Historismus. Die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*, Heidelberg 2006.

**146, 24 f.** *an dem civilisirten Frankreich*] Vgl. den Überblickskommentar zu GT 23–25.

**147, 6–8** *dieser Choral Luther's, als der erste dionysische Lockruf, der aus dicht-verwachsenem Gebüsch, im Nahen des Frühlings, hervordringt.*] Das 19. Jahrhundert erhob Luther wie Dürer (vgl. 131, 24–30) zu einer nationalkulturellen Leitfigur. Im Zuge der nationalen Bewegungen des 19. Jahrhunderts wurde in Europa fast überall das kulturelle Erbe ‚nationalisiert‘. Mit dem „Lockruf, der aus dicht-verwachsenem Gebüsch“ frühlingshaft hervordringt, spielt N. auf Hans Sachs (1494–1576) an, den bekanntesten Meistersinger, der in Nürnberg lebte und als Anhänger der Reformation in der Gedicht-Epistel *Die Wittenbergisch Nachtigall* (1523) Luther „allen liebhabern Ewangelischer warhait“ ans Herz legte (Hans Sachs: *Die Wittenbergisch Nachtigall*, hg. von Gerald Seufert, Stuttgart 1974, S. 13–15). Zugleich schlägt N. mit dieser Anspielung die Brücke zu Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* (Uraufführung am 21. Juni 1868 in München), in der die Opernfigur Hans Sachs eine Hauptrolle spielt. Wagner hatte in der zweibändigen Hans Sachs-Ausgabe mit der Übersetzung von Johann Gustav Büsching das Lied von der „Wittenbergisch Nachtigall“ gefunden und im „Wach auf!“-Chor seines Musikdramas adaptiert. N. zitiert bereits in GT 1 (26, 15–20) Wagners Hans Sachs. Auch mit der Wendung „im Nahen des Frühlings“ spielt er auf Wagners *Meistersinger* an: auf die Lieder „Fanget an! So rief der Lenz in den Wald“ (1. Akt) und auf den sog. Fliedermonolog „Was duftet noch der Flieder“ (2. Akt). Schon kurz nach der ersten persönlichen Begegnung mit Wagner in Leipzig hatte N. im Januar 1869 eine Meistersinger-Aufführung in Dresden besucht, wie aus einem Brief an Franziska und Elisabeth Nietzsche vom 17.1.1869 hervorgeht (KSB 2, Nr. 609, S. 361). An den Freund Erwin Rohde schrieb er am 22. und 28. Februar 1869: „Ich habe Dir noch nichts erzählt von der ersten Meistersingeraufführung in Dresden, von dieser größten künstlerischen Schwelgerei, die mir dieser Winter gebracht hat“ (KSB 2, Nr. 625, S. 378, Z. 59 u. S. 379, Z. 62). Am 20. April desselben Jahres, kurz nach der Ankunft in Basel, berichtet er Mutter und Schwester von einer noch unterwegs in Karlsruhe besuchten Meistersinger-Aufführung und spricht von einer „vortrefflichen Aufführung dieser meiner Lieblingsoper“ (KSB 3, Nr. 1, S. 4, Z. 25 f.). Das altdeutsche Kolorit, das auch für Wagners Oper charakteristisch ist, hatte schon der junge Goethe seinem Gedicht *Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung* verliehen.

**147, 9f.** *jener weihevoll übermüthige Festzug dionysischer Schwärmer, denen wir die deutsche Musik danken*] Zu dieser Vereinnahmung der „deutschen“ Musik für das ‚Dionysische‘ vgl. 127, 6–14.

**147, 11f.** *die Wiedergeburt des deutschen Mythos*] Hier ist Wagner gemeint. Vgl. den Überblickskommentar zu GT 23–25, S. 389–391.

**147, 30–34** *Bis dahin waren die Griechen unwillkürlich genöthigt, alles Erlebte sofort an ihre Mythen anzuknüpfen, ja es nur durch diese Anknüpfung zu begrei-*

*fen: wodurch auch die nächste Gegenwart ihnen sofort sub specie aeterni und in gewissem Sinne als zeitlos erscheinen musste.] Die Fixierung der Griechen auf mythische Muster gilt nur für die Tragödie, nicht für die Komödie, die Geschichtsschreibung, die philosophischen Werke u. a. Auch entspringt sie nicht einer ‚unwillkürlichen Nötigung‘, sondern einem konventionellen Reglement, das der Identitätsbildung der Polis aufgrund des gemeinsamen mythischen Erinnerungsschatzes diene.*

**148, 21–27** *zu einem fieberhaften Suchen, das sich allmählich in ein Pandämonium überallher zusammengehäufter Mythen und Superstitionen verlor [...] in irgend einem orientalisch dumpfen Aberglauben sich völlig zu betäuben.]* In der Zeit des Hellenismus und bis in die Spätantike hinein stellten zahlreiche Sammelwerke die Mythen handbuchartig zusammen. Die bekanntesten Mythographen sind Apollodor, der frühere Werke dieser Art kompiliert und eine genealogisch gegliederte Darstellung der griechischen Götter- und Heldensage liefert (*Apollodori Bibliotheca*, wahrscheinlich 1. Jahrhundert n. Chr.), und Diodoros aus Agyrion (Diodorus Siculus, 1. Jahrhundert v. Chr.) mit einem vielbändigen historischen Werk (*Bibliothèque historiké*), in dem er auch größere Partien den mythologischen Gestalten der Griechen widmet, darunter Dionysos und Herakles. Beide Werke hatte N. in seiner persönlichen Bibliothek. Das wirkungsreichste Kompendium antiker (Verwandlungs-)Mythen sind Ovids *Metamorphosen*. Eine Fundgrube des antiken „Aberglaubens“ bietet die Naturgeschichte des Plinius. Schon in der Zeit des Hellenismus wurde der Aberglaube thematisiert. So schrieb Plutarch einen Traktat über den Aberglauben. Eine besondere Rolle spielten die späthellenistisch-mystischen Spekulationen, die sich in zahlreichen abergläubischen Vorstellungen entluden. Außerdem drangen orientalische Religionen, darunter der Isiskult, der Mithraskult und das Christentum, nach Griechenland und Rom ein. Sie breiteten sich später im ganzen römischen Reich aus. Daß N. sie nicht nur als „orientalisch dumpfen Aberglauben“ darstellt, sondern auch den Ausdruck „Superstitionen“ für derlei „Aberglauben“ verwendet, erinnert an ein bekanntes Diktum des Tacitus, der das Christentum als „superstitio exitiabilis“ („verderblichen Aberglauben“) bezeichnet (*Annales* 15, 44, 3). Explizit nennt N. Tacitus und seine Verabscheuung der christlichen „superstitio“ in einem nachgelassenen Fragment des Jahres 1887 (NL 1887, KSA 12, 10[181], 565, 14–21).

Das spätzeitlich-enzyklopädische Bildungswesen und das „Pandämonium“ der Religionen, wie es sich besonders seit dem Hellenismus herausbildete, empfand N. auch als einen Zug der eigenen Zeit. Analoge Diagnosen formulierten zeitgenössische Schriftsteller. Flaubert inszenierte ein solches „Pandämonium“ in seiner Erzählung *La tentation de Saint Antoine*.

**148, 25** *Graeculus*] „Griechlein“, schon eingebürgerte Bezeichnung für den epigonalen Typus des alexandrinischen Gelehrten.

**148, 28–31** *Diesem Zustande haben wir uns, seit der Wiedererweckung des alexandrinisch-römischen Alterthums im fünfzehnten Jahrhundert, nach einem langen schwer zu beschreibenden Zwischenacte, in der auffälligsten Weise annähert.*] N. sieht hier die Zeit des Humanismus und der Renaissance („Wiedererweckung“) ganz im Zeichen eines spätzeitlich-„alexandrinischen“ Stadiums wie schon das „römische Alterthum“, dem er keine eigene kreative Leistung zubilligt. Der schwer zu beschreibende „Zwischenact“ ist nicht, wie in herkömmlicher Sicht, das Mittelalter, das im alten Wortsinn als eine Zeit in der ‚Mitte‘ „zwischen“ den Zeiten aufgefaßt wurde, vielmehr meint N. die Zeit zwischen der Renaissance und der eigenen Zeit. Diese für die europäische Neuzeit konstitutive Epoche, in der sich der moderne Machtstaat herausbildete, die moderne Naturwissenschaft entstand, die Aufklärung und die Französische Revolution ihre weitreichenden Wirkungen entfalteten und sich auch die von N. sonst hochgehaltene deutsche Kultur in den Jahrzehnten um 1800 ausprägte, läßt er in einem „Zwischenact“ verschwinden. Er wollte mit Wagner einen epochalen Neu-Anfang markieren.

**148, 31–149, 2** *dieselbe überreiche Wissenslust, dasselbe ungesättigte Finderglück, dieselbe ungeheure Verweltlichung, daneben ein heimatloses Herumschweifen, ein gieriges Sichdrängen an fremde Tische, eine leichtsinnige Vergötterung der Gegenwart oder stumpf betäubte Abkehr, Alles sub specie saeculi, der „Jetztzeit“*] N. bündelt die Analogien zwischen der „alexandrinischen“ Kultur der späteren Antike und dem als ebenso alexandrinisch empfundenen späteren 19. Jahrhundert. Das schon mit dem Begriff „Sokratismus“ gemeinte Phänomen der Verwissenschaftlichung („Wissenslust“) steht allem voran; als „ungeheure Verweltlichung“ versteht N. den bei den Römern ausgeprägten Pragmatismus und die billige Massen-Befriedigung nach der Losung „panem et circenses“ („Brot und Spiele“), sowie die im 19. Jahrhundert sich ausbreitende säkularisierte, schließlich in Utilitarismus, Realismus und Naturalismus mündende Geisteshaltung. Das „heimatlose Herumschweifen“ in der Moderne ist für N. der Gegenpol zur mehrmals beschworenen „mythischen Heimat“ und im Hellenismus sowie bei den Römern ein schon bis zum Kultur-Tourismus reichendes Phänomen, das sich in einer entsprechenden Reiseliteratur niederschlug; die „leichtsinnige Vergötterung der Gegenwart“ zielt auf den in Rom florierenden verflachten Epikureismus, dessen Losung „carpe diem“ („Genieße den Augenblick“) lautete, in N.s Zeit meint sie einen gegenwartsfreudigen Optimismus, gegen den er mit einem von Schopenhauers Pessimismus grundierten tragischen Lebensgefühl opponiert und als dessen typischen Vertreter er David

Friedrich Strauß angreift. Vgl. hierzu die intensive Auseinandersetzung in der ersten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen: David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller* (Kapitel 6), KSA 1, 191, 23–192, 27. Die „stumpf betäubte Abkehr“ spielt auf die asketischen Bewegungen der Antike an, die von Stoa und Kynismus ausgingen und die frühchristliche Tendenz zu einer prinzipiellen Abkehr von der Welt mitbestimmten. N. sieht alle diese Erscheinungen „sub specie saeculi“, d. h. unter dem Aspekt des Jahrhunderts, der „Jetztzeit“, gegen die er sich zivilisationskritisch mit der Utopie eines authentischen, vom „Mythus“ getragenen Daseins auflehnt und gegen die er alsbald seine *Unzeitgemäßen Betrachtungen* schreibt.

Der in Anführungszeichen gesetzte Ausdruck „Jetztzeit“ spielt auf Schopenhauer an, der ihn gerne verwendet. In seinen *Parerga und Paralipomena* polemisiert er gegen Hegel und die Hegelianer, indem er von „der gegenwärtigen, geistig impotenten [...] Periode“ spricht, welche aufgrund ihrer Geschichtsteologie die Gegenwart mit dem „präventösen [...] Worte ‚Jetztzeit‘ bezeichnet, als wäre ihr Jetzt [...] das Jetzt, welches heranzubringen alle anderen Jetzt allein dagewesen“ (PP II; Kap. 11, § 146). Schon Schopenhauer setzt das von ihm mithin kritisch abwertend gebrauchte Wort „Jetztzeit“ in Anführungszeichen. Er polemisiert damit indirekt gegen das ihm verhaßte ‚Junge Deutschland‘. Einer der Protagonisten des Jungen Deutschland, Ludolf Wienbarg, der mit Karl Gutzkow, einem anderen bekannten Vertreter dieser progressiv-gesellschaftskritischen Bewegung des Vormärz, die *Deutsche Revue* begründete, veröffentlichte ein Werk mit dem Titel *Die Dramatiker der Jetztzeit* (Altona 1839). Schopenhauer wollte daher mit dem Wort „Jetztzeit“ nicht nur die Geschichtsteologie seines Erzfeindes Hegel, sondern auch das Junge Deutschland treffen, dem Wienbarg durch die entsprechende Widmung in seinen *Ästhetischen Feldzügen* (1834) den Namen gegeben hatte. Indem N. die polemische Spitze von Schopenhauer übernimmt, bringt er also zugleich seine eigene – an anderer Stelle auch explizit formulierte – Ablehnung des Jungen Deutschland zum Ausdruck.

**149, 14–16** *der deutsche Geist [...] müsse seinen Kampf mit der Ausscheidung des Romanischen beginnen*] Vgl. NK 128, 27–33. Die auch sonst immer wieder exponierte Vorstellung eines (Kultur-)„Kampfes“ (vgl. den Kommentar zu 102, 17–21) ist hier besonders deutlich von der Aktualität des deutsch-französischen Krieges 1870/71 und zugleich von Richard Wagners Germanentümelei bestimmt. Seiner antiromanischen Tendenz hatte Wagner schon in der Hauptschrift *Oper und Drama* (1851) Ausdruck verliehen. In einer nachgelassenen Skizze N.s (NL 1870/1871/1872, KSA 7, 8[47], 241, 6–20) heißt es: „Abwerfung der unheimischen Formen: die Oper [...] Die französische Civilisation [...] Rückkehr zum deutschen Mythus durch Wagner. / Mit Mythus und Volkslied stürzt

er alle uneinheimischen Gattungen“. Das folgende Notat NL 1870/1871/1872, KSA 7, 8[48], 241, 21 f. lautet: „Sendschreiben. Was ich von Richard Wagner gelernt habe. Künstlerische Erfüllung der germanischen Begabung“. Später rückte N. von dieser Einschätzung entschieden ab. In der Zeit zwischen Sommer und Herbst 1884 notierte er: „Das falsche Germanenthum bei R(ichard) W(agner) (und die gründliche psychologische Falschheit dieser höchst ‚modernen‘ Mischung von Brutalität und Verzärtelung der Sinne) ist mir ebenso zuwider wie das falsche Römerthum bei David, oder das falsche englische Mittelalter Walter Scotts“ (NL 1884, KSA 11, 26[358], 244, 15–19).

**149, 17 f.** *in der siegreichen Tapferkeit und blutigen Glorie des letzten Krieges*] N. schrieb diese Schlußpartie unter dem Eindruck des deutschen Sieges im deutsch-französischen Krieg von 1870/71.

**149, 23** *Hausgötter*] Anspielung auf den römischen Kult der Hausgötter, der Penaten, die im Haus neben dem Herd verehrt wurden. Später wurden sie in den Staatskult aufgenommen und im Tempel der Vesta, der Göttin des Herdfeuers, verehrt.

**149, 23 f.** *ein „Wiederbringen“ aller deutschen Dinge*] Anspielung auf die eschatologisch besetzte pietistische Vorstellung von der „Wiederbringung aller“ (Apokatástasis pánton). Vgl. NK 125, 3.

**150, 2–5** *während unsre musikalische Erregung sich auf einem apollinischen Gebiete und an einer dazwischengeschobenen sichtbaren Mittelwelt entladen kann.*] „Erregung“ und „erregen“ sind, ebenso wie „Gefühl“, Schlüsselworte in Wagners Schrift *Oper und Drama*, weil er intensive Empfindungen sowohl als Voraussetzung für künstlerisches Schaffen wie auch für die Erzielung von Wirkung sieht. So intendiert Wagner „jene höchste, gebärungskräftige Gefühlserregung“ (GSD IV, 112), und er führt aus (S. 175): „Die Mittheilung eines Gegenstandes aber, den die Wortsprache nicht zu völliger Überzeugung an das nothwendig auch zu erregende Gefühl kundgeben kann, also ein Ausdruck, der sich in den Affekt ergießt, bedarf durchaus der Verstärkung durch eine begleitende Gebärde. Wir sehen also, daß, wo das Gehör zu größerer sinnlicher Theilnahme erregt werden soll, der Mittheilende sich unwillkürlich auch an das Auge zu wenden hat: Ohr und Auge müssen sich einer höher gestimmten Mittheilung gegenseitig versichern, um dem Gefühle sie überzeugend zuzuführen“. Zur Vorstellung von der „Entladung“, die sich alsbald wiederholt (150, 6: „diese Entladung“) vgl. NK 134, 3 f.

**150, 14 f.** *bei der inneren Beleuchtung durch die Musik*] Zu dieser synästhetischen Vorstellung vgl. NK 138, 9–17. Bezieht sich dort die „innere Erleuchtung“ auf das „Wort“, so hier und im Folgenden auf das „Bild“.

**150, 18** *individuatio*] Wiederaufnahme der schon mehrfach exponierten, von Schopenhauer übernommenen Denkfigur. Vgl. NK 133, 7.

**150, 28** *Zerreissen des Schleiers*] Gemeint ist der wiederholt zitierte „Schleier der Maja“ aus Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Vgl. den Kommentar zu 28, 10 f.

**151, 2–6** *die wahrhaft aesthetischen Zuschauer [...] dieses Phänomen des aesthetischen Zuschauers*] Hierzu der Überblickskommentar zu GT 23–25, S. 392 f. Mit der Vorstellung der „wahrhaft aesthetischen Zuschauer“ knüpft N. an seine früheren Ausführungen über den *nicht* ästhetischen Zuschauer an: den kritischen und philosophischen Zuschauer, dessen Paradigmen für ihn Euripides und Sokrates darstellen (S. 78, 31–81, 26). In der vierten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen: Richard Wagner in Bayreuth* wird es heißen: „In Bayreuth ist auch der Zuschauer anschauenswerth“ (KSA 1, 432, 24).

Mit der Forderung nach dem wahrhaft aesthetischen Zuschauer gibt N. ein Echo auf einen Wunsch Wagners in dessen Schrift *Eine Mittheilung an meine Freunde* (GSD IV, 233): „Aber gerade auch dieses Verständniß kann, der Natur jeder künstlerischen Absicht nach, nicht mit dem reinen Verstande, sondern nur mit dem Gefühle gefaßt werden, und zwar mit einem mehr oder weniger künstlerisch gebildeten Gefühle, wie es nur Denen zu eigen sein kann, die [...] mit dem Künstler [...] sympathisiren, daß sie jene Absicht unter gewissen Umständen als ihre eigene aufzunehmen im Stande sind, und an dem Streben nach ihrer Verwirklichung einen nothwendigen innigen Antheil zu nehmen vermögen“.

**151, 14–21** *das Leiden im Schicksale des Helden [...] kurz die Exemplification jener Weisheit des Silen, oder, aesthetisch ausgedrückt, das Hässliche und Dis-harmonische [...] eine höhere Lust*] Zur „Weisheit des Silen“ vgl. 35, 12–24 und den Kommentar hierzu; ein weiteres Mal nennt N. diese Weisheit des Silen 57, 19. Zum zeitgenössischen Interesse an einer Ästhetik des Hässlichen vgl. NK 15, 31–16, 5. Die ästhetische „Lust“ am tragischen Geschehen, am „Leiden“ des tragischen Helden, war schon früher thematisiert worden (109, 2–4; vgl. den Kommentar hierzu), wird aber nun in den folgenden Abschnitten bis zur „Urlust“ gesteigert (152, 33; 153, 14).

**152, 1–16** *worin liegt dann die aesthetische Lust [...]?* *Ich frage nach der aesthetischen Lust und weiss recht wohl, dass viele dieser Bilder [des tragischen Mythos] ausserdem mitunter noch eine moralische Ergetzung, etwa unter der Form des Mitleides oder eines sittlichen Triumphes, erzeugen können. Wer die Wirkung des Tragischen aber allein aus diesen moralischen Quellen ableiten wollte, wie es freilich in der Aesthetik nur allzu lange üblich war, der mag nur*

nicht glauben, etwas für die Kunst damit gethan zu haben: die vor Allem Reinheit in ihrem Bereiche verlangen muss. [...] Wie kann das Hässliche und das Disharmonische, der Inhalt des tragischen Mythos, eine aesthetische Lust erregen?] Die Wendung „der mag nur nicht glauben“ würde in normaler sprachlicher Form lauten: „der möge nur nicht glauben“. Die bereits in 109, 2–22 auf die „dionysische Kunst“ bezogene „aesthetische Lust“ steht in einer seit dem 18. Jahrhundert ausgeprägten Tradition und war N. durch Lessings und Schillers ästhetische Schriften als ein Thema vertraut, das insbesondere die durch die Tragödie hervorgerufenen Empfindungen betrifft. Lessing spricht von Lust und Unlust, die in der „vermischten Empfindung“ zusammenkommen, „welche wir Mitleid nennen“ (*Hamburgische Dramaturgie*, 76. Stück). Schiller schreibt in seiner Abhandlung *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* im Hinblick auf das „Trauerspiel“: „Das Rührende und Erhabene kommen darin überein, daß sie Lust durch Unlust hervorbringen“ (im Anschluss an Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 27, Schlußsatz: „der Gegenstand wird als erhaben mit einer Lust aufgenommen, die nur vermittelt einer Unlust möglich ist.“) und fügt hinzu: „Rührung, in seiner [sic] strengen Bedeutung, bezeichnet die gemischte Empfindung des Leidens und der Lust an dem Leiden. Rührung kann man also nur dann über eigenes Unglück empfinden, wenn der Schmerz über dasselbe gemäßigt genug ist, um der Lust Raum zu lassen, die etwa ein mitleidender Zuschauer dabei empfindet“ (Friedrich Schiller: *Werke und Briefe* in zwölf Bänden, hg. von Otto Dann u.a., Bd. 8: *Theoretische Schriften*, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt 1992, S. 239). N. opponiert gegen Schillers These von der moralischen Wirkung der Tragödie, adaptiert aber das von Schiller (dessen Darstellung inkonsistent ist) in Anlehnung an Kants *Kritik der Urteilskraft* formulierte Autonomie-Postulat für den ästhetischen Bereich. In Schillers Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* heißt es über den moralischen Zweck und die moralische Wirkung der Tragödie:

Keine Zweckmäßigkeit geht uns so nah an, als die *moralische* und nichts geht über die Lust, die wir über diese moralische Zweckmäßigkeit empfinden. [...] Diese moralische Zweckmäßigkeit wird am lebendigsten erkannt, wenn sie im Widerspruch mit andern die Oberhand behält; nur dann erweist sich die ganze Macht des Sittengesetzes, wenn es mit allen übrigen Naturkräften im Streit gezeigt wird und alle neben ihm ihre Gewalt über ein menschliches Herz verlieren. Unter diesen Naturkräften ist alles begriffen, was nicht moralisch ist, alles was nicht unter der höchsten Gesetzgebung der Vernunft stehet; also Empfindungen, Triebe, Affekte, Leidenschaften so gut, als die physische Notwendigkeit und das Schicksal. Je furchtbarer der Gegner, desto glorreicher der Sieg.  
(Friedrich Schiller: *Werke und Briefe* in zwölf Bänden, hg. von Otto Dann u.a., Bd. 8: *Theoretische Schriften*, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt 1992, 241, 3–24).

Auf den zuletzt zitierten Passus spielt N. an, indem er die „moralische Ergetzung“ in Form „eines sittlichen Triumphes“ zwar partiell gelten lässt (ebenso

wie er den von Schiller immer wieder in dieser Schrift verwendeten Ausdruck „ergötzen“ übernimmt), aber nicht als ausschließlich maßgebend bestimmt. Schon Schiller hatte in einer späteren Partie seiner Schrift das Vergnügen an tragischen Handlungen auch jenseits aller moralischen Empfindungen und Wertungen für möglich erklärt: „Wir genießen dieses Vergnügen *rein*, so lange wir uns keines sittlichen Zwecks erinnern, dem dadurch widersprochen wird“ (248, 1–3). Auch diese Vorstellung des ‚Reinen‘ übernimmt N. in der hier zu erörternden Partie. Er distanziert sich von der Festlegung auf Moralisches, indem er „für die Kunst [...] vor Allem Reinheit in ihrem Bereiche“ verlangt und im Hinblick auf den „tragischen Mythos“ die „erste Forderung“ aufstellt, „die ihm eigenthümliche Lust in der rein aesthetischen Sphäre zu suchen“ (152, 9–13).

Der letzte Satz des Abschnitts: „Wie kann das Hässliche und das Disharmonische, der Inhalt des tragischen Mythos, eine aesthetische Lust erregen?“ bereitet die in den folgenden Abschnitten durch ein analogisierendes Verfahren hergestellte – problematische – Verbindung des „tragischen Mythos“, d. h. der tragischen Handlung, mit der Sphäre der Musik vor. Das „Disharmonische“, das im Folgenden der „musikalischen Dissonanz“ entspricht (152, 27), soll in der Beziehung auf das tragische Geschehen, um das es eigentlich geht, als musikalische *Metapher* für das Unglück und das Leiden fungieren, welche das Leben der Protagonisten zerstören. Auch das „Hässliche“, mit dem N. vordergründig an die zeitgenössische Ästhetik des Hässlichen anschließt (vgl. NK 15, 31–16, 5 f.), ist bei ihm eine fragwürdige ästhetisierende Metapher für das tragische Geschehen – fragwürdig schon deshalb, weil das Tragische des Geschehens nur unter der Voraussetzung als „hässlich“ zu bezeichnen wäre, daß ein untragisch-glückliches Geschehen als ‚schön‘ gelten würde. Die Erwähnung des „Mitleids“ spielt auf die bereits zitierten Definitionen Lessings und Schillers sowie letztlich auf den Satz des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie an, der „sittliche Triumph“ wiederum auf Schiller.

„Lust“ (ἡδονή) ist eine Grundkategorie der griechischen Philosophie. Die von N. abgewiesene Verbindung der ästhetischen Lust mit dem Moralischen hatte in einem allgemeinen, grundsätzlichen (nicht auf den ästhetischen Bereich eingeschränkten) Sinn Platon in seinem Spätwerk *Philebos* erörtert. Nachdem Prodikos in seiner berühmten Fabel von Herakles am Scheidewege (die später in die stoische Tradition übergang) „Tugend“ (ἀρετή) und „Lust“ (ἡδονή) als einander ausschließende Lebensmöglichkeiten dargestellt hatte, fragt Platon nach dem Verhältnis der Lust zum Guten und plädiert für das „Maß“, das wesentlich in der rechten Mischung von Lust und vernünftiger Einsicht bestehe. Es mischen sich aber auch entgegengesetzte Gefühle, sodaß Lust und Unlust (Schmerz) sich durchdringen können. Im zweiten Teil des

*Philebos* erhalten die lustvollen Gefühle den Vorrang im Horizont des „Guten“. Damit rückt Platon von seinen Frühwerken *Protagoras* (351 b ff.) und *Gorgias* (491 e ff.) ab, in denen der Vorrang der Lust noch mit moralischem Pathos bestritten wird. Die alte Stoa wies aufgrund ihres ethischen Rigorismus und ihrer Affektfeindlichkeit die Lust als vernunftwidrig ab. Für Epikur (im Menoikeus-Brief, den Diogenes Laertius überliefert) ist Lust nur in einem schmerzfreien und ausgeglichenen Seelenzustand zu finden: nicht in exzessivem Genuß, sondern in der Bewährung einer vernünftig-tugendhaften Haltung.

N. setzt sich über alle derartigen Erörterungen hinweg, die sich am Glück (εὐδαιμονία) des real gelebten Lebens orientieren, indem er auf eine dem „tragischen Mythos“ zugeschriebene und in der Tragödie ästhetisch vermittelte *metaphysische* Dimension der „Lust“ zielt. Dementsprechend beschwört er in den folgenden beiden Abschnitten eine „Urlust“ (152, 33; 153, 14) und „Jenes Streben in's Unendliche“ sowie den „Flügelschlag der Sehnsucht“ (153, 8 f.). Die emotionale Grunderfahrung nennt N. das „Dionysische, mit seiner selbst am Schmerz percipierten Urlust“ (152, 32 f.). Im Gegensatz zu denjenigen philosophischen Konzepten, die sich am griechischen Ideal des Maßes orientieren (auf das sich N. mit seinem Begriff des „Apollinischen“ bezieht, 40, 6–34 und NK 40, 6), ist das „Dionysische“ von Dionysos her, dem Gott ekstatischer, exzessiver Zustände, als das schlechthin Maßlose verstanden, allerdings in romantisch-metaphysischer Neukodierung. Sie zeigt sich am deutlichsten in der Rede vom „Streben nach dem Unendlichen“ und im Versuch, das „Dionysische“ auf den Wagnerschen „Geburtsschoos der Musik“ (152, 34) zurückzuführen. Der Begriff des ‚Ästhetischen‘ und der „Kunst“ (152, 9), die N. unter die Kategorie der „Reinheit“ stellt, indem er sie der „rein aesthetischen Sphäre“ (152, 12 f.) zuordnet, behauptet den seit Kant und dem deutschen Idealismus legitimierten Ausnahmestatus der Kunst.

**152, 22–24** *dass selbst das Hässliche und Disharmonische ein künstlerisches Spiel ist, welches der Wille, in der ewigen Fülle seiner Lust, mit sich selbst spielt.*] Hier nimmt N. den im vorigen Abschnitt exponierten Begriff der Lust wieder auf und transformiert den von Schopenhauer als Leidensquelle bestimmten „Willen“ zur Lustfülle. Zugleich erinnert er, wie schon im vorigen Abschnitt, an die Autonomie-Ästhetik Schillers. Dieser wollte in seiner (von N. auch sonst herangezogenen) Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* das Spiel jenseits aller Bindungen an die Realität als Manifestation vollkommener innerer Freiheit verstanden wissen: „Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*“ (Friedrich Schiller: *Werke und Briefe* in zwölf Bänden, hg. von Otto Dann u.a., Bd. 8: *Theoretische Schriften*, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt 1992, S. 614,

10–12). Da sich die Vorstellung des Spiels mit derjenigen des Kindes verbinden ließ, assoziiert N. alsbald Heraklits Fragment vom spielenden Weltkind (vgl. 153, 14–17). Diese Assoziation, die von einer phantasievollen Analogisierung ausgeht, dient ihm dazu, Schillers ästhetische Kategorie des Spiels in eine ontologische Dimension zu übertragen. So versucht er dem Zentralsatz der Tragödienschrift, den er in diesem Zusammenhang wieder aufnimmt („dass nur als ein aesthetisches Phänomen das Dasein und die Welt gerechtfertigt erscheint“, 152, 19 f.), eine fundamentale Begründung zu verleihen.

**152, 24** *Dieses schwer zu fassende Urphänomen*] Den Begriff „Urphänomen“ hatte Goethe in verschiedenen Texten verwendet, mit definitorischer Prägnanz in der *Farbenlehre*. N. exponiert ihn, entsprechend seiner in GT generell ausgeprägten Vorliebe für Wortverbindungen mit „Ur-“, archaisierend, ontologisierend sowie mit der Absicht, Erlebnisformen im Elementarbereich zu verankern. Vgl. im näheren Kontext von GT 24: „Urbild“ (150, 25), „Urlust“ (152, 33; 153, 14); den Begriff „Urphänomen“ verwendet N. schon früher in GT (60, 24; 61, 10 f.).

**152, 26–33** *in der wunderbaren Bedeutung der musikalischen Dissonanz [...] Die Lust, die der tragische Mythos erzeugt, hat eine gleiche Heimat, wie die lustvolle Empfindung der Dissonanz in der Musik. Das Dionysische, mit seiner selbst am Schmerz percipierten Urlust*] In der Vorstufe notierte N. noch folgende Ansätze: „Musik: welche, in einer sehr entwickelten Form der Musik das nothwendige Ingrediens fast jedes musikalischen Momentes ist. – man muß aber der Bedeutung der Dissonanz in der Musik nachgehen, um in ihr das eigentlich idealistische Princip, in gleicher Weise Ursache der Melodie und der Harmonie – – – deren eigentliche Bestimmung die fortwährende Erzeugung der Urlust und gleichzeitige Vernichtung dieser Urlust, ohne deren Zauber die Melodie – – –“ (KSA 14, 58). Zur metaphorischen Verwendung der „Dissonanz“ im Hinblick auf Schopenhauer vgl. NK 155, 4–8.

N.s Ausdeutung der musikalischen Dissonanz ist präformiert durch die Philosophie Heraklits, den er anschließend zitiert (vgl. den folgenden Stellenkommentar zu 153, 11–17). Heraklit begriff im Rahmen seiner Lehre von der Einheit der Gegensätze das Disharmonische (Dissonante) und sich Widerstrebende als Voraussetzung einer umso schöneren Harmonie. Insofern führt gerade das Disharmonische zur Wahrnehmung der All-Einheit des Seins als einer *concordia discors*. Eines von den Fragmenten, die dieser Lehre gelten, überliefert Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik* (1155 b 4 f.; Diels-Kranz 22 B 8): τὸ ἀντίξουν συμφέρον καὶ ἐκ τῶν διαφερόντων καλλίστην ἁρμονίαν („Das Widerstrebende zusammenstimmend und aus dem Getrennten die schönste Harmonie“). Hölderlin, N.s erklärter Lieblingsdichter, läßt seinen Roman

*Hyperion*, in dem er immer wieder diese Denkfigur Heraklits aufnimmt, mit folgenden Sätzen enden: „Wie der Zwist der Liebenden, sind die Dissonanzen [!] der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder. / Es scheiden und kehren im Herzen die Adern und einiges, ewiges, glühendes Leben ist Alles“. Allerdings unterscheidet sich diese Versöhnungsvorstellung, die Hölderlin seinem Protagonisten in den Mund legt, von N.s „Rechtfertigung der Welt als eines ästhetischen Phänomens“ (152, 29 f.).

**153, 11–17** ein dionysisches Phänomen [...], das uns immer von Neuem wieder das spielende Aufbauen und Zertrümmern der Individualwelt als den Ausfluss einer Urlust offenbart, in einer ähnlichen Weise, wie wenn von Heraklit dem Dunklen die weltbildende Kraft einem Kinde verglichen wird, das spielend Steine hin und her setzt und Sandhaufen aufbaut und wieder einwirft.] Heraklit, auf den sich N. schon früher in GT beruft (78, 23–25; 128, 2–5) und den er in seiner ungefähr gleichzeitigen Abhandlung *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* den anderen Vorsokratikern vorzieht, galt schon in der Antike als „der Dunkle“ (ὁ σκοτεινός). Daß der Beiname „der Dunkle“ zur festen Charakteristik Heraklits gehörte, geht aus dem byzantinischen (von N. herangezogenen) Suda-Lexikon hervor; es rubriziert Heraklit als „Naturphilosophen, welcher ‚Der Dunkle‘ genannt wurde“. Das Fragment (DK 22 B 52), auf das sich N. hier bezieht, lautet: „Der Aion [die Welt in ihrer ewigen Dauer] ist ein Kind, das spielt, hin und her die Brettsteine setzt: eines Kindes Königreich“ (αἰὼν παῖς ἔστι παίζων, πεσσεύων· παιδὸς ἢ βασιλῆϊ). N. folgt einer Abhandlung von Jacob Bernays, der das spielende Kind als „weltbildende Kraft“ auslegte und damit die stoische Ausdeutung in Plutarchs Schrift *Über das E in Delphi* (393e–f) übernahm. Plutarch assoziiert noch Homers *Ilias*, 15. Gesang, V. 360–364: „und Apollon [...] hinstürzt’ er der Danaer Mauer / Leicht, wie etwa den Sand ein Knab am Ufer des Meeres, / Der, nachdem er ein Spiel aufbaut’ in kindischer Freude, / Wieder mit Hand und Fuße die Häuflein spielend verschüttet“ (Übersetzung von Johann Heinrich Voß). Auf diese Homer-Stelle geht die in dem Heraklit-Fragment nicht vorhandene, aber von N. aufgegriffene Vorstellung von dem Kind zurück, das „Sandhaufen aufbaut und wieder einwirft“. Die Abhandlung von Jacob Bernays erschien in dessen *Heraklitischen Studien* (1850). Vgl. dort insbesondere S. 110–112. N. paraphrasiert und nennt Bernays in den Aufzeichnungen zu seiner Vorlesung *Die Vorplatonischen Philosophen*: „Von der ganzen Welt sagt Lucian (in der Versteigerung der Philosophen 14), eines u. dasselbe ist Lust Unlust Wissen und Unwissen Großes Kleines aufwärts abwärts wandelnd und sich vertauschend in der Weltzeit Spiel ἐν τῇ τοῦ αἰῶνος παιδιῇ. Ein Kauflustiger [d. h. einer, der sich für den „Kauf“ von Heraklit in Lucians *Versteigerung der Philosophen* interessiert] fragt τί γὰρ ὁ αἰὼν ἐστὶ; Herakl. antwortet παῖς παίζων πεσσεύων διαφερόμενος, συμφερόμενος

(= ἐν τῷ διαφέρεισθαι συμφερόμενος). Zeus wird in seiner weltenbildenden Tätigkeit mit einem Kinde verglichen das (wie Ilias O 361 von Apollo gesagt wird) Sandhaufen am Strande des Meeres baut u. zerstört cf. Rhein. Mus. 7 p. 109. Bernays“ (KGW II 4, 273 f.). Im Kontext von GT erhält die Heranziehung des Heraklit-Fragments den Status einer assoziativen Analogie-Bildung: „in einer ähnlichen Weise, wie [...] Heraklit“. Dieser assoziativ auf Analogien und „Gleichnissen“ beruhende Duktus ist schon von Beginn an charakteristisch für GT. Vgl. 25, 6–9.

**153, 34** *der deutsche Geist*] Die gleiche Prägung 128, 29 und 129, 12; 154, 7; vgl. 154, 19: „der deutsche Genius“. Wie mit so vielen anderen Wendungen und Prägungen schloß sich N. auch hier Wagners *Beethoven*-Schrift an, wo der „deutsche Geist“ geradezu leitmotivisch beschworen wird. Darin heißt es (GSD IX, 84): „Wir wissen, daß der ‚über den Bergen‘ [gemeint ist der römische Katholizismus. Mit dem Schimpfwort „Ultramontanismus“ sollten die Katholiken in Deutschland als eine Gruppe dargestellt werden, die ihre politischen Anweisungen von Rom erhält] so sehr gefürchtete und gehaßte ‚deutsche Geist‘ es war, welcher überall, so auch auf dem Gebiete der Kunst, dieser künstlich geleiteten Verderbniß des europäischen Völkergeistes erlösend entgegentrat [...] so gilt es nun heute an diesem Musiker Beethoven nachzuweisen, daß durch ihn, da er denn in der reinsten Sprache aller Völker redete, der deutsche Geist den Menschengestalt von tiefer Schmach erlöste“. Ferner spricht Wagner von den „erhabensten Gedanken des deutschen Geistes“ (S. 114) und davon, daß im Vergleich mit den romanischen Nachbarn „dem deutschen Geiste ein unleugbarer Vorzug in der ihm eigenen Tiefe und Innigkeit des Erfassens der Welt und ihrer Erscheinungen zuzuerkennen war“ (S. 123), um alsbald zu verkünden: „aus tief innerstem Erlebnisse hat der deutsche Geist sein Volk zu führen, wenn er die Völker beglücken soll, wie er berufen ist“ (S. 125). Und in seiner Rede zur Grundsteinlegung des Bühnenfestspielhauses in Bayreuth sagte Wagner: „Dieß aber ist das Wesen des deutschen Geistes, daß er von Innen baut“ (GSD IX, 329). Wagner veröffentlichte auch einen Aufsatz mit dem Titel *Was ist deutsch?* (GSD X, 36–53), in dem er auf Aufzeichnungen aus dem Jahr 1865 zurückgriff.

**153, 34–154, 13** *der deutsche Geist [...] gleich einem zum Schlummer niedergesunkenen Ritter [...] dass dieser deutsche Ritter [...] Glaube Niemand, dass der deutsche Geist seine mythische Heimat auf ewig verloren habe, wenn er so deutlich noch die Vogelstimmen versteht, die von jener Heimat erzählen. [...] dann wird er Drachen tödten, die tückischen Zwerge vernichten und Brünnhilde erwecken – und Wotan's Speer selbst wird seinen Weg nicht hemmen können!]* In einer nachgelassenen Planskizze aus dem Jahr 1871 notierte N. unter der

Überschrift „Zum Schlusse“: „Wiederherstellung des Mythos. / Die tragische Weltanschauung. / Eine deutsche Wiedergeburt. / Zum Schluß an die ‚Nibelungen‘ zu erinnern“ (NL 1871, KSA 7, 9[41], 287, 21–288, 7).

Der „deutsche Ritter“ wird immer transparenter auf den Helden Siegfried in Wagners Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen* (3. Teil: *Siegfried*). Wie andere Märchen- und Sagenhelden überschreitet Siegfried die normalen menschlichen Grenzen nicht nur durch seine riesenhafte Kraft, sondern auch durch seine magische Naturnähe: er vermag die Stimme eines Waldvogels zu verstehen. In einem Brief an Gustav Krug vom 4. August 1869 schreibt N.: „Alles was ich nun aus dem ‚Siegfried‘ kenne, nach dem ersten Entwurfe, ist großartig concipiert z. B. der Kampf Siegfrieds mit dem ‚Wurm‘, das Vogellied usw.“ (KSB 3, Nr. 20, S. 37, Z. 27–30). Wagners Siegfried tötet den drachengestaltigen Riesen Fafner (II, 3) und den Zwerg Mime (II, 4), um den Nibelungenschatz zu gewinnen, dann zerschlägt er, um zu Brünnhilde zu gelangen, den Speer des Göttervaters Wotan, der sich ihm entgegenstellt (III, 3): Damit beginnt die ‚Götterdämmerung‘. Ein Beispiel für N.s spätere Umdeutungsstrategien ist sein Versuch, in *Ecce homo* (KSA 6, 310, 28–30) die „tückischen Zwerge“ als Metapher für die „christlichen Priester“ zu interpretieren. *Siegfried* war auch für N.s persönliche Beziehung zu Wagner von besonderer Bedeutung. Am 30. Dezember 1870 berichtete er an Mutter und Schwester stolz von den Weihnachtsgeschenken Wagners für ihn, darunter „etwas ganz Einziges – das erste Exemplar vom Klavierauszuge des ‚Siegfried‘ erster Act, eben fertig geworden, während noch ein Jahr vergehen kann, ehe der Klavierauszug dieses Werkes in die Öffentlichkeit kommt“ (KSB 3, Nr. 116, S. 172, Z. 24–28).

**154, 14** *Meine Freunde, ihr, die ihr an die dionysische Musik glaubt*] Ein letzter Anruf an die „Freunde“, an diejenigen, die „glauben“ und „hoffen“ (154, 21), wie schon in 132, 10–19, hier ebenfalls in einem sich hymnisch steigernden Schlußabschnitt.

**154, 28** *das schreckliche Weltbild*] Wie es Schopenhauers „Wille“ repräsentiert.

**154, 29–32** *beide spielen mit dem Stachel der Unlust, ihren überaus mächtigen Zauberkünsten vertrauend; beide rechtfertigen durch dieses Spiel die Existenz selbst der „schlechtesten Welt.“*] Die Vorstellung der Rechtfertigung knüpft an den kurz zuvor (152, 19 f.) noch einmal wiederholten Leitsatz der Tragödienschrift an, „dass nur als ein ästhetisches Phänomen das Dasein und die Welt gerechtfertigt erscheint“. Zur Verbindung des Spiels mit der Sphäre des Ästhetischen vgl. schon 142, 28–34 und 152, 22–24 sowie den Kommentar hierzu. Leibniz hatte optimistisch die Welt als „die beste aller möglichen Welten“ bezeichnet, ähnlich wie schon Platon im Demiurgen-Mythos seines *Timaios*. Dagegen

hatte sich Schopenhauer in Bd. II der *Welt als Wille und Vorstellung* gewandt (Viertes Buch, Kapitel 46: *Von der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens*, S. 669): „Sogar aber läßt sich den handgreiflich sophistischen Beweisen Leibnizens, daß diese Welt die beste unter den möglichen sei, ernstlich und ehrlich der Beweis entgegenstellen, daß sie die schlechteste unter den möglichen sei“. Im Anschluß an Schopenhauer spricht N. von der „schlechtesten Welt“ und in fortbestehender Zustimmung sogar von einem „schreckliche[n] Weltbild“ (154, 28), das er aber im „Spiel“ ästhetisch aufgehoben sieht.

**155, 4–8** *Könnten wir uns eine Menschwerdung der Dissonanz denken – und was ist sonst der Mensch? – so würde diese Dissonanz, um leben zu können, eine herrliche Illusion brauchen, die ihr einen Schönheitsschleier über ihr eignes Wesen decke.*] Hier gipfelt die metaphorische Verwendung der „musikalischen Dissonanz“, der in 152, 26–30 eine „wunderbare Bedeutung“, nämlich als (analogisches) Deutungsmuster zur Deutung der Welt, und nunmehr zur Deutung des Menschen zugeschrieben wird. Das besondere Interesse für die musikalische „Dissonanz“ ergibt sich aus der Implementierung von Schopenhauers Weltanschauung. Schopenhauer betont die innere Zerrissenheit der „Welt“ als „Wille“. Aus der in 152, 27–30 aufgestellten Behauptung, daß „die Musik, neben die Welt hingestellt, allein einen Begriff davon geben kann, was unter der Rechtfertigung der Welt als eines ästhetischen Phänomens zu verstehen ist“, geht hervor, daß es letztlich N.s Musik-Begriff ist, der den Begriff des Ästhetischen selbst bestimmt.

**155, 13–15** *Dabei darf von jenem Fundamente aller Existenz, von dem dionysischen Untergrunde der Welt, genau nur soviel dem menschlichen Individuum in's Bewusstsein treten*] In 154, 2–4 ist noch nicht vom „Untergrunde“, sondern von einem unzugänglichen „Abgrunde“ die Rede.

**155, 17–19** *so dass diese beiden Kunsttriebe ihre Kräfte in strenger wechselseitiger Proportion, nach dem Gesetze ewiger Gerechtigkeit, zu entfalten genöthigt sind.*] Ringkompositorischer Abschluß der in der Anfangspartie exponierten Rede von den „Kunsttrieben“ des Dionysischen und Apollinischen. Das „Gesetz ewiger Gerechtigkeit“ im Sinne des ordnenden Ausgleichs und der Ausgewogenheit geht auf die griechische Vorstellung der Dike, aber auch der Moira zurück, wie sie N. insbesondere bei Aischylos fand. Vgl. NK 68, 11 f.

**155, 24 f.** *dies würde Jeder am sichersten, durch Intuition, nachempfinden*] Wiederum ringkompositorisches Echo auf den programmatischen Anfang (25, 3 f.): „wenn wir nicht zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung [= Intuition] gekommen sind“. Vgl. den ausführlichen Kommentar zu dieser Stelle.

**155, 27–156, 3** *im Wandeln unter hohen ionischen Säulengängen, aufwärtsblickend zu einem Horizont, der durch reine und edle Linien abgeschnitten ist [...] bei diesem fortwährenden Einströmen der Schönheit, zu Apollo die Hand erhebend ausrufen müssen: „Seliges Volk der Hellenen! Wie gross muß unter euch Dionysus sein, wenn der delische Gott solche Zauber für nöthig hält, um euren dithyrambischen Wahnsinn zu heilen!“* Mit dieser im hymnisch-erhabenen Stil gehaltenen Schlußpartie schließt N. an Winckelmanns berühmten Hymnus auf den Apoll vom Belvedere in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* an, fügt aber, indem er Winckelmanns alleinige Repräsentation griechischer Vollkommenheit in der Gestalt Apollons nicht ergänzt, sondern dialektisch auf eine dionysische Grundverfassung zurückführt, dessen Antipoden Dionysos hinzu. Mit dieser Winckelmann-Kontrafaktur markiert N. abschließend seine Überschreitung des klassizistischen Modells. In einer Notiz heißt es: „Zum Schluß: an Winckelmann anzuknüpfen: Erklärung der Einfalt und Würde des Hellenischen“ (NL 1870/1871, KSA 7, 7[66], 153, 21f.). Zu dieser dialektischen „Erklärung“ vgl. NL 1870/1871, KSA 7, 7[122], 176, 7–19 (zitiert in NK 68, 14–18).

Die „hohen ionischen Säulengänge“ evoziert N. im Hinblick auf die ‚apollinische‘ Schönheit, denn im Unterschied zu den strenger geformten dorischen Säulen sind die ionischen schlanker und wirken dadurch eleganter. Auch die Kapitelle beider Säulenformen sind unterschiedlich gestaltet – das jonische Säulenkapitell hat als Zierat Voluten. Erstmals hatte der römische Architekturtheoretiker Vitruv die drei Säulenordnungen einander gegenübergestellt: die dorische, die jonische und die korinthische. Im Klassizismus bevorzugte man die jonische Säulenordnung. Schinkel wählte sie für das 1830 eingeweihte Alte Museum in Berlin. Mit dem „Horizont, der durch reine und edle Linien abgeschnitten ist“, unterstreicht N. die ‚apollinisch‘ klare Begrenztheit der Formen – Winckelmann hatte den „Kontur“ betont; außerdem weisen die „edlen“ Linien auf Winckelmanns bekannte Formel von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ der griechischen Bildwerke in seinem Traktat *Über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) zurück. Zum „delischen Gott“ vgl. NK 156, 2. Der Ausruf „Seliges Volk der Hellenen!“ in dieser insgesamt hymnisch stilisierten Schlußpartie nimmt einen (auch in der Bibel noch fortwirkenden) rituellen hymnischen Zug auf: den sog. „Makaris-mós“, d. h. die „Glückseligpreisung“ (von μακάρι, glücklich). Daß Apollon in N.s Darstellung eine heilende Funktion erhält („um euren dithyrambischen Wahnsinn zu heilen“), geht auch darauf zurück, daß Apollon in der Antike ein heilender Gott ist. Selbst in Rom wurde Apollon schon früh als Heilgott verehrt. Im Jahre 431 v. Chr. errichteten die Römer dem „Apollo medicus“ einen Tempel. Die Vorstufe *Die Geburt des tragischen Gedankens* läßt N.s konzeptionelle

Absicht, die er mit der Einbeziehung des Heilgottes verfolgt, genauer erkennen. Dort heißt es: „Vom Standpuncte der apollinischen Welt war das Hellenenthum zu heilen und zu sünnen. Apollo der rechte Heil- und Sühngott rettete den Griechen von der hellsehenden Ekstase und dem Ekel am Dasein – durch das Kunstwerk des tragisch-komischen Gedankens“ (KSA 1, 596, 17–22).

**156, 2** *der delische Gott*] Die Kykladen-Insel Delos war berühmt durch ihr Apollon-Heiligtum und ihren Apollon-Kult. Der Mythologie zufolge gebär Leto auf der Insel Delos sowohl Apollon wie Artemis. Nach seiner Geburtsinsel Delos erhielt Apollon auch den Beinamen Delios.

**156, 3–8** *Einem so Gestimmten dürfte aber ein greiser Athener, mit dem erhabenen Auge des Aeschylus zu ihm aufblickend, entgegen:* „*Sage aber auch dies, du wunderlicher Fremdling: wie viel musste dies Volk leiden, um so schön werden zu können! Jetzt aber folge mir zur Tragödie und opfere mit mir im Tempel beider Gottheiten!*“] Traditionell und so auch von Wagner und N. wird Aischylos das ‚Erhabene‘ zugesprochen, das zugleich eine Leitvorstellung der Tragödienschrift insgesamt ist. Vgl. den Überblickskommentar S. 60–62. Aischylos repräsentiert schon früher in GT die noch ursprungsnahe archaische Form der Tragödie (vgl. 68, 12–34; 70, 18–71, 9). Deshalb wird er hier mit einem „greisen“ Athener assoziiert, dem N. Schopenhauers Leidensphilosophie in den Mund legt; zugleich verbindet er damit die als innere Notwendigkeit begriffene dialektische Beziehung „beider Gottheiten“ zueinander. Die Aufforderung, „zur Tragödie“ zu folgen, meint eine Aufführung im Festspielhaus von Bayreuth, das sich in seiner Gründungsphase befand. Bereits wenige Monate, nachdem die Tragödienschrift erschienen war, im April 1872, zogen Richard und Cosima Wagner von Tribschen nach Bayreuth um. Die Aufforderung, im Tempel beider Gottheiten – des Dionysos und des Apollon – zu opfern, erinnert zunächst an Delphi, wo beide Götter ihren Kult hatten und in enger Verbindung zueinander standen (vgl. NK 25, 4–6 und 32, 20–26), dann aber weist sie auf den Bayreuther Kunst-‚Tempel‘ voraus, in dem die „Wiedergeburt der Tragödie“ gefeiert werden sollte. Wagner selbst nannte in seiner Rede zur Grundsteinlegung das im Bau befindliche Bayreuther Bühnenfestspielhaus einen „Tempel“ (*Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben*, GSD IX, 329). In einer nachgelassenen Notiz N.s heißt es (NL 1871, KSA 7, 13[2], 372, 29–31): „Deshalb steht das größte deutsche Kunstfest in Bayreuth einzig da: hier feiern die tragischen Menschen ihr Weihefest, zum Zeichen daß eine neue Kultur beginnt.“

