

Die Geburt der Tragödie

Friedrich Wilhelm Nietzsche

Table of Contents

<u>Die Geburt der Tragödie</u>	1
<u>Friedrich Wilhelm Nietzsche</u>	2
<u>Versuch einer Selbstkritik</u>	3
<u>Vorwort an Richard Wagner</u>	8

Die Geburt der Tragödie

Die Geburt der Tragödie

Friedrich Wilhelm Nietzsche

This page copyright © 2002 Blackmask Online.
<http://www.blackmask.com>

- [Versuch einer Selbstkritik.](#)
- [Vorwort an Richard Wagner.](#)

This text has been derived from HTML files at "Projekt Gutenberg-DE" (<http://www.gutenberg2000.de/nietzsche/tragoedi/tragoedi.htm>), prepared by juergen@redestb.es.

Versuch einer Selbstkritik.

1.

Was auch diesem fragwuerdigen Buche zu Grunde liegen mag: es muss eine Frage ersten Ranges und Reizes gewesen sein, noch dazu eine tief persoenliche Frage,—Zeugniss dafuer ist die Zeit, in der es entstand, trotz der es entstand, die aufregende Zeit des deutsch–franzoesischen Krieges von 1870/71. Waehrend die Donner der Schlacht von Woerth ueber Europa weggingen, sass der Gruebler und Raethselfreund, dem die Vaterschaft dieses Buches zu Theil ward, irgendwo in einem Winkel der Alpen, sehr vergruebelt und verraethselt, folglich sehr bekuemmert und unbekuemert zugleich, und schrieb seine Gedanken ueber die Griechen nieder,—den Kern des wunderlichen und schlecht zugaenglichen Buches, dem diese spaete Vorrede (oder Nachrede) gewidmet sein soll. Einige Wochen darauf: und er befand sich selbst unter den Mauern von Metz, immer noch nicht losgekommen von den Fragezeichen, die er zur vorgeblichen “Heiterkeit” der Griechen und der griechischen Kunst gesetzt hatte; bis er endlich in jenem Monat tiefster Spannung, als man in Versailles ueber den Frieden berieth, auch mit sich zum Frieden kam und, langsam von einer aus dem Felde heimgebrachten Krankheit genesend, die “Geburt der Tragoedie aus dem Geiste der Musik” letztgueltig bei sich feststellte.—Aus der Musik? Musik und Tragoedie? Griechen und Tragoedien–Musik? Griechen und das Kunstwerk des Pessimismus? Die wohlgerathenste, schoenste, bestbeneidete, zum Leben verfuehrendste Art der bisherigen Menschen, die Griechen—wie? gerade sie hatten die Tragoedie noethig? Mehr noch—die Kunst? Wozu—griechische Kunst?

Man erraeth, an welche Stelle hiermit das grosse Fragezeichen vom Werth des Daseins gesetzt war. Ist Pessimismus nothwendig das Zeichen des Niedergangs, Verfalls, des Missrathenseins, der ermuedeten und geschwaechten Instinkte?—wie er es bei den Indern war, wie er es, allem Anschein nach, bei uns, den “modernen” Menschen und Europaeern ist? Giebt es einen Pessimismus der Staerke? Eine intellektuelle Vorneigung fuer das Harte, Schauerliche, Boese, Problematische des Daseins aus Wohlsein, aus ueberstroemender Gesundheit, aus Fuelle des Daseins? Giebt es vielleicht ein Leiden an der Ueberfuelle selbst? Eine versucherische Tapferkeit des schaefersten Blicks, die nach dem Furchtbaren verlangt, als nach dem Feinde, dem wuerdigen Feinde, an dem sie ihre Kraft erproben kann? an dem sie lernen will, was “das Fuerchten” ist? Was bedeutet, gerade bei den Griechen der besten, staerksten, tapfersten Zeit, der tragische Mythos? Und das ungeheure Phaenomen des Dionysischen? Was, aus ihm geboren, die Tragoedie?—Und wiederum: das, woran die Tragoedie starb, der Sokratismus der Moral, die Dialektik, Genuegsamkeit und Heiterkeit des theoretischen Menschen —wie? koennte nicht gerade dieser Sokratismus ein Zeichen des Niedergangs, der Ermuedung, Erkrankung, der anarchisch sich loesenden Instinkte sein? Und die “griechische Heiterkeit” des spaeteren Griechenthums nur eine Abendroethe? Der epikurische Wille gegen den Pessimismus nur eine Vorsicht des Leidenden? Und die Wissenschaft selbst, unsere Wissenschaft—ja, was bedeutet ueberhaupt, als Symptom des Lebens angesehen, alle Wissenschaft? Wozu, schlimmer noch, woher— alle Wissenschaft? Wie? Ist Wissenschaftlichkeit vielleicht nur eine Furcht und Ausflucht vor dem Pessimismus? Eine feine Nothwehr gegen— die Wahrheit? Und, moralisch geredet, etwas wie Feig–und Falschheit? Unmoralisch geredet, eine Schlaueit? Oh Sokrates, Sokrates, war das vielleicht dein Geheimniss? Oh geheimnissvoller Ironiker, war dies vielleicht deine—Ironie? —

2.

Was ich damals zu fassen bekam, etwas Furchtbares und Gefaehrliches, ein Problem mit Hoernern, nicht nothwendig gerade ein Stier, jedenfalls ein neues Problem: heute wuerde ich sagen, dass es das Problem der Wissenschaft selbst war—Wissenschaft zum ersten Male als problematisch, als fragwuerdig gefasst. Aber das Buch, in dem mein jugendlicher Muth und Argwohn sich damals ausliess—was fuer ein unmoegliches Buch musste aus einer so jugendwidrigen Aufgabe erwachsen! Aufgebaut aus lauter vorzeitigen uebergruenen Selbsterlebnissen, welche alle hart an der Schwelle des Mittheilbaren lagen, hingestellt auf den Boden der Kunst—denn das Problem der Wissenschaft kann nicht auf dem Boden der Wissenschaft erkannt werden—ein Buch vielleicht fuer Kuenstler mit dem Nebenhange analytischer und retrospektiver Faehigkeiten (das heisst fuer eine Ausnahme– Art von Kuenstlern, nach denen man suchen muss und nicht einmal suchen moechte...), voller

Die Geburt der Tragoedie

psychologischer Neuerungen und Artisten–Heimlichkeiten, mit einer Artisten–Metaphysik im Hintergrunde, ein Jugendwerk voller Jugendmuth und Jugend–Schwermuth, unabhaengig, trotzig–selbststaendig auch noch, wo es sich einer Autoritaet und eignen Verehrung zu beugen scheint, kurz ein Erstlingswerk auch in jedem schlimmen Sinne des Wortes, trotz seines greisenhaften Problems, mit jedem Fehler der Jugend behaftet, vor allem mit ihrem “Viel zu lang”, ihrem “Sturm und Drang”: andererseits, in Hinsicht auf den Erfolg, den es hatte (in Sonderheit bei dem grossen Kuenstler, an den es sich wie zu einem Zwiegespraech wendete, bei Richard Wagner) ein bewiesenes Buch, ich meine ein solches, das jedenfalls “den Besten seiner Zeit” genug gethan hat. Darauf hin sollte es schon mit einiger Ruecksicht und Schweigsamkeit behandelt werden; trotzdem will ich nicht gaenzlich unterdruecken, wie unangenehm es mir jetzt erscheint, wie fremd es jetzt nach sechzehn Jahren vor mir steht,—vor einem aelteren, hundert Mal verwoehnteren, aber keineswegs kaelter gewordenen Auge, das auch jener Aufgabe selbst nicht fremder wurde, an welche sich jenes verwegene Buch zum ersten Male herangewagt hat,—die Wissenschaft unter der Optik des Kuenstlers zu sehn, die Kunst aber unter der des Lebens....

3.

Nochmals gesagt, heute ist es mir ein unmoegliches Buch,—ich heisse es schlecht geschrieben, schwerfaellig, peinlich, bilderwuechtig und bilderwirrig, gefuehlsam, hier und da verzuckert bis zum Femininischen, ungleich im Tempo, ohne Willen zur logischen Sauberkeit, sehr ueberzeugt und deshalb des Beweisens sich ueberhebend, misstrauisch selbst gegen die Schicklichkeit des Beweisens, als Buch fuer Eingeweihte, als “Musik” fuer Solche, die auf Musik getauft, die auf gemeinsame und seltene Kunst–Erfahrungen hin von Anfang der Dinge an verbunden sind, als Erkennungszeichen fuer Blutsverwandte in artibus, —ein hochmuethiges und schwaermerisches Buch, das sich gegen das profanum vulgus der “Gebildeten” von vornherein noch mehr als gegen das “Volk” abschliesst, welches aber, wie seine Wirkung bewies und beweist, sich gut genug auch darauf verstehen muss, sich seine Mitschwaermer zu suchen und sie auf neue Schleichwege und Tanzplaetze zu locken. Hier redete jedenfalls—das gestand man sich mit Neugierde ebenso als mit Abneigung ein—eine fremde Stimme, der Juenger eines noch “unbekannten Gottes”, der sich einstweilen unter die Kapuze des Gelehrten, unter die Schwere und dialektische Unlustigkeit des Deutschen, selbst unter die schlechten Manieren des Wagnerianers versteckt hat; hier war ein Geist mit fremden, noch namenlosen Beduerfnissen, ein Gedaechniss strotzend von Fragen, Erfahrungen, Verborgenheiten, welchen der Name Dionysos wie ein Fragezeichen mehr beigezeichnet war; hier sprach—so sagte man sich mit Argwohn—etwas wie eine mystische und beinahe maenadische Seele, die mit Muehsal und willkuerlich, fast unschluessig darueber, ob sie sich mittheilen oder verbergen wolle, gleichsam in einer fremden Zunge stammelt. Sie haette singen sollen, diese “neue Seele”—und nicht reden! Wie schade, dass ich, was ich damals zu sagen hatte, es nicht als Dichter zu sagen wagte: ich haette es vielleicht gekonnt! Oder mindestens als Philologe:—bleibt doch auch heute noch fuer den Philologen auf diesem Gebiete beinahe Alles zu entdecken und auszugraben! Vor allem das Problem, dass hier ein Problem vorliegt, —und dass die Griechen, so lange wir keine Antwort auf die Frage “was ist dionysisch?” haben, nach wie vor gaenzlich unerkannt und unvorstellbar sind...

4.

Ja, was ist dionysisch?—In diesem Buche steht eine Antwort darauf, —ein “Wissender” redet da, der Eingeweihte und Juenger seines Gottes. Vielleicht wuerde ich jetzt vorsichtiger und weniger beredt von einer so schweren psychologischen Frage reden, wie sie der Ursprung der Tragoedie bei den Griechen ist. Eine Grundfrage ist das Verhaeltniss des Griechen zum Schmerz, sein Grad von Sensibilitaet,—blieb dies Verhaeltniss sich gleich? oder drehte es sich um?—jene Frage, ob wirklich sein immer staerkeres Verlangen nach Schoenheit, nach Festen, Lustbarkeiten, neuen Culten, aus Mangel, aus Entbehrung, aus Melancholie, aus Schmerz erwachsen ist? Gesetzt naemlich, gerade dies waere wahr—und Perikles (oder Thukydidēs) giebt es uns in der grossen Leichenrede zu verstehen—: woher muesste dann das entgegengesetzte Verlangen, das der Zeit nach frueher hervortrat, stammen, das Verlangen nach dem Haesslichen, der gute strenge Wille des aelteren Hellenen zum Pessimismus, zum tragischen Mythos, zum Bilde alles Furchtbaren, Boesen, Raethselhaften, Vernichtenden, Verhaengnisvollen auf dem Grunde des Daseins,—woher muesste dann die Tragoedie stammen? Vielleicht aus der Lust, aus der Kraft, aus ueberstroemender Gesundheit, aus uebergrosser Fuehle? Und welche Bedeutung hat dann, physiologisch gefragt, jener Wahnsinn, aus dem die tragische wie die komische Kunst erwuchs, der dionysische Wahnsinn? Wie? Ist Wahnsinn vielleicht nicht nothwendig das Symptom der Entartung, des Niedergangs, der ueberspaeten Cultur? Giebt es vielleicht—eine Frage fuer Irrenaerzte—Neurosen der

Die Geburt der Tragoedie

Gesundheit? der Volks-Jugend und —Jugendlichkeit? Worauf weist jene Synthesis von Gott und Bock im Satyr? Aus welchem Selbsterlebniss, auf welchen Drang hin musste sich der Grieche den dionysischen Schwaermer und Urmenschen als Satyr denken? Und was den Ursprung des tragischen Chors betrifft: gab es in jenen Jahrhunderten, wo der griechische Leib bluehte, die griechische Seele von Leben ueberschaemte, vielleicht endemische Entzueckungen? Visionen und Hallucinationen, welche sich ganzen Gemeinden, ganzen Cultversammlungen mittheilten? Wie? wenn die Griechen, gerade im Reichthum ihrer Jugend, den Willen zum Tragischen hatten und Pessimisten waren? wenn es gerade der Wahnsinn war, um ein Wort Plato's zu gebrauchen, der die groessten Segnungen ueber Hellas gebracht hat? Und wenn, andererseits und umgekehrt, die Griechen gerade in den Zeiten ihrer Aufloesung und Schwaeche, immer optimistischer, oberflaechlicher, schauspielerischer, auch nach Logik und Logisirung der Welt bruenstiger, also zugleich "heiterer" und "wissenschaftlicher" wurden? Wie? koennte vielleicht, allen "modernen Ideen" und Vorurtheilen des demokratischen Geschmacks zum Trotz, der Sieg des Optimismus, die vorherrschend gewordene Vernuenftigkeit, der praktische und theoretische Utilitarismus, gleich der Demokratie selbst, mit der er gleichzeitig ist,—ein Symptom der absinkenden Kraft, des nahenden Alters, der physiologischen Ermuedung sein? Und gerade nicht—der Pessimismus? War Epikur ein Optimist—gerade als Leidender? —Man sieht, es ist ein ganzes Buendel schwerer Fragen, mit dem sich dieses Buch belastet hat,—fuegen wir seine schwerste Frage noch hinzu! Was bedeutet, unter der Optik des Lebens gesehn,—die Moral? . . .

5.

Bereits im Vorwort an Richard Wagner wird die Kunst—und nicht die Moral—als die eigentlich metaphysische Thaetigkeit des Menschen hingestellt; im Buche selbst kehrt der anzuegliche Satz mehrfach wieder, dass nur als aesthetisches Phaenomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist. In der That, das ganze Buch kennt nur einen Kuenstler-Sinn und—Hintersinn hinter allem Geschehen,—einen "Gott", wenn man will, aber gewiss nur einen gaenzlich unbedenklichen und unmoralischen Kuenstler-Gott, der im Bauen wie im Zerstoeren, im Guten wie im Schlimmen, seiner gleichen Lust und Selbstherrlichkeit inne werden will, der sich, Welten schaffend, von der Noth der Fuelle und Ueberfuelle, vom Leiden der in ihm gedraengten Gegensaezte loest. Die Welt, in jedem Augenblicke die erreichte Erloesung Gottes, als die ewig wechselnde, ewig neue Vision des Leidendsten, Gegensaeztlichsten, Widerspruchreichsten, der nur im Scheine sich zu erloesen weiss: diese ganze Artisten-Metaphysik mag man willkuerlich, muessig, phantastisch nennen—, das Wesentliche daran ist, dass sie bereits einen Geist verraeth, der sich einmal auf jede Gefahr hin gegen die moralische Ausdeutung und Bedeutsamkeit des Daseins zur Wehre setzen wird. Hier kuendigt sich, vielleicht zum ersten Male, ein Pessimismus "jenseits von Gut und Boese" an, hier kommt jene "Perversitaet der Gesinnung" zu Wort und Formel, gegen welche Schopenhauer nicht muede geworden ist, im Voraus seine zornigsten Flueche und Donnerkeile zu schleudern,—eine Philosophie, welche es wagt, die Moral selbst in die Welt der Erscheinung zu setzen, herabzusetzen und nicht nur unter die "Erscheinungen" (im Sinne des idealistischen terminus technicus), sondern unter die "Taeuschungen", als Schein, Wahn, Irrthum, Ausdeutung, Zurechtmachung, Kunst. Vielleicht laesst sich die Tiefe dieses widermoralischen Hanges am besten aus dem behutsamen und feindseligen Schweigen ermessen, mit dem in dem ganzen Buche das Christenthum behandelt ist,—das Christenthum als die ausschweifendste Durchfigurierung des moralischen Thema's, welche die Menschheit bisher anzuhoeren bekommen hat. In Wahrheit, es giebt zu der rein aesthetischen Weltauslegung und Welt-Rechtfertigung, wie sie in diesem Buche gelehrt wird, keinen groesseren Gegensatz als die christliche Lehre, welche nur moralisch ist und sein will und mit ihren absoluten Maassen, zum Beispiel schon mit ihrer Wahrhaftigkeit Gottes, die Kunst, jede Kunst in's Reich der Luege verweist,—das heisst verneint, verdammt, verurtheilt. Hinter einer derartigen Denk- und Werthungsweise, welche kunstfeindlich sein muss, so lange sie irgendwie acht ist, empfand ich von jeher auch das Lebensfeindliche, den ingrimmigen rachsuechtigen Widerwillen gegen das Leben selbst: denn alles Leben ruht auf Schein, Kunst, Taeuschung, Optik, Nothwendigkeit des Perspektivischen und des Irrthums. Christenthum war von Anfang an, wesentlich und gruendlich, Ekel und Ueberdruss des Lebens am Leben, welcher sich unter dem Glauben an ein "anderes" oder "besseres" Leben nur verkleidete, nur versteckte, nur aufputzte. Der Hass auf die "Welt", der Fluch auf die Affekte, die Furcht vor der Schoenheit und Sinnlichkeit, ein Jenseits, erfunden, um das Diesseits besser zu verleumden, im Grunde ein Verlangen in's Nichts, an's Ende, in's Ausruhen, hin zum "Sabbat der Sabbate"—dies Alles duenkte mich, ebenso wie der unbedingte Wille des Christenthums, nur moralische Werthe gelten zu lassen, immer wie die gefaehrlichste und unheimlichste Form

Die Geburt der Tragoedie

aller moeglichen Formen eines "Willens zum Untergang", zum Mindesten ein Zeichen tiefster Erkrankung, Muedigkeit, Missmuthigkeit, Erschoepfung, Verarmung an Leben,—denn vor der Moral (in Sonderheit christlichen, das heisst unbedingten Moral) muss das Leben bestaendig und unvermeidlich Unrecht bekommen, weil Leben etwas essentiell Unmoralisches ist,—muss endlich das Leben, erdrueckt unter dem Gewichte der Verachtung und des ewigen Nein's, als begehrens—unwuerdig, als unwerth an sich empfunden werden. Moral selbst—wie? sollte Moral nicht ein "Wille zur Verneinung des Lebens", ein heimlicher Instinkt der Vernichtung, ein Verfalls—, Verkleinerungs—, Verleumdungsprincip, ein Anfang vom Ende sein? Und, folglich, die Gefahr der Gefahren?... Gegen die Moral also kehrte sich damals, mit diesem fragwuerdigen Buche, mein Instinkt, als ein fuersprechender Instinkt des Lebens, und erfand sich eine grundsatzliche Gegenlehre und Gegenwerthung des Lebens, eine rein artistische, eine antichristliche. Wie sie nennen? Als Philologe und Mensch der Worte taufte ich sie, nicht ohne einige Freiheit—denn wer wuesste den rechten Namen des Antichrist?—auf den Namen eines griechischen Gottes: ich hiess sie die dionysische.—

6.

Man versteht, an welche Aufgabe ich bereits mit diesem Buche zu ruehren wagte?... Wie sehr bedauere ich es jetzt, dass ich damals noch nicht den Muth (oder die Unbescheidenheit?) hatte, um mir in jedem Betrachte fuer so eigne Anschauungen und Wagnisse auch eine eigne Sprache zu erlauben,—dass ich muehselig mit Schopenhauerischen und Kantischen Formeln fremde und neue Werthschaetzungen auszudruecken suchte, welche dem Geiste Kantens und Schopenhauers, ebenso wie ihrem Geschmacke, von Grund aus entgegen giengen! Wie dachte doch Schopenhauer ueber die Tragoedie? "Was allem Tragischen den eigenthuemlichen Schwung zur Erhebung giebt—sagt er, Welt als Wille und Vorstellung II, 495—ist das Aufgehen der Erkenntniss, dass die Welt, das Leben kein rechtes Genuegen geben koenne, mithin unsrer Anhaenglichkeit nicht werth sei: darin besteht der tragische Geist—, er leitet demnach zur Resignation hin". Oh wie anders redete Dionysos zu mir! Oh wie ferne war mir damals gerade dieser ganze Resignationismus!—Aber es giebt etwas viel Schlimmeres an dem Buche, das ich jetzt noch mehr bedauere, als mit Schopenhauerischen Formeln dionysische Ahnungen verdunkelt und verdorben zu haben: dass ich mir naemlich ueberhaupt das grandiose griechische Problem, wie mir es aufgegangen war, durch Einmischung der modernsten Dinge verdarb! Dass ich Hoffnungen anknuempfte, wo Nichts zu hoffen war, wo Alles allzudeutlich auf ein Ende hinwies! Dass ich, auf Grund der deutschen letzten Musik, vom "deutschen Wesen" zu fabeln begann, wie als ob es eben im Begriff sei, sich selbst zu entdecken und wiederzufinden—und das zu einer Zeit, wo der deutsche Geist, der nicht vor Langem noch den Willen zur Herrschaft ueber Europa, die Kraft zur Fuehrung Europa's gehabt hatte, eben letztwillig und endgueltig abdankte und, unter dem pomphaften Vorwande einer Reichs—Begrueudung, seinen Uebergang zur Vermittelmaessigung, zur Demokratie und den "modernen Ideen" machte! In der That, inzwischen lernte ich hoffnungslos und schonungslos genug von diesem "deutschen Wesen" denken, insgleichen von der jetzigen deutschen Musik, als welche Romantik durch und durch ist und die ungriechischste aller moeglichen Kunstformen: ueberdies aber eine Nervenverderberin ersten Ranges, doppelt gefaehrlich, bei einem Volke, das den Trunk liebt und die Unklarheit als Tugend ehrt, naemlich in ihrer doppelten Eigenschaft als berauschesendes und zugleich benebelndes Narkotikum. —Abseits freilich von allen uebereilten Hoffnungen und fehlerhaften Nutzenwendungen auf Gegenwaertigstes, mit denen ich mir damals mein erstes Buch verdarb, bleibt das grosse dionysische Fragezeichen, wie es darin gesetzt ist, auch in Betreff der Musik, fort und fort bestehen: wie muesste eine Musik beschaffen sein, welche nicht mehr romantischen Ursprungs waere, gleich der deutschen,—sondern dionysischen? . . .

7.

—Aber, mein Herr, was in aller Welt ist Romantik, wenn nicht Ihr Buch Romantik ist? Laesst sich der tiefe Hass gegen "Jetztzeit", "Wirklichkeit" und "moderne Ideen" weiter treiben, als es in Ihrer Artisten—Metaphysik geschehen ist?—welche lieber noch an das Nichts, lieber noch an den Teufel, als an das "Jetzt" glaubt? Brummt nicht ein Grundbass von Zorn und Vernichtungslust unter aller Ihrer contrapunktischen Stimmen—Kunst und Ohren—Verfuehrerei hinweg, eine wuethende Entschlossenheit gegen Alles, was "jetzt" ist, ein Wille, welcher nicht gar zu ferne vom praktischen Nihilismus ist und zu sagen scheint "lieber mag Nichts wahr sein, als dass ihr Recht haettet, als dass eure Wahrheit Recht behielte!" Hoeren Sie selbst, mein Herr Pessimist und Kunstvergoetlicher, mit aufgeschlossenerem Ohre eine einzige ausgewaehlte Stelle Ihres Buches an, jene nicht unberedete Drachentoedter—Stelle, welche fuer junge Ohren und Herzen verfaenglich rattenfaengerisch klingen

Die Geburt der Tragoedie

mag: wie? ist das nicht das aechte rechte Romantiker–Bekennniss von 1830, unter der Maske des Pessimismus von 1850 hinter dem auch schon das uebliche Romantiker–Finale praeludirt, —Bruch, Zusammenbruch, Rueckkehr und Niedersturz vor einem alten Glauben, vor dem alten Gotte . . . Wie? ist Ihr Pessimisten–Buch nicht selbst ein Stueck Antigriechenthum und Romantik, selbst etwas “ebenso Berauschesendes als Benebelndes”, ein Narkotikum jedenfalls, ein Stueck Musik sogar, deutscher Musik? Aber man hoere:

“Denken wir uns eine heranwachsende Generation mit dieser Unerschrockenheit des Blicks, mit diesem heroischen Zug in's Ungeheure, denken wir uns den kuehnen Schritt dieser Drachentoedter, die stolze Verwegenheit, mit der sie allen den Schwaechlichkeitsdoktrinen des Optimismus den Ruecken kehren, um im Ganzen und Vollen, resolut zu leben: sollte es nicht noethig sein, dass der tragische Mensch dieser Cultur, bei seiner Selbsterziehung zum Ernst und zum Schrecken, eine neue Kunst, die Kunst des metaphysischen Trostes, die Tragoedie als die ihm zugehoerige Helena begehren und mit Faust ausrufen muss:

Und sollt' ich nicht, sehnsuechtigster Gewalt,

In's Leben zieh'n die einzigste Gestalt?”

“Sollte es nicht noethig sein?” . . . Nein, drei Mal nein! ihr jungen Romantiker: es sollte nicht noethig sein! Aber es ist sehr wahrscheinlich, dass es so endet, dass ihr so endet, naemlich “getroestet”, wie geschrieben steht, trotz aller Selbsterziehung zum Ernst und zum Schrecken, “metaphysisch getroestet”, kurz, wie Romantiker enden, christlich Nein! Ihr solltet vorerst die Kunst des diesseitigen Trostes lernen,—ihr solltet lachen lernen, meine jungen Freunde, wenn anders ihr durchaus Pessimisten bleiben wollt; vielleicht dass ihr darauf hin, als Lachende, irgendwann einmal alle metaphysische Troesterei zum Teufel schickt—und die Metaphysik voran! Oder, um es in der Sprache jenes dionysischen Unholds zu sagen, der Zarathustra heisst:

“Erhebt eure Herzen, meine Brueder, hoch, hoeher! Und vergesst mir auch die Beine nicht! Erhebt auch eure Beine, ihr guten Taenzer, und besser noch: ihr steht auch auf dem Kopf!”

“Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz–Krone: ich selber setzte mir diese Krone auf, ich selber sprach heilig mein Gelaechter. Keinen Anderen fand ich heute stark genug dazu.”

“Zarathustra der Taenzer, Zarathustra der Leichte, der mit den Fluegeln winkt, ein Flugbereiter, allen Voegeln zuwinkend, bereit und fertig, ein Selig–Leichtfertiger:”—

“Zarathustra der Wahrsager, Zarathustra der Wahrlacher, kein Ungeduldiger, kein Unbedingter, Einer, der Spruenge und Seitenspruenge liebt: ich selber setzte mir diese Krone auf!”

“Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz–Krone: euch, meinen Bruedern, werfe ich diese Krone zu! Das Lachen sprach ich heilig: ihr hoeheren Menschen, lernt mir—lachen!”

Vorwort an Richard Wagner.

Um mir alle die moeglichen Bedenklichkeiten, Aufregungen und Missverstaendnisse ferne zu halten, zu denen die in dieser Schrift vereinigten Gedanken bei dem eigenthuemlichen Character unserer aesthetischen Oeffentlichkeit Anlass geben werden, und um auch die Einleitungsworte zu derselben mit der gleichen beschaulichen Wonne schreiben zu koennen, deren Zeichen sie selbst, als das Petrefact guter und erhebender Stunden, auf jedem Blatte traegt, vergegenwaertige ich mir den Augenblick, in dem Sie, mein hochverehrter Freund, diese Schrift empfangen werden: wie Sie, vielleicht nach einer abendlichen Wanderung im Winterschnee, den entfesselten Prometheus auf dem Titelblatte betrachten, meinen Namen lesen und sofort ueberzeugt sind, dass, mag in dieser Schrift stehen, was da wolle, der Verfasser etwas Ernstes und Eindringliches zu sagen hat, ebenfalls dass er, bei allem, was er sich erdachte, mit Ihnen wie mit einem Gegenwaertigen verkehrte und nur etwas dieser Gegenwart Entsprechendes niederschreiben durfte. Sie werden dabei sich erinnern, dass ich zu gleicher Zeit, als Ihre herrliche Festschrift ueber Beethoven entstand, das heisst in den Schrecken und Erhabenheiten des eben ausgebrochnen Krieges mich zu diesen Gedanken sammelte. Doch wuerden diejenigen irren, welche etwa bei dieser Sammlung an den Gegensatz von patriotischer Erregung und aesthetischer Schwelgerei, von tapferem Ernst und heiterem Spiel denken sollten: denen moechte vielmehr, bei einem wirklichen Lesen dieser Schrift, zu ihrem Erstaunen deutlich werden, mit welchem ernsthaft deutschen Problem wir zu thun haben, das von uns recht eigentlich in die Mitte deutscher Hoffnungen, als Wirbel und Wendepunkt hingestellt wird. Vielleicht aber wird es fuer eben dieselben ueberhaupt anstoessig sein, ein aesthetisches Problem so ernst genommen zu sehn, falls sie naemlich in der Kunst nicht mehr als ein lustiges Nebenbei, als ein auch wohl zu missendes Schellengeklingel zum "Ernst des Daseins" zu erkennen im Stande sind: als ob Niemand wuesste, was es bei dieser Gegenueberstellung mit einem solchen "Ernst des Daseins" auf sich habe. Diesen Ernsthaften diene zur Belehrung, dass ich von der Kunst als der hoechsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Thaetigkeit dieses Lebens im Sinne des Mannes ueberzeugt bin, dem ich hier, als meinem erhabenen Vorkaempfer auf dieser Bahn, diese Schrift gewidmet haben will.

Basel, Ende des Jahres 1871.

1.

Wir werden viel fuer die aesthetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicitaet des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist: in aehnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwaehrendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versoehnung, abhaengt. Diese Namen entlehnen wir von den Griechen, welche die tiefsinnigen Geheimlehren ihrer Kunstanschauung zwar nicht in Begriffen, aber in den eindringlich deutlichen Gestalten ihrer Goetterwelt dem Einsichtigen vernehmbar machen. An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knuepft sich unsere Erkenntniss, dass in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus, besteht: beide so verschiedne Triebe gehen neben einander her, zumeist im offenen Zwiespalt mit einander und sich gegenseitig zu immer neuen kraeftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort "Kunst" nur scheinbar ueberbrueckt; bis sie endlich, durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen "Willens", mit einander gepaart erscheinen und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragoedie erzeugen.

Um uns jene beiden Triebe naeher zu bringen, denken wir sie uns zunaechst als die getrennten Kunstwelten des Traumes und des Rausches; zwischen welchen physiologischen Erscheinungen ein entsprechender Gegensatz, wie zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen zu bemerken ist. Im Traume traten zuerst, nach der Vorstellung des Lucretius, die herrlichen Goettermgestalten vor die Seelen der Menschen, im Traume sah der grosse Bildner den entzueckenden Gliederbau uebermenschlicher Wesen, und der hellenische Dichter, um die Geheimnisse der poetischen Zeugung befragt, wuerde ebenfalls an den Traum erinnert und eine aehnliche Belehrung gegeben haben, wie sie Hans Sachs in den Meistersingern giebt:

Die Geburt der Tragoedie

Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk,
dass er sein Traeumen deut' und merk'.
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
wird ihm im Traume aufgethan:
all' Dichtkunst und Poeterei
ist nichts als Wahrtraum–Deuterei.

Der schoene Schein der Traumwelten, in deren Erzeugung jeder Mensch voller Kuenstler ist, ist die Voraussetzung aller bildenden Kunst, ja auch, wie wir sehen werden, einer wichtigen Haelfte der Poesie. Wir geniessen im unmittelbaren Verstaendnisse der Gestalt, alle Formen sprechen zu uns, es giebt nichts Gleichgueltiges und Unnoethiges. Bei dem hoechsten Leben dieser Traumwirklichkeit haben wir doch noch die durchschimmernde Empfindung ihres Scheins: wenigstens ist dies meine Erfahrung, fuer deren Haeufigkeit, ja Normalitaet, ich manches Zeugniß und die Aussprueche der Dichter beizubringen haette. Der philosophische Mensch hat sogar das Vorgefuehl, dass auch unter dieser Wirklichkeit, in der wir leben und sind, eine zweite ganz andre verborgen liege, dass also auch sie ein Schein sei; und Schopenhauer bezeichnet geradezu die Gabe, dass Einem zu Zeiten die Menschen und alle Dinge als blosser Phantome oder Traumbilder vorkommen, als das Kennzeichen philosophischer Befaehigung. Wie nun der Philosoph zur Wirklichkeit des Daseins, so verhaelt sich der kuenstlerisch erregbare Mensch zur Wirklichkeit des Traumes; er sieht genau und gern zu: denn aus diesen Bildern deutet er sich das Leben, an diesen Vorgaengen uebt er sich fuer das Leben. Nicht etwa nur die angenehmen und freundlichen Bilder sind es, die er mit jener Allverstaendigkeit an sich erfahrt: auch das Ernste, Truebe, Traurige, Finstere, die ploetzlichen Hemmungen, die Neckereien des Zufalls, die baenglichen Erwartungen, kurz die ganze "goettliche Komodie" des Lebens, mit dem Inferno, zieht an ihm vorbei, nicht nur wie ein Schattenspiel—denn er lebt und leidet mit in diesen Szenen—und doch auch nicht ohne jene fluechtige Empfindung des Scheins; und vielleicht erinnert sich Mancher, gleich mir, in den Gefaehrlichkeiten und Schrecken des Traumes sich mitunter ermuthigend und mit Erfolg zugerufen zu haben: "Es ist ein Traum! Ich will ihn weiter traeumen!" Wie man mir auch von Personen erzaehlt hat, die die Causalitaet eines und desselben Traumes ueber drei und mehr aufeinanderfolgende Naechte hin fortzusetzen im Stande waren: Thatsachen, welche deutlich Zeugnißdafuer abgeben, dass unser innerstes Wesen, der gemeinsame Untergrund von uns allen, mit tiefer Lust und freudiger Nothwendigkeit den Traum an sich erfahrt.

Diese freudige Nothwendigkeit der Traumerfahrung ist gleichfalls von den Griechen in ihrem Apollo ausgedrueckt worden: Apollo, als der Gott aller bildnerischen Kraefte, ist zugleich der wahrsagende Gott. Er, der seiner Wurzel nach der "Scheinende", die Lichtgottheit ist, beherrscht auch den schoenen Schein der inneren Phantasie–Welt. Die hoehere Wahrheit, die Vollkommenheit dieser Zustaende im Gegensatz zu der lueckenhaft verstaendlichen Tageswirklichkeit, sodann das tiefe Bewusstsein von der in Schlaf und Traum heilenden und helfenden Natur ist zugleich das symbolische Analogon der wahrsagenden Faehigkeit und ueberhaupt der Kuenste, durch die das Leben moeglich und lebenswerth gemacht wird. Aber auch jene zarte Linie, die das Traumbild nicht ueberschreiten darf, um nicht pathologisch zu wirken, widrigenfalls der Schein als plumpe Wirklichkeit uns betraegen wuerde—darf nicht im Bilde des Apollo fehlen: jene maassvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes. Sein Auge muss "sonnenhaft", gemaess seinem Ursprunge, sein; auch wenn es zuert und unmuthig blickt, liegt die Weihe des schoenen Scheines auf ihm. Und so moechte von Apollo in einem excentrischen Sinne das gelten, was Schopenhauer von dem im Schleier der Maja befangenen Menschen sagt. Welt als Wille und Vorstellung I, S. 416 "Wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegraenzt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestuetzt und vertrauend auf das principium individuationis". Ja es waere von Apollo zu sagen, dass in ihm das unerschuetterte Vertrauen auf jenes principium und das ruhige Dasitzen des in ihm Befangenen seinen erhabensten Ausdruck bekommen habe, und man moechte selbst Apollo als das herrliche Goetterbild des principii individuationis bezeichnen, aus dessen Gebaerden und Blicken die ganze Lust und Weisheit des "Scheines", sammt seiner Schoenheit, zu uns spraeche.

An derselben Stelle hat uns Schopenhauer das ungeheure Grausen geschildert, welches den Menschen ergreift, wenn er ploetzlich an den Erkenntnissformen der Erscheinung irre wird, indem der Satz vom Grunde, in irgend einer seiner Gestaltungen, eine Ausnahme zu erleiden scheint. Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle

Die Geburt der Tragoedie

Verzueckung hinzunehmen, die bei demselben Zerburchen des principii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so thun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen, das uns am naechsten noch durch die Analogie des Rausches gebracht wird. Entweder durch den Einfluss des narkotischen Getraenkes, von dem alle urspruenglichen Menschen und Voelker in Hymnen sprechen, oder bei dem gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Fruehlings erwachen jene dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjective zu voelliger Selbstvergessenheit hinschwindet. Auch im deutschen Mittelalter waelzten sich unter der gleichen dionysischen Gewalt immer wachsende Schaaren, singend und tanzend, von Ort zu Ort: in diesen Sanct-Johann- und Sanct- Veittaenzern erkennen wir die bacchischen Choere der Griechen wieder, mit ihrer Vorgeschichte in Kleinasien, bis hin zu Babylon und den orgiastischen Sakaen. Es giebt Menschen, die, aus Mangel an Erfahrung oder aus Stumpfsinn, sich von solchen Erscheinungen wie von "Volkskrankheiten", spoettisch oder bedauernd im Gefuehl der eigenen Gesundheit abwenden: die Armen ahnen freilich nicht, wie leichenfarbig und gespenstisch eben diese ihre "Gesundheit" sich ausnimmt, wenn an ihnen das gluehende Leben dionysischer Schwaermer vorueberbraust.

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 Versoehnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen. Freiwillig beut die Erde ihre Gaben, und friedfertig nahen die Raubthiere der Felsen und der Wueste. Mit Blumen und Kraenzen ist der Wagen des Dionysus ueberschuettet: unter seinem Joche schreiten Panther und Tiger. Man verwandele das Beethoven'sche Jubellied der "Freude" in ein Gemaelde und bleibe mit seiner Einbildungskraft nicht zurueck, wenn die Millionen schauervoll in den Staub sinken: so kann man sich dem Dionysischen naehern. Jetzt ist der Slave freier Mann, jetzt zerburchen alle die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Noth, Willkuer oder "freche Mode" zwischen den Menschen festgesetzt haben. Jetzt, bei dem Evangelium der Weltenharmonie, fuehlt sich Jeder mit seinem Naechsten nicht nur vereinigt, versoehnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen waere und nur noch in Fetzen vor dem geheimnissvollen Ur-Einen herumflattere. Singend und tanzend aeussert sich der Mensch als Mitglied einer hoeheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Luefte emporzufliegen. Aus seinen Gebaerden spricht die Verzauberung. Wie jetzt die Thiere reden, und die Erde Milch und Honig giebt, so toent auch aus ihm etwas Uebernaturliches: als Gott fuehlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzueckt und erhoben, wie er die Goetter im Traume wandeln sah. Der Mensch ist nicht mehr Kuenstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur hoechsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches. Der edelste Thon, der kostbarste Marmor wird hier geknetet und behauen, der Mensch, und zu den Meisselschlaegen des dionysischen Weltenkuenstlers toent der eleusinische Mysterienruf: "Ihr stuerzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schoepfer, Welt?"—

2.

Wir haben bis jetzt das Apollinische und seinen Gegensatz, das Dionysische, als kuenstlerische Maechte betrachtet, die aus der Natur selbst, ohne Vermittelung des menschlichen Kuenstlers, hervorburchen, und in denen sich ihre Kunsttriebe zunaechst und auf directem Wege befriedigen: einmal als die Bilderwelt des Traumes, deren Vollkommenheit ohne jeden Zusammenhang mit der intellectuellen Hoehe oder kuenstlerischen Bildung des Einzelnen ist, andererseits als rauschvolle Wirklichkeit, die wiederum des Einzelnen nicht achtet, sondern sogar das Individuum zu vernichten und durch eine mystische Einheitsempfindung zu erloesen sucht. Diesen unmittelbaren Kunstzustaenden der Natur gegenueber ist jeder Kuenstler "Nachahmer", und zwar entweder apollinischer Traumkuenstler oder dionysischer Rauschkuenstler oder endlich—wie beispielsweise in der griechischen Tragoedie—zugleich Rausch- und Traumkuenstler: als welchen wir uns etwa zu denken haben, wie er, in der dionysischen Trunkenheit und mystischen Selbstentaeusserung, einsam und abseits von den schwaermenden Choeren 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.

Nach diesen allgemeinen Voraussetzungen und Gegenueberstellungen nahen wir uns jetzt den Griechen, um zu erkennen, in welchem Grade und bis zu welcher Hoehe jene Kunsttriebe der Natur in ihnen entwickelt gewesen sind: wodurch wir in den Stand gesetzt werden, das Verhaeltniss des griechischen Kuenstlers zu seinen Urbildern, oder, nach dem aristotelischen Ausdruecke, "die Nachahmung der Natur" tiefer zu verstehn und zu wuerdigen. Von den Traeumen der Griechen ist trotz aller Traumliteratur derselben und zahlreichen Traumanecdoten nur vermuthungsweise, aber doch mit ziemlicher Sicherheit zu sprechen: bei der unglueublich

Die Geburt der Tragoedie

bestimmten und sicheren plastischen Befähigung ihres Auges, sammt ihrer hellen und aufrichtigen Farbenlust, wird man sich nicht entbrechen koennen, zur Beschaeumung aller Spaetergeborenen, auch fuer ihre Traeume eine logische Causalitaet der Linien und Umrisse, Farben und Gruppen, eine ihren besten Reliefs aehneltende Folge der Scenen vorauszusetzen, deren Vollkommenheit uns, wenn eine Vergleichung moeglich waere, gewiss berechtigen wuerde, die traemenden Griechen als Homere und Homer als einen traemenden Griechen zu bezeichnen: in einem tieferen Sinne als wenn der moderne Mensch sich hinsichtlich seines Traumes mit Shakespeare zu vergleichen wagt.

Dagegen brauchen wir nicht nur vermuthungsweise zu sprechen, wenn die ungeheure Kluft aufgedeckt werden soll, welche die dionysischen Griechen von den dionysischen Barbaren trennt. Aus allen Enden der alten Welt—um die neuere hier bei Seite zu lassen—von Rom bis Babylon koennen wir die Existenz dionysischer Feste nachweisen, deren Typus sich, besten Falls, zu dem Typus der griechischen verhaelt, wie der baertige Satyr, dem der Bock Namen und Attribute verlieh, zu Dionysus selbst. Fast ueberall lag das Centrum dieser Feste in einer ueberschwaenglichen geschlechtlichen Zuchtlosigkeit, deren Wellen ueber jedes Familienthum und dessen ehrwuerdige Satzungen hinweg flutheten; gerade die wildesten Bestien der Natur wurden hier entfesselt, bis zu jener abscheulichen Mischung von Wollust und Grausamkeit, die mir immer als der eigentliche "Hexentrank" erschienen ist. Gegen die fieberhaften Regungen jener Feste, deren Kenntniss auf allen Land- und Seewegen zu den Griechen drang, waren sie, scheint es, eine Zeit lang voellig gesichert und geschuetzt durch die hier in seinem ganzen Stolz sich aufrichtende Gestalt des Apollo, der das Medusenhaupt keiner gefaehrlicheren Macht entgegenhalten konnte als dieser fratzenhaft ungeschlachten dionysischen. Es ist die dorische Kunst, in der sich jene majestaetisch-ablehnende Haltung des Apollo verewigt hat. Bedenklicher und sogar unmoeglich wurde dieser Widerstand, als endlich aus der tiefsten Wurzel des Hellenischen heraus sich aehnliche Triebe Bahnbrachen: jetzt beschraenkte sich das Wirken des delphischen Gottes darauf, dem gewaltigen Gegner durch eine zur rechten Zeit abgeschlossene Versoehnung die vernichtenden Waffen aus der Hand zu nehmen. Diese Versoehnung ist der wichtigste Moment in der Geschichte des griechischen Cultus: wohin man blickt, sind die Umwaelzungen dieses Ereignisses sichtbar. Es war die Versoehnung zweier Gegner, mit scharfer Bestimmung ihrer von jetzt ab einzuhaltenden Grenzlinien und mit periodischer Uebersendung von Ehrengeschenken; im Grunde war die Kluft nicht ueberbrueckt. Sehen wir aber, wie sich unter dem Drucke jenes Friedensschlusses die dionysische Macht offenbarte, so erkennen wir jetzt, im Vergleiche mit jenen babylonischen Sakaeen und ihrem Rueckschritte des Menschen zum Tiger und Affen, in den dionysischen Orgien der Griechen die Bedeutung von Welterloesungsfesten und Verklaerungstagen.

Erst bei ihnen erreicht die Natur ihren kuenstlerischen Jubel, erst bei ihnen wird die Zerreiessung des principii individuationis ein kuenstlerisches Phaenomen. Jener scheussliche Hexentrank aus Wollust und Grausamkeit war hier ohne Kraft: nur die wundersame Mischung und Doppelheit in den Affecten der dionysischen Schwaermer erinnert an ihn—wie Heilmittel an toedtlige Gifte erinnern—, jene Erscheinung, dass Schmerzen Lust erwecken, dass der Jubel der Brust qualvolle Toene entreisst. Aus der hoechsten Freude toent der Schrei des Entsetzens oder der sehnende Klagelaut ueber einen unersetzlichen Verlust. In jenen griechischen Festen bricht gleichsam ein sentimentalischer Zug der Natur hervor, als ob sie ueber ihre Zerstueckelung in Individuen zu seufzen habe. Der Gesang und die Gebaerdensprache solcher zwiefach gestimmter Schwaermer war fuer die homerisch-griechische Welt etwas Neues und Unerhoertes: 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 Zustaende entwickelt wurde. Die Musik des Apollo war dorische Architektonik in Toenen, aber in nur angedeuteten Toenen, 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 ueberhaupt ausmacht, die erschuetternde Gewalt des Tones, der einheitliche Strom des Melos und die durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie. Im dionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur hoechsten Steigerung aller seiner symbolischen Faehigkeiten gereizt; etwas Nieempfundenes draengt sich zur Aeusserung, die Vernichtung des Schleiers der Maja, das Einssein als Genius der Gattung, ja der Natur. Jetzt soll sich das Wesen der Natur symbolisch ausdruecken; eine neue Welt der Symbole ist noethig, einmal die ganze leibliche Symbolik, nicht nur die Symbolik des Mundes, des Gesichts, des Wortes, sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebaerde. Sodann wachsen die anderen symbolischen Kraefte, die der Musik, in Rhythmik, Dynamik und Harmonie, ploetzlich ungestuem. Um diese

Die Geburt der Tragoedie

Gesammtentfesselung aller symbolischen Kraefte zu fassen, muss der Mensch bereits auf jener Hoehe der Selbstentaeusserung angelangt sein, die in jenen Kraeften sich symbolisch aussprechen will: der dithyrambische Dionysusdiener wird somit nur von Seinesgleichen verstanden! Mit welchem Erstaunen musste der apollinische Grieche auf ihn blicken! Mit einem Erstaunen, das um so groesser war, als sich ihm das Grausen beimischte, dass ihm jenes Alles doch eigentlich so fremd nicht sei, ja dass sein apollinisches Bewusstsein nur wie ein Schleier diese dionysische Welt vor ihm verdecke.

3.

Um dies zu begreifen, muessen wir jenes kunstvolle Gebaeude der apollinischen Cultur gleichsam Stein um Stein abtragen, bis wir die Fundamente erblicken, auf die es begruendet ist. Hier gewahren wir nun zuerst die herrlichen olympischen Goettergestalten, die auf den Giebeln dieses Gebaedes stehen, und deren Thaten in weithin leuchtenden Reliefs dargestellt seine Friese zieren. Wenn unter ihnen auch Apollo steht, als eine einzelne Gottheit neben anderen und ohne den Anspruch einer ersten Stellung, so duerfen wir uns dadurch nicht beirren lassen. Derselbe Trieb, der sich in Apollo versinnlichte, hat ueberhaupt jene ganze olympische Welt geboren, und in diesem Sinne darf uns Apollo als Vater derselben gelten. Welches war das ungeheure Beduerfniss, aus dem eine so leuchtende Gesellschaft olympischer Wesen entsprang?

Wer, mit einer anderen Religion im Herzen, an diese Olympier herantritt und nun nach sittlicher Hoehe, ja Heiligkeit, nach unleiblicher Vergeistigung, nach erbarmungsvollen Liebesblicken bei ihnen sucht, der wird unmuthig und enttauscht ihnen bald den Ruecken kehren muessen. Hier erinnert nichts an Askese, Geistigkeit und Pflicht: hier redet nur ein ueppiges, ja triumphirendes Dasein zu uns, in dem alles Vorhandene vergoettlicht ist, gleichviel ob es gut oder boese ist. Und so mag der Beschauer recht betroffen vor diesem phantastischen Ueberschwang des Lebens stehn, um sich zu fragen, mit welchem Zaubertrank im Leibe diese uebermuethigen Menschen das Leben genossen haben moegen, dass, wohin sie sehen, Helena, das "in suesser Sinnlichkeit schwebende" Idealbild ihrer eignen Existenz, ihnen entgegenlacht. Diesem bereits rueckwaerts gewandten Beschauer muessen wir aber zurufen: "Geh' nicht von dannen, sondern hoere erst, was die griechische Volksweisheit von diesem selben Leben aussagt, das sich hier mit so unerklaerlicher Heiterkeit vor dir ausbreitet. Es geht die alte Sage, dass Koenig Midas lange Zeit nach dem weisen Silen, dem Begleiter des Dionysus, im Walde gejagt habe, ohne ihn zu fangen. Als er ihm endlich in die Haende gefallen ist, fragt der Koenig, was fuer den Menschen das Allerbeste und Allervorzueglichste sei. Starr und unbeweglich schweigt der Daemon; bis er, durch den Koenig gezwungen, endlich unter gellem Lachen in diese Worte ausbricht: `Elendes Eintagsgeschlecht, des Zufalls Kinder und der Muehsal, was zwingst du mich dir zu sagen, was nicht zu hoeren fuer dich das Erspriesslichste ist? Das Allerbeste ist fuer dich gaenzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist fuer dich—bald zu sterben`."

Wie verhaelt sich zu dieser Volksweisheit die olympische Goetterwelt? Wie die entzueckungsreiche Vision des gefolterten Maertyrers zu seinen Peinigungen.

Jetzt oeffnet sich uns gleichsam der olympische Zauberberg und zeigt uns seine Wurzeln. Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um ueberhaupt leben zu koennen, musste er vor sie hin die glaenzende Traumgeburt der Olympischen stellen. Jenes ungeheure Misstrauen gegen die titanischen Maechte der Natur, jene ueber allen Erkenntnissen erbarmungslos thronende Moira 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, an der die schwermuethigen Etrurier zu Grunde gegangen sind—wurde von den Griechen durch jene kuenstlerische Mittelwelt der Olympier fortwaehrend von Neuem ueberwunden, jedenfalls verhuellt und dem Anblick entzogen. Um leben zu koennen, mussten die Griechen diese Goetter, aus tiefster Noethigung, schaffen: welchen Hergang wir uns wohl so vorzustellen haben, dass aus der urspruenglichen titanischen Goetterordnung des Schreckens durch jenen apollinischen Schoenheitstrieb in langsamen Uebergaengen die olympische Goetterordnung der Freude entwickelt wurde: wie Rosen aus dornigem Gebuesch hervorbrechen. Wie anders haette jenes so reizbar empfindende, so ungestuem begehrende, zum Leiden so einzig befahigte Volk das Dasein ertragen koennen, wenn ihm nicht dasselbe, von einer hoeheren Glorie umflossen, in seinen Goettern gezeigt worden waere. Derselbe Trieb, der die Kunst in's Leben ruft, als die zum Weiterleben verfuehrende Ergaenzung und Vollendung des Daseins, liess auch die olympische Welt entstehen, in der sich der hellenische "Wille" einen verklaerenden Spiegel vorhielt. So rechtfertigen die Goetter das Menschenleben, indem sie es selbst leben—die

Die Geburt der Tragoedie

allein genuegende Theodicee! Das Dasein unter dem hellen Sonnenscheine solcher Goetter wird als das an sich Erstrebenswerthe empfunden, und der eigentliche Schmerz der homerischen Menschen bezieht sich auf das Abscheiden aus ihm, vor allem auf das baldige Abscheiden: so dass man jetzt von ihnen, mit Umkehrung der silenischen Weisheit, sagen koennte, "das Allerschlimmste sei fuer sie, bald zu sterben, das Zweitschlimmste, ueberhaupt einmal zu sterben". Wenn die Klage einmal ertoent, so klingt sie wieder vom kurzlebenden Achilles, von dem blaettergleichen Wechsel und Wandel des Menschengeschlechts, von dem Untergang der Heroenzeit. Es ist des groessten Helden nicht unwuerdig, sich nach dem Weiterleben zu sehnen, sei es selbst als Tageloehner. So ungestuem verlangt, auf der apollinischen Stufe, der "Wille" nach diesem Dasein, so eins fuehlt sich der homerische Mensch mit ihm, dass selbst die Klage zu seinem Preisliede wird.

Hier muss nun ausgesprochen werden, dass diese von den neueren Menschen so sehnsuechtig angeschaute Harmonie, ja Einheit des Menschen mit der Natur, fuer 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 muessten: dies konnte nur eine Zeit glauben, die den Emil Rousseau's sich auch als Kuenstler zu denken suchte und in Homer einen solchen am Herzen der Natur erzogenen Kuenstler Emil gefunden zu haben waehnte. Wo uns das "Naive" in der Kunst begegnet, haben wir die hoechste Wirkung der apollinischen Cultur zu erkennen: welche immer erst ein Titanenreich zu stuerzen und Ungethueme zu toedten hat und durch kraeftige Wahnvorspiegelungen und lustvolle Illusionen ueber eine schreckliche Tiefe der Weltbetrachtung und reizbarste Leidensfaehigkeit Sieger geworden sein muss. Aber wie selten wird das Naive, jenes voellige Verschlungensein in der Schoenheit des Scheines, erreicht! Wie unaussprechbar erhaben ist deshalb Homer, der sich, als Einzelner, zu jener apollinischen Volkscultur verhaelt, wie der einzelne Traumkuenstler zur Traumbefaehigung des Volks und der Natur ueberhaupt. Die homerische "Naivetaet" ist nur als der vollkommene Sieg der apollinischen Illusion zu begreifen: es ist dies eine solche Illusion, wie sie die Natur, zur Erreichung ihrer Absichten, so haeufig verwendet. Das wahre Ziel wird durch ein Wahnbild verdeckt: nach diesem strecken wir die Haende aus, und jenes erreicht die Natur durch unsre Tauschung. In den Griechen wollte der "Wille" sich selbst, in der Verklaerung des Genius und der Kunstwelt, anschauen; um sich zu verherrlichen, mussten seine Geschoepfe sich selbst als verherrlichenwerth empfinden sie mussten sich in einer hoeheren Sphaere wiedersehen, ohne dass diese vollendete Welt der Anschauung als Imperativ oder als Vorwurf wirkte Dies ist die Sphaere der Schoenheit, in der sie ihre Spiegelbilder, die Olympischen, sahen. Mit dieser Schoenheitsspiegelung kaempfte der hellenische "Wille" gegen das dem kuenstlerischen correlative Talent zum Leiden und zur Weisheit des Leidens und als Denkmal seines Sieges steht Homer vor uns, der naive Kuenstler.

4.

Ueber diesen naiven Kuenstler giebt uns die Traumanalogie einige Belehrung Wenn wir uns den Traeumenden vergegenwaertigen, wie er, mitten in der Illusion der Traumwelt und ohne sie zu stoeren, sich zuruft "es ist ein Traum, ich will ihn weiter traeumen", wenn wir hieraus auf eine tiefe innere Lust des Traumanschauens zu schliessen haben, wenn wir andererseits, um ueberhaupt mit dieser inneren Lust am Schauen traeumen zu koennen, den Tag und seine schreckliche Zudringlichkeit voellig vergessen haben muessen so duerfen wir uns alle diese Erscheinungen etwa in folgender Weise, unter der Leitung des traumdeutenden Apollo, interpretiren. So gewiss von den beiden Haelften des Lebens, der wachen und der traeumenden Haelfte, uns die erstere als die ungleich bevorzugtere, wichtigere, wuerdigere, lebenswerthere, ja allein gelebte duenkt so moechte ich doch, bei allem Anscheine einer Paradoxie, fuer jenen geheimnissvollen Grund unseres Wesens, dessen Erscheinung wir sind, gerade die entgegengesetzte Werthschaetzung des Traumes behaupten. Je mehr ich naemlich hin der Natur jene allgewaltigen Kunsttriebe und in ihnen eine inbruenstige Sehnsucht zum Schein, zum Erloestwerden durch den Schein gewahr werde, um so mehr fuehle ich mich zu der metaphysischen Annahme gedraengt, dass das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine, als das ewig Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzueckende Vision, den lustvollen Schein, zu seiner steten Erloesung braucht: welchen Schein wir, voellig in ihm befangen und aus ihm bestehend, als das Wahrhaft-Nichtseiende d.h. als ein fortwaehrendes Werden in Zeit, Raum und Causalitaet, mit anderen Worten, als empirische Realitaet zu empfinden genoethigt sind. Sehen wir also einmal von unsrer eignen "Realitaet" fuer einen Augenblick ab, fassen wir unser empirisches Dasein, wie das der Welt ueberhaupt, als eine in jedem Moment erzeugte Vorstellung des Ur-Einen, so muss uns jetzt der Traum als der Schein des Scheins, somit als eine noch hoehere Befriedigung der Urbegierde nach dem Schein hin gelten. Aus

Die Geburt der Tragoedie

diesem selben Grunde hat der innerste Kern der Natur jene unbeschreibliche Lust an dem naiven Kuenstler und dem naiven Kunstwerke, das gleichfalls nur "Schein des Scheins" ist. Rafael, selbst einer jener unsterblichen "Naiven", hat uns in einem gleichnissartigen Gemaelde jenes Depotenziren des Scheins zum Schein, den Urprozess des naiven Kuenstlers und zugleich der apollinischen Cultur, dargestellt. In seiner Transfiguration zeigt uns die untere Haelfte, mit dem besessenen Knaben, den verzweifelnden Traegern, den rathlos geaengstigten Juengern, die Widerspiegelung des ewigen Urschmerzes, des einzigen Grundes der Welt der "Schein" ist hier Widerschein des ewigen Widerspruchs, des Vaters der Dinge. Aus diesem Schein steigt nun, wie ein ambrosischer Duft, eine visionsgleiche neue Scheinwelt empor, von der jene im ersten Schein Befangenen nichts sehen —ein leuchtendes Schweben in reinster Wonne und schmerzlosem, aus weiten Augen strahlenden Anschauen. Hier haben wir, in hoechster Kunstsymbolik, jene apollinische Schoenheitswelt und ihren Untergrund, die schreckliche Weisheit des Silen, vor unseren Blicken und begreifen, durch Intuition, ihre gegenseitige Nothwendigkeit Apollo aber tritt uns wiederum als die Vergoettlichung des principii individuationis entgegen, in dem allein das ewig erreichte Ziel des Ur-Einen, seine Erloesung durch den Schein, sich vollzieht: er zeigt uns, mit erhabenen Gebaerden, wie die ganze Welt der Qual noethig ist, damit durch sie der Einzelne zur Erzeugung der erloesenden Vision gedraengt werde und dann, ins Anschauen derselben versunken, ruhig auf seinem schwankenden Kahne, inmitten des Meeres, sitze.

Diese Vergoettlichung der Individuation kennt, wenn sie ueberhaupt imperativisch und Vorschriften gebend gedacht wird, nur Ein Gesetz, das Individuum d.h. die Einhaltung der Grenzen des Individuums, das Maass im hellenischen Sinne. Apollo, als ethische Gottheit, fordert von den Seinigen das Maass und, um es einhalten zu koennen, Selbsterkenntniss. Und so laeuft neben der aesthetischen Nothwendigkeit der Schoenheit die Forderung des "Erkenne dich selbst" und des "Nicht zu viel!" her, waehrend Selbstueberhebung und Uebermaass als die eigentlich feindseligen Daemonen der nicht-apollinischen Sphaere, daher als Eigenschaften der vor-apollinischen Zeit, des Titanenzeitalters, und der ausser-apollinischen Welt d.h. der Barbarenwelt, erachtet wurden. Wegen seiner titanenhaften Liebe zu den Menschen musste Prometheus von den Geiern zerrissen werden, seiner uebermaessigen Weisheit halber, die das Raethsel der Sphinx loeste, musste Oedipus in einen verwirrenden Strudel von Unthaten stuerzen: so interpretirte der delphische Gott die griechische Vergangenheit.

"Titanenhaft" und "barbarisch" duenkte dem apollinischen Griechen auch die Wirkung, die das Dionysische erregte: ohne dabei sich verhehlen zu koennen, dass er selbst doch zugleich auch innerlich mit jenen gestuerzten Titanen und Heroen verwandt sei. Ja er musste noch mehr empfinden: sein ganzes Dasein mit aller Schoenheit und Maessigung ruhte auf einem verhuellten Untergrunde des Leidens und der Erkenntniss, der ihm wieder durch jenes Dionysische aufgedeckt wurde. Und siehe! Apollo konnte nicht ohne Dionysus leben! Das "Titanische" und das "Barbarische" war zuletzt eine eben solche Nothwendigkeit wie das Apollinische! Und nun denken wir uns, wie in diese auf den Schein und die Maessigung gebaute und kuenstlich gedaemmte Welt der ekstatische Ton der Dionysusfeier in immer lockenderen Zauberweisen hineinklang, wie in diesen das ganze Uebermaass der Natur in Lust, Leid und Erkenntniss, bis zum durchdringenden Schrei, laut wurde: denken wir uns, was diesem daemonischen Volksgesange gegenueber der psalmodirende Kuenstler des Apollo, mit dem gespensterhaften Harfenklange, bedeuten konnte! Die Musen der Kuenste des "Scheins" verblassten vor einer Kunst, die in ihrem Rausche die Wahrheit sprach, die Weisheit des Silen rief Wehe! Wehe! aus gegen die heiteren Olympier. Das Individuum, mit allen seinen Grenzen und Maassen, ging hier in der Selbstvergessenheit der dionysischen Zustaende unter und vergass die apollinischen Satzungen. Das Uebermaass enthuellete sich als Wahrheit, der Widerspruch, die aus Schmerzen geborene Wonne sprach von sich aus dem Herzen der Natur heraus. Und so war, ueberall 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 Majestaet des delphischen Gottes starrer und drohender als je sich aeusserte. Ich vermag naemlich den dorischen Staat und die dorische Kunst mir nur als ein fortgesetztes Kriegslager des Apollinischen zu erklaren: nur in einem unausgesetzten Widerstreben gegen das titanisch-barbarische Wesen des Dionysischen konnte eine so trotzig-sproede, mit Bollwerken umschlossene Kunst, eine so kriegsgemaesse und herbe Erziehung, ein so grausames und ruecksichtsloses Staatswesen von laengerer Dauer sein.

Bis zu diesem Punkte ist des Weiteren ausgefuehrt worden, was ich am Eingange dieser Abhandlung bemerkte: wie das Dionysische und das Apollinische in immer neuen auf einander folgenden Geburten, und sich gegenseitig steigernd das hellenische Wesen beherrscht haben: wie aus dem "erzenen" Zeitalter, mit seinen

Die Geburt der Tragoedie

Titanenkaempfen und seiner herben Volksphilosophie, sich unter dem Walten des apollinischen Schoenheitstriebes die homerische Welt entwickelt, wie diese "naive" Herrlichkeit wieder von dem einbrechenden Strome des Dionysischen verschlungen wird, und wie dieser neuen Macht gegenueber sich das Apollinische zur starren Majestaet der dorischen Kunst und Weltbetrachtung erhebt. Wenn auf diese Weise die aeltere hellenische Geschichte, im Kampf jener zwei feindseligen Principien, in vier grosse Kunststufen zerfaellt: so sind wir jetzt gedrueckt, weiter nach dem letzten Plane dieses Werdens und Treibens zu fragen, falls uns nicht etwa die letzterreichte Periode, die der dorischen Kunst, als die Spitze und Absicht jener Kunsttriebe gelten sollte: und hier bietet sich unseren Blicken das erhabene und hochgepriesene Kunstwerk der attischen Tragoedie und des dramatischen Dithyrambus, als das gemeinsame Ziel beider Triebe, deren geheimnissvolles Ehebuendniss, nach langem vorhergehenden Kampfe, sich in einem solchen Kinde—das zugleich Antigone und Cassandra ist—verherrlicht hat.

5.

Wir nahen uns jetzt dem eigentlichen Ziele unsrer Untersuchung, die auf die Erkenntniss des dionysisch-apollinischen Genius und seines Kunstwerkes, wenigstens auf das ahnungsvolle Verstaendniss jenes Einheitsmysteriums gerichtet ist. Hier fragen wir nun zunaechst, wo jener neue Keim sich zuerst in der hellenischen Welt bemerkbar macht, der sich nachher bis zur Tragoedie und zum dramatischen Dithyrambus entwickelt. Hierueber giebt uns das Alterthum selbst bildlich Aufschluss, wenn es als die Urvaeter und Fackeltraeger der griechischen Dichtung Homer und Archilochus auf Bildwerken, Gemmen u.s.w. neben einander stellt, in der sicheren Empfindung, dass nur diese Beiden gleich voellig originalen Naturen, von denen aus ein Feuerstrom auf die gesammte griechische Nachwelt fortflieesse, zu erachten seien. Homer, der in sich versunkene greise Traeumer, der Typus des apollinischen, naiven Kuenstlers, sieht nun staunend den leidenschaftlichen Kopf des wild durch's Dasein getriebenen kriegerischen Musendieners Archilochus: und die neuere Aesthetik wusste nur deutend hinzuzufuegen, dass hier dem "objectiven" Kuenstler der erste "subjective" entgegen gestellt sei. Uns ist mit dieser Deutung wenig gedient, weil wir den subjectiven Kuenstler nur als schlechten Kuenstler kennen und in jeder Art und Hoehe der Kunst vor allem und zuerst Besiegung des Subjectiven, Erloesung vom "Ich" und Stillschweigen jedes individuellen Willens und Geluestens fordern, ja ohne Objectivitaet, ohne reines interesseloses Anschauen nie an die geringste wahrhaft kuenstlerische Erzeugung glauben koennen. Darum muss unsre Aesthetik erst jenes Problem loesen, wie der "Lyriker" als Kuenstler moeglich ist: er, der, nach der Erfahrung aller Zeiten, immer "ich" sagt und die ganze chromatische Tonleiter seiner Leidenschaften und Begehrungen vor uns absingt. Gerade dieser Archilochus erschreckt uns, neben Homer, durch den Schrei seines Hasses und Hohnes, durch die trunknen Ausbrueche seiner Begierde; ist er, der erste subjectiv genannte Kuenstler, nicht damit der eigentliche Nichtkuenstler? Woher aber dann die Verehrung, die ihm, dem Dichter, gerade auch das delphische Orakel, der Herd der "objectiven" Kunst, in sehr merkwuerdigen Ausspruechen erwiesen hat?

Ueber den Prozess seines Dichtens hat uns Schiller durch eine ihm selbst unerklaerliche, doch nicht bedenklich scheinende psychologische Beobachtung Licht gebracht; er gesteht naemlich als den vorbereitenden Zustand vor dem Actus des Dichtens nicht etwa eine Reihe von Bildern, mit geordneter Causalitaet der Gedanken, vor sich und in sich gehabt zu haben, sondern vielmehr eine musikalische Stimmung ("Die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst spaeter. Eine gewisse musikalische Gemuethsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee"). Nehmen wir jetzt das wichtigste Phaenomen der ganzen antiken Lyrik hinzu, die ueberall als natuerlich geltende Vereinigung, ja Identitaet des Lyrikers mit dem Musiker—der gegenueber unsre neuere Lyrik wie ein Goetterbild ohne Kopf erscheint—so koennen wir jetzt, auf Grund unsrer frueher dargestellten aesthetischen Metaphysik, uns in folgender Weise den Lyriker erklaren. Er ist zuerst, als dionysischer Kuenstler, gaenzlich 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; jetzt aber wird diese Musik ihm wieder wie in einem gleichnissartige Traumbilde, unter der apollinischen Traumeinwirkung sichtbar. Jener bild- und begrifflose Widerschein des Urschmerzes in der Musik, mit seiner Erloesung im Scheine, erzeugt jetzt eine zweite Spiegelung, als einzelnes Gleichniss oder Exempel. Seine Subjectivitaet hat der Kuenstler bereits in dem dionysischen Prozess aufgegeben: das Bild, das ihm jetzt seine Einheit mit dem Herzen der Welt zeigt, ist eine Traumscene, die jenen Urwiderspruch und Urschmerz, sammt der

Die Geburt der Tragoedie

Urlust des Scheines, versinnlicht. Das "Ich" des Lyrikers toent also aus dem Abgrunde des Seins: seine "Subjectivitaet" im Sinne der neueren Aesthetiker ist eine Einbildung. Wenn Archilochus, der erste Lyriker der Griechen, seine rasende Liebe und zugleich seine Verachtung den Toechtern des Lykambes kundgiebt, so ist es nicht seine Leidenschaft, die vor uns in orgiastischem Taumel tanzt: wir sehen Dionysus und die Maenaden, wir sehen den berauschten Schwaermer Archilochus zum Schlafe niedergesunken — wie ihn uns Euripides in den Bacchen beschreibt, den Schlaf auf hoher Alpentrift, in der Mittagssonne—: und jetzt tritt Apollo an ihn heran und beruehrt ihn mit dem Lorbeer. Die dionysisch–musikalische Verzauberung des Schlaefers sprueht jetzt gleichsam Bilderfunken um sich, lyrische Gedichte, die in ihrer hoechsten Entfaltung Tragoedien und dramatische Dithyramben heissen.

Der Plastiker und zugleich der ihm verwandte Epiker ist in das reine Anschauen der Bilder versunken. Der dionysische Musiker ist ohne jedes Bild voellig nur selbst Urschmerz und Urwiederklang desselben. Der lyrische Genius fuehlt aus dem mystischen Selbstentaeusserungs–und Einheitszustande eine Bilder–und Gleichniswelt hervorzurufen, die eine ganz andere Faerbung, Causalitaet und Schnelligkeit hat als jene Welt des Plastikers und Epikers. Waehrend der Letztgenannte in diesen Bildern und nur in ihnen mit freudigem Behagen lebt und nicht muede wird, sie bis auf die kleinsten Zuege hin liebevoll anzuschauen, waehrend selbst das Bild des zuernenden Achilles fuer ihn nur ein Bild ist, dessen zuernenden Ausdruck er mit jener Traumlust am Scheine genieusst—so dass er, durch diesen Spiegel des Scheines, gegen das Einswerden und Zusammenschmelzen mit seinen Gestalten geschuetzt ist—, so sind dagegen die Bilder des Lyrikers nichts als er selbst und gleichsam nur verschiedene Objectivationen von ihm, weshalb er als bewegender Mittelpunkt jener Welt "ich" sagen darf: nur ist diese Ichheit nicht dieselbe, wie die des wachen, empirisch–realen Menschen, sondern die einzige ueberhaupt wahrhaft seiende und ewige, im Grunde der Dinge ruhende Ichheit, durch deren Abbilder der lyrische Genius bis auf jenen Grund der Dinge hindurchsieht. Nun denken wir uns einmal, wie er unter diesen Abbildern auch sich selbst als Nichtgenius erblickt d.h. sein "Subject", das ganze Gewuehl subjectiver, auf ein bestimmtes, ihm real duenkendes Ding gerichteter Leidenschaften und Willensregungen; wenn es jetzt scheint als ob der lyrische Genius und der mit ihm verbundene Nichtgenius eins waere und als ob der Erstere von sich selbst jenes Woertchen "ich" spraeche, so wird uns jetzt dieser Schein nicht mehr verfuehren koennen, wie er allerdings diejenigen verfuehrt hat, die den Lyriker als den subjectiven Dichter bezeichnet haben. 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: waehrend jener subjectiv wollende und begehrende Mensch Archilochus ueberhaupt nie und nimmer Dichter sein kann. Es ist aber gar nicht noethig, dass der Lyriker gerade nur das Phaenomen des Menschen Archilochus vor sich sieht als Widerschein des ewigen Seins; und die Tragoedie beweist, wie weit sich die Visionswelt des Lyrikers von jenem allerdings zunaechst stehenden Phaenomen entfernen kann.

Schopenhauer, der sich die Schwierigkeit, die der Lyriker fuer die philosophische Kunstbetrachtung macht, nicht verhehlt hat, glaubt einen Ausweg gefunden zu haben, den ich nicht mit ihm gehen kann, waehrend ihm allein, in seiner tiefsinnigen Metaphysik der Musik, das Mittel in die Hand gegeben war, mit dem jene Schwierigkeit entscheidend beseitigt werden konnte: wie ich dies, in seinem Geiste und zu seiner Ehre, hier gethan zu haben glaube. Dagegen bezeichnet er als das eigenthuemliche Wesen des Liedes Folgendes (Welt als Wille und Vorstellung I, S. 295): "Es ist das Subject des Willens, d.h. das eigene Wollen, was das Bewusstsein des Singenden fuellt, oft als ein entbundenes, befriedigtes Wollen (Freude), wohl noch oefters aber als ein gehemmtes (Trauer), immer als Affect, Leidenschaft, bewegter Gemuethszustand. Neben diesem jedoch und zugleich damit wird durch den Anblick der umgebenden Natur der Singende sich seiner bewusst als Subjects des reinen, willenlosen Erkennens, dessen unerschuetterliche, selige Ruhe nunmehr in Contrast tritt mit dem Drange des immer beschaenkten, immer noch duerftigen Wollens: die Empfindung dieses Contrastes, dieses Wechselspieles ist eigentlich, was sich im Ganzen des Liedes ausspricht und was ueberhaupt den lyrischen Zustand ausmacht. In diesem tritt gleichsam das reine Erkennen zu uns heran, um uns vom Wollen und seinem Drange zu erloesen: wir folgen; doch nur auf Augenblicke: immer von Neuem entreisst das Wollen, die Erinnerung an unsere persoenlichen Zwecke, uns der ruhigen Beschauung; aber auch immer wieder entlockt uns dem Wollen die naechste schoene Umgebung, in welcher sich die reine willenlose Erkenntniss uns darbietet. Darum geht im Liede und der lyrischen Stimmung das Wollen (das persoenliche Interesse des Zwecks) und das reine Anschauen der sich anbietenden Umgebung wundersam gemischt durch einander: es werden Beziehungen

Die Geburt der Tragoedie

zwischen beiden gesucht und imaginirt; die subjective Stimmung, die Affection des Willens, theilt der angeschauten Umgebung und diese wiederum jener ihre Farbe im Reflex mit: von diesem ganzen so gemischten und getheilten Gemuethszustande ist das aechte Lied der Abdruck”.

Wer vermoechte in dieser Schilderung zu verkennen, dass hier die Lyrik als eine unvollkommen erreichte, gleichsam im Sprunge und selten zum Ziele kommende Kunst charakterisirt wird, ja als eine Halbkunst, deren Wesen darin bestehen solle, dass das Wollen und das reine Anschauen d.h. der unaesthetische und der aesthetische Zustand wundersam durch einander gemischt seien? Wir behaupten vielmehr, dass der ganze Gegensatz, nach dem wie nach einem Werthmesser auch noch Schopenhauer die Kuenste eintheilt, der des Subjectiven und des Objectiven, ueberhaupt in der Aesthetik ungehoerig ist, da das Subject, das wollende und seine egoistischen Zwecke foerdernde Individuum nur als Gegner, nicht als Ursprung der Kunst gedacht werden kann. Insofern aber das Subject Kuenstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erloest und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subject seine Erloesung im Scheine feiert. Denn dies muss uns vor allem, zu unserer Erniedrigung und Erhoehung, deutlich sein, dass die ganze Kunstkomoedie durchaus nicht fuer uns, etwa unsrer Besserung und Bildung wegen, aufgefuehrt wird, ja dass wir ebensowenig die eigentlichen Schoepfer jener Kunstwelt sind: wohl aber duerfen wir von uns selbst annehmen, dass wir fuer den wahren Schoepfer derselben schon Bilder und kuenstlerische Projectionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsre hoechste Wuerde haben—denn nur als aesthetisches Phaenomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt:—waehrend freilich unser Bewusstsein ueber diese unsre Bedeutung kaum ein andres ist als es die auf Leinwand gemalten Krieger von der auf ihr dargestellten Schlacht haben. Somit ist unser ganzes Kunstwissen im Grunde ein voellig illusorisches, weil wir als Wissende mit jenem Wesen nicht eins und identisch sind, das sich, als einziger Schoepfer und Zuschauer jener Kunstkomoedie, einen ewigen Genuss bereitet. Nur soweit der Genius im Actus der kuenstlerischen Zeugung mit jenem Urkuenstler der Welt verschmilzt, weiss er etwas ueber das ewige Wesen der Kunst; denn in jenem Zustande ist er, wunderbarer Weise, dem unheimlichen Bild des Maehrchens gleich, das die Augen drehn und sich selber anschauen kann; jetzt ist er zugleich Subject und Object, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer.

6.

In Betreff des Archilochus hat die gelehrte Forschung entdeckt, dass er das Volkslied in die Litteratur eingefuehrt habe, und dass ihm, dieser That halber, jene einzige Stellung neben Homer, in der allgemeinen Schaetzung der Griechen zukomme. Was aber ist das Volkslied im Gegensatz zu dem voellig apollinischen Epos? Was anders als das perpetuum vestigium einer Vereinigung des Apollinischen und des Dionysischen; seine ungeheure, ueber alle Voelker sich erstreckende und in immer neuen Geburten sich steigernde Verbreitung ist uns ein Zeugniß dafuer, wie stark jener kuenstlerische Doppeltrieb der Natur ist: der in analoger Weise seine Spuren im Volkslied hinterlaesst, wie die orgiastischen Bewegungen eines Volkes sich in seiner Musik verewigen. Ja es muesste auch historisch nachweisbar sein, wie jede an Volksliedern reich productive Periode zugleich auf das Staerkste durch dionysische Stroemungen erregt worden ist, welche wir immer als Untergrund und Voraussetzung des Volksliedes zu betrachten haben.

Das Volkslied aber gilt uns zu allernaechst als musikalischer Weltspiegel, als urspruengliche 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 noethwendigere in der naiven Schaetzung des Volkes. Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich und zwar immer wieder von Neuem; nichts Anderes will uns die Strophenform des Volksliedes sagen: welches Phaenomen ich immer mit Erstaunen betrachtet habe, bis ich endlich diese Erklaerung fand. Wer eine Sammlung von Volksliedern z.B. des Knaben Wunderhorn auf diese Theorie hin ansieht, der wird unzaeahlige Beispiele finden, wie die fortwaehrend gebaerende Melodie Bilderfunken um sich ausspricht: die in ihrer Buntheit, ihrem jaehen Wechsel, ja ihrem tollen Sichueberstuerzen eine dem epischen Scheine und seinem ruhigen Fortstroemen wildfremde Kraft offenbaren. Vom Standpunkte des Epos ist diese ungleiche und unregelmessige Bilderwelt der Lyrik einfach zu verurtheilen: und dies haben gewiss die feierlichen epischen Rhapsoden der apollinischen Feste im Zeitalter des Terpander gethan.

In der Dichtung des Volksliedes sehen wir also die Sprache auf das Staerkste angespannt, die Musik nachzuahmen: deshalb beginnt mit Archilochus eine neue Welt der Poesie, die der homerischen in ihrem tiefsten Grunde widerspricht. Hiermit haben wir das einzig moegliche Verhaeltniss zwischen Poesie und Musik, Wort und

Die Geburt der Tragoedie

Ton bezeichnet: das Wort, das Bild, der Begriff sucht einen der Musik analogen Ausdruck und erleidet jetzt die Gewalt der Musik an sich. In diesem Sinne dürfen wir in der Sprachgeschichte des griechischen Volkes zwei Hauptströmungen unterscheiden, jenachdem die Sprache die Erscheinungs- und Bilderwelt oder die Musikwelt nachahmte. Man denke nur einmal tiefer über die sprachliche Differenz der Farbe, des syntaktischen Bau's, des Wortmaterial's bei Homer und Pindar nach, um die Bedeutung dieses Gegensatzes zu begreifen; ja es wird Einem dabei handgreiflich deutlich, dass zwischen Homer und Pindar die orgiastischen Floetenweisen des Olympus erklingen sein müssen, die noch im Zeitalter des Aristoteles, inmitten einer unendlich entwickelteren Musik, zu trunkner Begeisterung hinrissen und gewiss in ihrer ursprünglichen Wirkung alle dichterischen Ausdrucksmittel der gleichzeitigen Menschen zur Nachahmung aufgereizt haben. Ich erinnere hier an ein bekanntes, unserer Aesthetik nur anstoessig duenkendes Phaenomen unserer Tage. Wir erleben es immer wieder, wie eine Beethoven'sche Symphonie die einzelnen Zuhörer zu einer Bilderrede noethigt, sei es auch dass eine Zusammenstellung der verschiedenen, durch ein Tonstueck erzeugten Bilderwelten sich recht phantastisch bunt, ja widersprechend ausnimmt: an solchen Zusammenstellungen ihren armen Witz zu ueben und das doch wahrlich erklärenswerthe Phaenomen zu uebersehen, ist recht in der Art jener Aesthetik. Ja selbst wenn der Tondichter in Bildern über eine Composition geredet hat, etwa wenn er eine Symphonie als pastorale und einen Satz als "Scene am Bach", einen anderen als "lustiges Zusammensein der Landleute" bezeichnet, so sind das ebenfalls nur gleichnissartige, aus der Musik geborne Vorstellungen —und nicht etwa die nachgeahmten Gegenstaende der Musik—Vorstellungen, die über den dionysischen Inhalt der Musik uns nach keiner Seite hin belehren koennen, ja die keinen ausschliesslichen Werth neben anderen Bildern haben. Diesen Prozess einer Entladung der Musik in Bildern haben wir uns nun auf eine jugendfrische, sprachlich schoepferische Volksmenge zu uebertragen, um zur Ahnung zu kommen, wie das strophische Volkslied entsteht, und wie das ganze Sprachvermoegen durch das neue Princip der Nachahmung der Musik aufgeregt wird.

Dürfen wir also die lyrische Dichtung als die nachahmende Effulguration der Musik in Bildern und Begriffen betrachten, so koennen wir jetzt fragen: "als was erscheint die Musik im Spiegel der Bildlichkeit und der Begriffe?" Sie erscheint als Wille, das Wort im Schopenhauerischen Sinne genommen, d.h. als Gegensatz der aesthetischen, rein beschaulichen willenlosen Stimmung. Hier unterscheidet man nun so scharf als moeglich den Begriff des Wesens von dem der Erscheinung: denn die Musik kann, ihrem Wesen nach, unmoeglich Wille sein, weil sie als solcher gaenzlich aus dem Bereich der Kunst zu bannen waere—denn der Wille ist das an sich Unaesthetische—; aber sie erscheint als Wille. Denn um ihre Erscheinung in Bildern auszudruecken, braucht der Lyriker alle Regungen der Leidenschaft, vom Fluestern der Neigung bis zum Grollen des Wahnsinns; unter dem Triebe, in apollinischen Gleichnissen von der Musik zu reden, versteht er die ganze Natur und sich in ihr nur als das ewig Wollende, Begehrende, Sehrende. Insofern er aber die Musik in Bildern deutet, ruht er selbst in der stillen Meeresruhe der apollinischen Betrachtung, so sehr auch alles, was er durch das Medium der Musik anschaut, um ihn herum in draengender und treibender Bewegung ist. Ja wenn er sich selbst durch dasselbe Medium erblickt, so zeigt sich ihm sein eignes Bild im Zustande des unbefriedigten Gefuehls: sein eignes Wollen, Sehnen, Stoehnen, Jauchzen ist ihm ein Gleichniss, mit dem er die Musik sich deutet. Dies ist das Phaenomen des Lyrikers: als apollinischer Genius interpretirt er die Musik durch das Bild des Willens, waehrend er selbst, voellig losgelooest von der Gier des Willens, reines ungetruebtes Sonnenauge ist.

Diese ganze Eroerterung haelt daran fest, dass die Lyrik eben so abhaengig ist vom Geiste der Musik als die Musik selbst, in ihrer voelligen Unumschraenktheit, das Bild und den Begriff nicht braucht, sondern ihn nur neben sich ertraegt. Die Dichtung des Lyrikers kann nichts aussagen, was nicht in der ungeheuersten Allgemeinheit und Allgueltigkeit bereits in der Musik lag, die ihn zur Bilderrede noethigte. Der Weltsymbolik der Musik ist eben deshalb mit der Sprache auf keine Weise erschoeffend beizukommen, weil sie sich auf den Urwiderspruch und Urschmerz im Herzen des Ur-Einen symbolisch bezieht, somit eine Sphaere symbolisirt, die ueber alle Erscheinung und vor aller Erscheinung ist. Ihr gegenueber ist vielmehr jede Erscheinung nur Gleichniss: daher kann die Sprache, als Organ und Symbol der Erscheinungen, nie und nirgends das tiefste Innere der Musik nach Aussen kehren, sondern bleibt immer, sobald sie sich auf Nachahmung der Musik einlaesst, nur in einer aeusserlichen Beruehrung mit der Musik, waehrend deren tiefster Sinn, durch alle lyrische Beredsamkeit, uns auch keinen Schritt naeher gebracht werden kann.

7.

Alle die bisher eroerteten Kunstprincipien muessen wir jetzt zu Huelfe nehmen, um uns in dem Labyrinth

Die Geburt der Tragoedie

zurecht zu finden, als welches wir den Ursprung der griechischen Tragoedie bezeichnen muessen. Ich denke nichts Ungereimtes zu behaupten, wenn ich sage, dass das Problem dieses Ursprungs bis jetzt noch nicht einmal ernsthaft aufgestellt, geschweige denn geloest ist, so oft auch die zerflatternden Fetzen der antiken Ueberlieferung schon combinatorisch an einander genaecht und wieder aus einander gerissen sind. Diese Ueberlieferung sagt uns mit voller Entschiedenheit, dass die Tragoedie aus dem tragischen Chore entstanden ist und urspruenglich nur Chor und nichts als Chor war: woher wir die Verpflichtung nehmen, diesem tragischen Chore als dem eigentlichen Urdrama in's Herz zu sehen, ohne uns an den gelauefigen Kunstredensarten—dass er der idealische Zuschauer sei oder das Volk gegenueber der fuerstlichen Region der Scene zu vertreten habe—irgendwie genuegen zu lassen. Jener zuletzt erwachte, fuer manchen Politiker erhaben klingende Erlaeuterungsgedanke—als ob das unwandelbare Sittengesetz von den demokratischen Athenern in dem Volkschore dargestellt sei, der ueber die leidenschaftlichen Ausschreitungen und Ausschweifungen der Koenige hinaus immer Recht behalte—mag noch so sehr durch ein Wort des Aristoteles nahegelegt sein: auf die urspruengliche Formation der Tragoedie ist er ohne Einfluss, da von jenen rein religioesen Urspruengen der ganze Gegensatz von Volk und Fuerst, ueberhaupt jegliche politisch–sociale Sphaere ausgeschlossen ist; aber wir moechten es auch in Hinsicht auf die uns bekannte classische Form des Chors bei Aeschylus und Sophokles fuer Blasphemie erachten, hier von der Ahnung einer “constitutionellen Volksvertretung” zu reden, vor welcher Blasphemie Andere nicht zurueckgeschrocken sind. Eine constitutionelle Volksvertretung kennen die antiken Staatsverfassungen in praxi nicht und haben sie hoffentlich auch in ihrer Tragoedie nicht einmal “geahnt”.

Viel beruehmter als diese politische Erklarung 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 anempfehlte. Diese Ansicht, zusammengehalten mit jener historischen Ueberlieferung, dass urspruenglich die Tragoedie nur Chor war, erweist sich als das was sie ist, als eine rohe, unwissenschaftliche, doch glaenzende Behauptung, die ihren Glanz aber nur durch ihre concentrirte Form des Ausdrucks, durch die echt germanische Voreingenommenheit fuer Alles, was “idealisch” genannt wird und durch unser momentanenes Erstauntsein erhalten hat. Wir sind naemlich erstaunt, sobald wir das uns gut bekannte Theaterpublicum mit jenem Chore vergleichen und uns fragen, ob es wohl moeglich sei, aus diesem Publicum je etwas dem tragischen Chore Analoges herauszuidealisiren. Wir leugnen dies im Stillen und wundern uns jetzt eben so ueber die Kuehnheit der Schlegel'schen Behauptung wie ueber die total verschiedene Natur des griechischen Publicums. Wir hatten naemlich doch immer gemeint, dass der rechte Zuschauer, er sei wer er wolle, sich immer bewusst bleiben muesse, ein Kunstwerk vor sich zu haben, nicht eine empirische Realitaet: waehrend der tragische Chor der Griechen in den Gestalten der Buehne leibhafte Existenzen zu erkennen genoethigt ist. Der Okeanidenchor glaubt wirklich den Titan Prometheus vor sich zu sehen und haelt sich selbst fuer eben so real wie den Gott der Scene. Und das sollte die hoechste und reinste Art des Zuschauers sein, gleich den Okeaniden den Prometheus fuer leiblich vorhanden und real zu halten? Und es waere das Zeichen des idealischen Zuschauers, auf die Buehne zu laufen und den Gott von seinen Martern zu befreien? Wir hatten an ein aesthetisches Publicum geglaubt und den einzelnen Zuschauer fuer um so befaehigter gehalten, je mehr er im Stande war, das Kunstwerk als Kunst d.h. aesthetisch zu nehmen; und jetzt deutete uns der Schlegel'sche Ausdruck an, dass der vollkommene idealische Zuschauer die Welt der Scene gar nicht aesthetisch, sondern leibhaft empirisch auf sich wirken lasse. O ueber diese Griechen! seufzen wir; sie werfen uns unsre Aesthetik um! Daran aber gewohnt, wiederholten wir den Sdllegel'schen Spruch, so oft der Chor zur Sprache kam.

Aber jene so ausdrueckliche Ueberlieferung redet hier gegen Schlegel: der Chor an sich, ohne Buehne, also die primitive Gestalt der Tragoedie und jener Chor idealischer Zuschauer vertragen sich nicht mit einander. Was waere das fuer eine Kunstgattung, die aus dem Begriff des Zuschauers herausgezogen waere, als deren eigentliche Form der “Zuschauer an sich” zu gelten haette. Der Zuschauer ohne Schauspiel ist ein widersinniger Begriff. Wir fuerchten, dass die Geburt der Tragoedie weder aus der Hochachtung vor der sittlichen Intelligenz der Masse, noch aus dem Begriff des schauspiellosen Zuschauers zu erklaren sei und halten dies Problem fuer zu tief, um von so flachen Betrachtungsarten auch nur beruehrt zu werden.

Eine unendlich werthvollere Einsicht ueber die Bedeutung des Chors hatte bereits Schiller in der beruehmten Vorrede zur Braut von Messina verrathen, der den Chor als eine lebendige Mauer betrachtete, die die Tragoedie um sich herum zieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschliessen und sich ihren idealen Boden und ihre poetische Freiheit zu bewahren.

Die Geburt der Tragoedie

Schiller kaempft mit dieser seiner Hauptwaffe gegen den gemeinen Begriff des Natuerlichen, gegen die bei der dramatischen Poesie gemeinhin geheischte Illusion. Waehrend der Tag selbst auf dem Theater nur ein kuenstlicher, 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 Einfuehrung des Chores sei der entscheidende Schritt, mit dem jedem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich der Krieg erkluert werde. —Eine solche Betrachtungsart ist es, scheint mir, fuer die unser sich ueberlegen waehrendes Zeitalter das wegwerfende Schlagwort “Pseudoidealismus” gebraucht. Ich fuerchte, wir sind dagegen mit unserer jetzigen Verehrung des Natuerlichen und Wirklichen am Gegenpol alles Idealismus angelangt, naemlich in der Region der Wachsfigurencabinette. Auch in ihnen giebt es eine Kunst, wie bei gewissen beliebten Romanen der Gegenwart: nur quaele man uns nicht mit dem Anspruch, dass mit dieser Kunst der Schiller–Goethesche “Pseudoidealismus” ueberwunden sei.

Freilich ist es ein “idealer” Boden, auf dem, nach der richtigen Einsicht Schillers, der griechische Satyrchor, der Chor der urspruenglichen Tragoedie, zu wandeln pflegt, ein Boden hoch emporgehoben ueber die wirkliche Wandelbahn der Sterblichen. Der Grieche hat sich fuer diesen Chor die Schwebegerueste eines fingirten Naturzustandes gezimmert und auf sie hin fingirte Naturwesen gestellt. Die Tragoedie ist auf diesem Fundamente emporgewachsen und freilich schon deshalb von Anbeginn an einem peinlichen Abkonterfeien der Wirklichkeit enthoben gewesen. Dabei ist es doch keine willkuerlich zwischen Himmel und Erde hineinphantasirte Welt; vielmehr eine Welt von gleicher Realitaet und Glaubwuerdigkeit wie sie der Olymp sammt seinen Insassen fuer den glaeubigen Hellenen besass. Der Satyr als der dionysische Choreut lebt in einer religioes zugestandenen Wirklichkeit unter der Sanction des Mythos und des Cultus. Dass mit ihm die Tragoedie beginnt, dass aus ihm die dionysische Weisheit der Tragoedie spricht, ist ein hier uns eben so befremdendes Phaenomen wie ueberhaupt die Entstehung der Tragoedie aus dem Chore. Vielleicht gewinnen wir einen Ausgangspunkt der Betrachtung, wenn ich die Behauptung hinstelle, dass sich der Satyr, das fingirte Naturwesen, zu dem Culturmenschen in gleicher Weise verhaelt, wie die dionysische Musik zur Civilisation. Von letzterer sagt Richard Wagner, dass sie von der Musik aufgehoben werde wie der Lampenschein vom Tageslicht. In gleicher Weise, glaube ich, fuehlte sich der griechische Culturmensch im Angesicht des Satyrchors aufgehoben: und dies ist die naechste Wirkung der dionysischen Tragoedie, dass der Staat und die Gesellschaft, ueberhaupt die Kluefte zwischen Mensch und Mensch einem uebermaechtigen Einheitsgefuehle weichen, welches an das Herz der Natur zurueckfuehrt. Der metaphysische Trost,—mit welchem, wie ich schon hier andeute, uns jede wahre Tragoedie entlaesst—dass das Leben im Grunde der Dinge, trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstoerbar maechtig und lustvoll sei, dieser Trost erscheint in leibhafter Deutlichkeit als Satyrchor, als Chor von Naturwesen, die gleichsam hinter aller Civilisation unvertilgbar leben und trotz allem Wechsel der Generationen und der Voelkergeschichte ewig dieselben bleiben.

Mit diesem Chore troestet sich der tiefsinnige und zum zartesten und schwersten Leiden einzig befahigte 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. Ihn rettet die Kunst, und durch die Kunst rettet ihn sich—das Leben.

Die Verzueckung des dionysischen Zustandes mit seiner Vernichtung der gewoehnlichen Schranken und Grenzen des Daseins enthaelt naemlich waehrend seiner Dauer ein lethargisches Element, in das sich alles persoendlich in der Vergangenheit Erlebte eintaucht. So scheidet sich durch diese Kluft der Vergessenheit die Welt der alltaeglichen und der dionysischen Wirklichkeit von einander ab. Sobald aber jene alltaegliche Wirklichkeit wieder ins Bewusstsein tritt, wird sie mit Ekel als solche empfunden; eine asketische, willenverneinende Stimmung ist die Frucht jener Zustaende. In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Aehnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge gethan, sie haben erkannt, und es ekelt sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge aendern, sie empfinden es als laecherlich oder schmachvoll, dass ihnen zugemuthet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten. Die Erkenntniss toedtet das Handeln, zum Handeln gehoert das Umschleiertsein durch die Illusion—das ist die Hamletlehre, nicht jene wohlfeile Weisheit von Hans dem Traeumer, der aus zu viel Reflexion, gleichsam aus einem Ueberschuss von Moeglichkeiten nicht zum Handeln kommt; nicht das Reflectiren, nein!—die wahre Erkenntniss, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit ueberwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv, bei

Die Geburt der Tragoedie

Hamlet sowohl als bei dem dionysischen Menschen. Jetzt verfaengt kein Trost mehr, die Sehnsucht geht ueber eine Welt nach dem Tode, ueber die Goetter selbst hinaus, das Dasein wird, sammt seiner gleissenden Widerspiegelung in den Goettern oder in einem unsterblichen Jenseits, verneint. In der Bewusstheit der einmal geschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch ueberall nur das Entsetzliche oder Absurde des Seins, jetzt versteht er das Symbolische im Schicksal der Ophelia, jetzt erkennt er die Weisheit des Waldgottes Silen: es eckelt ihn.

Hier, in dieser hoechsten Gefahr des Willens, naht sich, als rettende, heilkundige Zauberin, die Kunst; sie allein vermag jene Ekelgedanken ueber das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben laesst: diese sind das Erhabene als die kuenstlerische Baendigung des Entsetzlichen und das Komische als die kuenstlerische Entladung vom Ekel des Absurden. Der Satyrchor des Dithyrambus ist die rettende That der griechischen Kunst; an der Mittelwelt dieser dionysischen Begleiter erschoepten sich jene vorhin beschriebenen Anwendungen.

8.

Der Satyr wie der idyllische Schaefer unserer neueren Zeit sind Beide Ausgeburten einer auf das Urspruengliche und Natuerliche gerichteten Sehnsucht; aber mit welchem festen unerschrocknen Griffe fasste der Grieche nach seinem Waldmenschen, wie verschaemt und weichlich taendelte der moderne Mensch mit dem Schmeichelbild eines zaertlichen floetenden weichgearteten Hirten! 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. Im Gegentheil: es war das Urbild des Menschen, der Ausdruck seiner hoechsten und staerksten Regungen, als begeisterter Schwaermer, den die Naehue des Gottes entzueckt, als mitleidender Genosse, in dem sich das Leiden des Gottes wiederholt, als Weisheitsverkuender aus der tiefsten Brust der Natur heraus, als Sinnbild der geschlechtlichen Allgewalt der Natur, die der Grieche gewoehnt ist mit ehrfuerchtigem Staunen zu betrachten. Der Satyr war etwas Erhabenes und Goettliches: so musste er besonders dem schmerzlich gebrochnen Blick des dionysischen Menschen duenken. Ihn haette der geputzte, erlogene Schaefer beleidigt: auf den unverhuellten und unverkuemmert grossartigen Schriftzuegen der Natur weilte sein Auge in erhabener Befriedigung; hier war die Illusion der Cultur von dem Urbilde des Menschen weggewischt, hier enthuelle sich der wahre Mensch, der baertige Satyr, der zu seinem Gotte aufjubelt. Vor ihm schrumpfte der Culturmensch zur luegenhaften Caricatur zusammen. Auch fuer diese Anfaenge der tragischen Kunst hat Schiller Recht: der Chor ist eine lebendige Mauer gegen die anstuermende Wirklichkeit, weil er —der Satyrchor—das Dasein wahrhaeftiger, wirklicher, vollstaendiger abbildet als der gemeinhin sich als einzige Realitaet achtende Culturmensch. Die Sphaere der Poesie liegt nicht ausserhalb der Welt, als eine phantastische Unmoeglichkeit eines Dichterhirns: sie will das gerade Gegentheil sein, der ungeschminkte Ausdruck der Wahrheit und muss eben deshalb den luegenhaften Aufputz jener vermeinten Wirklichkeit des Culturmenschen von sich werfen. Der Contrast dieser eigentlichen Naturwahrheit und der sich als einzige Realitaet gebaerdenden Cultur-luege ist ein aehnlicher wie zwischen dem ewigen Kern der Dinge, dem Ding an sich, und der gesammten Erscheinungswelt: und wie die Tragoedie mit ihrem metaphysischen Troste auf das ewige Leben jenes Daseinskernes, bei dem fortwaehrenden Untergange der Erscheinungen, hinweist, so spricht bereits die Symbolik des Satyrchors in einem Gleichniss jenes Urverhaeltniss zwischen Ding an sich und Erscheinung aus. Jener idyllische Schaefer des modernen Menschen ist nur ein Konterfei der ihm als Natur geltenden Summe von Bildungsillusionen; der dionysische Grieche will die Wahrheit und die Natur in ihrer hoechsten Kraft—er sieht sich zum Satyr verzaubert.

Unter solchen Stimmungen und Erkenntnissen jubelt die schwaermende Schaar der Dionysusdiener: deren Macht sie selbst vor ihren eignen Augen verwandelt, so dass sie sich als wiederhergestellte Naturgenien, als Satyrn, zu erblicken waehnen. Die spaetere Constitution des Tragoedienchors ist die kuenstlerische Nachahmung jenes natuerlichen Phaenomens; bei der nun allerdings eine Scheidung von dionysischen Zuschauern und dionysischen Verzauberten noethig wurde. Nur muss man sich immer gegenwaertig halten, dass das Publicum der attischen Tragoedie 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 repraesentiren lassen. Das Schlegel'sche Wort muss sich uns hier in einem tieferen Sinne erschliessen. Der Chor ist der "idealische Zuschauer", insofern er der einzige Schauer ist, der Schauer der Visionswelt der Scene. Ein Publicum von Zuschauern, wie wir es kennen, war den Griechen unbekannt: in ihren Theatern war es Jedem, bei dem in concentrischen Bogen sich erhebenden Terrassenbau des Zuschauerraumes, moeglich, die gesammte Culturwelt um sich herum ganz eigentlich zu uebersehen und in

Die Geburt der Tragoedie

gesaettigtem Hinschauen selbst Choreut sich zu waehnen. Nach dieser Einsicht duerfen wir den Chor, auf seiner primitiven Stufe in der Urtragoedie, eine Selbstspiegelung des dionysischen Menschen nennen: welches Phaenomen am deutlichsten durch den Prozess des Schauspielers zu machen ist, der, bei wahrhafter Begabung, sein von ihm darzustellendes Rollenbild zum Greifen wahrnehmbar vor seinen Augen schweben sieht. Der Satyrchor ist zu allererst eine Vision der dionysischen Masse, wie wiederum die Welt der Buehne eine Vision dieses Satyrchors ist: die Kraft dieser Vision ist stark genug, um gegen den Eindruck der "Realitaet", gegen die rings auf den Sitzreihen gelagerten Bildungsmenschen den Blick stumpf und unempfindlich zu machen. Die Form des griechischen Theaters erinnert an ein einsames Gebirgsthal: die Architektur der Scene erscheint wie ein leuchtendes Wolkenbild, welches die im Gebirge herumschwaermenden Bacchen von der Hoehe aus erblicken, als die herrliche Umrahmung, in deren Mitte ihnen das Bild des Dionysus offenbar wird.

Jene kuenstlerische Uerscheinung, die wir hier zur Erklaerung des Tragoedienchors zur Sprache bringen, ist, bei unserer gelehrtenhaften Anschauung ueber die elementaren kuenstlerischen Prozesse, fast anstoessig; waehrend nichts ausgemachter sein kann, als dass der Dichter nur dadurch Dichter ist, dass er von Gestalten sich umringt sieht, die vor ihm leben und handeln und in deren innerstes Wesen er hineinblickt. Durch eine eigenthuemliche Schwaeche der modernen Begabung sind wir geneigt, uns das aesthetische Urphaenomen zu complicirt und abstract vorzustellen. Die Metapher ist fuer den aechten Dichter nicht eine rhetorische Figur, sondern ein stellvertretendes Bild, das ihm wirklich, an Stelle eines Begriffes, vorschwebt. Der Character ist fuer ihn nicht etwas aus zusammengesuchten Einzelzuegen componirtes Ganzes, sondern eine vor seinen Augen aufdringlich lebendige Person, die von der gleichen Vision des Malers sich nur durch das fortwaehrende Weiterleben und Weiterhandeln unterscheidet. Wodurch schildert Homer so viel anschaulicher als alle Dichter? Weil er um so viel mehr anschaut. Wir reden ueber Poesie so abstract, weil wir alle schlechte Dichter zu sein pflegen. Im Grunde ist das aesthetische Phaenomen einfach; man habe nur die Faehigkeit, fortwaehrend ein lebendiges Spiel zu sehen und immerfort von Geisterschaaren umringt zu leben, so ist man Dichter; man fuehle nur den Trieb, sich selbst zu verwandeln und aus anderen Leibern und Seelen herauszureden, so ist man Dramatiker.

Die dionysische Erregung ist im Stande, einer ganzen Masse diese kuenstlerische Begabung mitzuthemen, sich von einer solchen Geisterschaar umringt zu sehen, mit der sie sich innerlich eins weiss. Dieser Prozess des Tragoedienchors ist das dramatische Urphaenomen: sich selbst vor sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen andern Leib, in einen andern Charakter eingegangen waere. Dieser Prozess steht an dem Anfang der Entwicklung des Dramas. Hier ist etwas Anderes als der Rhapsode, der mit seinen Bildern nicht verschmilzt, sondern sie, dem Maler aehnlich, mit betrachtendem Auge ausser sich sieht; hier ist bereits ein Aufgeben des Individuums durch Einkehr in eine fremde Natur. Und zwar tritt dieses Phaenomen epidemisch auf: eine ganze Schaar fuehlt sich in dieser Weise verzaubert. Der Dithyramb ist deshalb wesentlich von jedem anderen Chorgesange unterschieden. 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 buergerlichen Namen: der dithyrambische Chor ist ein Chor von Verwandelten, bei denen ihre buergerliche Vergangenheit, ihre sociale Stellung voellig vergessen ist: sie sind die zeitlosen, ausserhalb aller Gesellschaftssphaeren lebenden Diener ihres Gottes geworden. Alle andere Chorlyrik der Hellenen ist nur eine ungeheure Steigerung des apollinischen Einzelsaengers; waehrend im Dithyramb eine Gemeinde von unbewussten Schauspielern vor uns steht, die sich selbst unter einander als verwandelt ansehen.

Die Verzauberung ist die Voraussetzung aller dramatischen Kunst. In dieser Verzauberung sieht sich der dionysische Schwaermer als Satyr, und als Satyr wiederum schaut er den Gott d.h. er sieht in seiner Verwandlung eine neue Vision ausser sich, als apollinische Vollendung seines Zustandes. Mit dieser neuen Vision ist das Drama vollstaendig.

Nach dieser Erkenntniss haben wir die griechische Tragoedie als den dionysischen Chor zu verstehen, der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet. Jene Chorpartien, mit denen die Tragoedie durchflochten ist, sind also gewissermaassen der Mutterschooss des ganzen sogenannten Dialogs d.h. der gesammten Buehnenwelt, des eigentlichen Dramas. In mehreren auf einander folgenden Entladungen strahlt dieser Urgrund der Tragoedie jene Vision des Dramas aus: die durchaus Traumerscheinung und insofern epischer Natur ist, andrerseits aber, als Objectivation eines dionysischen Zustandes, nicht die apollinische Erloesung im Scheine, sondern im Gegentheile das Zerbrechen des Individuums und sein Einswerden mit dem Ursein darstellt.

Die Geburt der Tragoedie

Somit ist das Drama die apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen und dadurch wie durch eine ungeheure Kluft vom Epos abgeschieden.

Der Chor der griechischen Tragoedie, das Symbol der gesammten dionysisch erregten Masse, findet an dieser unserer Auffassung seine volle Erklarung. Waehrend wir, mit der Gewoehnung an die Stellung eines Chors auf der modernen Buehne, zumal eines Opernchors, gar nicht begreifen konnten, wie jener tragische Chor der Griechen aelter, urspruenglicher, ja wichtiger sein sollte, als die eigentliche "Action",—wie dies doch so deutlich ueberliefert war—waehrend wir wiederum mit jener ueberlieferten hohen Wichtigkeit und Urspruenglichkeit nicht reimen konnten, warum er doch nur aus niedrigen dienenden Wesen, ja zuerst nur aus bocksartigen Satyrn zusammengesetzt worden sei, waehrend uns die Orchestra vor der Scene immer ein Raethsel blieb, sind wir jetzt zu der Einsicht gekommen, dass die Scene sammt der Action im Grunde und urspruenglich nur als Vision gedacht wurde, dass die einzige "Realitaet" 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. 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. Bei dieser, dem Gotte gegenueber durchaus dienenden Stellung ist er doch der hoechste, naemlich dionysische Ausdruck der Natur und redet darum, wie diese, in der Begeisterung Orakel—und Weisheitssprueche: als der mitleidende ist er zugleich der weise, aus dem Herzen der Welt die Wahrheit verkuendende. So entsteht denn jene phantastische und so anstoessig scheinende Figur des weisen und begeisterten Satyrs, der zugleich "der tumbe Mensch" im Gegensatz zum Gotte ist: Abbild der Natur und ihrer staerksten Triebe, ja Symbol derselben und zugleich Verkuender ihrer Weisheit und Kunst: Musiker, Dichter, Taenzer, Geisterseher in einer Person.

Dionysus, der eigentliche Buehnenheld und Mittelpunkt der Vision, ist gemaess dieser Erkenntniss und gemaess der Ueberlieferung, zuerst, in der alleraeltesten Periode der Tragoedie, nicht wahrhaft vorhanden, sondern wird nur als vorhanden vorgestellt: d.h. urspruenglich ist die Tragoedie nur "Chor" und nicht "Drama". Spaeter wird nun der Versuch gemacht, den Gott als einen realen zu zeigen und die Visionsgestalt sammt der verklarenden Umrahmung als jedem Auge sichtbar darzustellen; damit beginnt das "Drama" im engeren Sinne. Jetzt bekommt der dithyrambische Chor die Aufgabe, die Stimmung der Zuhoerer bis zu dem Grade dionysisch anzuregen, dass sie, wenn der tragische Held auf der Buehne erscheint, nicht etwa den unfoermlich maskirten Menschen sehen, sondern eine gleichsam aus ihrer eignen Verzueckung geborene Visionsgestalt. Denken wir uns Admet mit tiefem Sinnen seiner juengst abgeschiedenen Gattin Alcestis gedenkend und ganz im geistigen Anschauen derselben sich verzehrend—wie ihm nun ploetzlich ein aehnlich gestaltetes, aehnlich schreitendes Frauenbild in Verhuellung entgegengefuehrt wird: denken wir uns seine ploetzliche zitternde Unruhe, sein stuermisches Vergleichen, seine instinctive Ueberzeugung —so haben wir ein Analogon zu der Empfindung, mit der der dionysisch erregte Zuschauer den Gott auf der Buehne heranschreiten sah, mit dessen Leiden er bereits eins geworden ist. Unwillkuerlich uebertrug er das ganze magisch vor seiner Seele zitternde Bild des Gottes auf jene maskirte Gestalt und loeste ihre Realitaet gleichsam in eine geisterhafte Unwirklichkeit auf. Dies ist der apollinische Traumzustand, in dem die Welt des Tages sich verschleiert und eine neue Welt, deutlicher, verstaendlicher, ergreifender als jene und doch schattengleicher, in fortwaehrendem Wechsel sich unserem Auge neu gebiert. Demgemaess erkennen wir in der Tragoedie einen durchgreifenden Stilgegensatz: Sprache, Farbe, Beweglichkeit, Dynamik der Rede treten in der dionysischen Lyrik des Chors und andererseits in der apollinischen Traumwelt der Scene als voellig gesonderte Sphaeren des Ausdrucks aus einander. Die apollinischen Erscheinungen, in denen sich Dionysus objectivirt, sind nicht mehr "ein ewiges Meer, ein wechselnd Weben, ein gluehend Leben", wie es die Musik des Chors ist, nicht mehr jene nur empfundenen, nicht zum Bilde verdichteten Kraefte, in denen der begeisterte Dionysusdiener die Naehle des Gottes spuert: jetzt spricht, von der Scene aus, die Deutlichkeit und Festigkeit der epischen Gestaltung zu ihm, jetzt redet Dionysus nicht mehr durch Kraefte, sondern als epischer Held, fast mit der Sprache Homers.

9.

Alles, was im apollinischen Theile der griechischen Tragoedie, im Dialoge, auf die Oberflaeche kommt, sieht einfach, durchsichtig, schoen aus. In diesem Sinne ist der Dialog ein Abbild des Hellenen, dessen Natur sich im Tanze offenbart, weil im Tanze die groesste Kraft nur potenziell ist, aber sich in der Geschmeidigkeit und Ueppigkeit der Bewegung verraeth. So ueberrascht uns die Sprache der sophokleischen Helden durch ihre apollinische Bestimmtheit und Helligkeit, so dass wir sofort bis in den innersten Grund ihres Wesens zu blicken

Die Geburt der Tragoedie

wahnen, mit einigem Erstaunen, dass der Weg bis zu diesem Grunde so kurz ist. Sehen wir aber einmal von dem auf die Oberflaeche kommenden und sichtbar werdenden Charakter des Helden ab—der im Grunde nichts mehr ist als das auf eine dunkle Wand geworfene Lichtbild d.h. Erscheinung durch und durch—dringen wir vielmehr in den Mythos ein, der in diesen hellen Spiegelungen sich projicirt, so erleben wir ploetzlich ein Phaenomen, das ein umgekehrtes Verhaeltniss zu einem bekannten optischen hat. Wenn wir bei einem kraeftigen Versuch, die Sonne in's Auge zu fassen, uns geblendet abwenden, so haben wir dunkle farbige Flecken gleichsam als Heilmittel vor den Augen: umgekehrt sind jene Lichtbilderscheinungen des sophokleischen Helden, kurz das Apollinische der Maske, noethwendige Erzeugungen eines Blickes in's Innere und Schreckliche der Natur, gleichsam leuchtende Flecken zur Heilung des von grausiger Nacht versehrten Blickes. Nur in diesem Sinne duerfen wir glauben, den ernsthaften und bedeutenden Begriff der "griechischen Heiterkeit" richtig zu fassen; waehrend wir allerdings den falsch verstandenen Begriff dieser Heiterkeit im Zustande ungefaehrden Behagens auf allen Wegen und Stegen der Gegenwart antreffen.

Die leidvollste Gestalt der griechischen Buehne, der unglueckselige 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 ausuebt, die noch ueber sein Verscheiden hinaus wirksam ist. Der edle Mensch suendigt nicht, will uns der tief sinnige Dichter sagen: durch sein Handeln mag jedes Gesetz, jede natuerliche Ordnung, ja die sittliche Welt zu Grunde gehen, eben durch dieses Handeln wird ein hoeherer magischer Kreis von Wirkungen gezogen, die eine neue Welt auf den Ruinen der umgestuerzten alten gruenden. Das will uns der Dichter, insofern er zugleich religioeser Denker ist, sagen: als Dichter zeigt er uns zuerst einen wunderbar geschuerzten Prozessknoten, den der Richter langsam, Glied fuer Glied, zu seinem eigenen Verderben loest; die echt hellenische Freude an dieser dialektischen Loesung ist so gross, dass hierdurch ein Zug von ueberlegener Heiterkeit ueber das ganze Werk kommt, der den schauerhaften Voraussetzungen jenes Prozesses ueberall die Spitze abbricht. Im "Oedipus auf Kolonos" treffen wir diese selbe Heiterkeit, aber in eine unendliche Verklaerung emporgehoben; dem vom Uebermaesse des Elends betroffenen Greise gegenueber, der allem, was ihn betrifft, rein als Leidender preisgegeben ist—steht die ueberirdische Heiterkeit, die aus goettlicher Sphaere herniederkommt und uns andeutet, dass der Held in seinem rein passiven Verhalten seine hoechste Activitaet erlangt, die weit ueber sein Leben hinausgreift, waehrend sein bewusstes Tichten und Trachten im fruerehen Leben ihn nur zur Passivitaet gefuehrt hat. So wird der fuer das sterbliche Auge unaufloeslich verschlungene Prozessknoten der Oedipusfabel langsam entwirrt—und die tiefste menschliche Freude ueberkommt uns bei diesem goettlichen Gegenstueck der Dialektik. Wenn wir mit dieser Erklaerung dem Dichter gerecht geworden sind, so kann doch immer noch gefragt werden, ob damit der Inhalt des Mythos erschoept ist: und hier zeigt sich, dass die ganze Auffassung des Dichters nichts ist als eben jenes Lichtbild, welches uns, nach einem Blick in den Abgrund, die heilende Natur vorhaelt. Oedipus der Moerder seines Vaters, der Gatte seiner Mutter, Oedipus der Raethselloeser der Sphinx! Was sagt uns die geheimnissvolle Dreiheit dieser Schicksalsthaten? Es giebt einen uralten, besonders persischen Volksglauben, dass ein weiser Magier nur aus Incest geboren werden koenne: was wir uns, im Hinblick auf den raethselloesenden und seine Mutter freunden Oedipus, sofort so zu interpretiren haben, dass dort, wo durch weissagende und magische Kraefte der Bann von Gegenwart und Zukunft, das starre Gesetz der Individuation, und ueberhaupt der eigentliche Zauber der Natur gebrochen ist, eine ungeheure Naturwidrigkeit—wie dort der Incest—als Ursache vorausgegangen sein muss; denn wie koennte man die Natur zum Preisgeben ihrer Geheimnisse zwingen, wenn nicht dadurch, dass man ihr siegreich widerstrebt, d.h. durch das Unnatuerliche? Diese Erkenntniss sehe ich in jener entsetzlichen Dreiheit der Oedipusschicksale ausgepraegt: derselbe, der das Raethsel der Natur—jener doppeltgearteten Sphinx—loest, muss auch als Moerder des Vaters und Gatte der Mutter die heiligsten Naturordnungen zerbrechen. Ja, der Mythos scheint uns zuraunen zu wollen, 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 stuerzt, auch an sich selbst die Aufloesung der Natur zu erfahren habe. "Die Spitze der Weisheit kehrt sich gegen den Weisen: Weisheit ist ein Verbrechen an der Natur": solche schreckliche Saetze ruft uns der Mythos zu: der hellenische Dichter aber beruehrt wie ein Sonnenstrahl die erhabene und furchtbare Memnonssauele des Mythos, so dass er ploetzlich zu toenen beginnt—in sophokleischen Melodien!

Der Glorie der Passivitaet stelle ich jetzt die Glorie der Activitaet gegenueber, welche den Prometheus des Aeschylus umleuchtet. Was uns hier der Denker Aeschylus zu sagen hatte, was er aber als Dichter durch sein

Die Geburt der Tragoedie

gleichnissartiges Bild uns nur ahnen laesst, das hat uns der jugendliche Goethe in den verwegenen Worten seines Prometheus zu enthuelen gewusst:

“Hier sitz ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu geniessen und zu freuen sich
Und dein nicht zu achten,
Wie ich!”

Der Mensch, in's Titanische sich steigernd, erkaempft sich selbst seine Cultur und zwingt die Goetter sich mit ihm zu verbinden, weil er in seiner selbsteignen Weisheit die Existenz und die Schranken derselben in seiner Hand hat. Das Wunderbarste an jenem Prometheusgedicht, das seinem Grundgedanken nach der eigentliche Hymnus der Unfroemlichkeit ist, ist aber der tiefe aeschyleische Zug nach Gerechtigkeit: das unermessliche Leid des kuehnen “Einzelnen” auf der einen Seite, und die goettliche Noth, ja Ahnung einer Goetterdaemmerung auf der andern, die zur Versoehnung, zum metaphysischen Einssein zwingende Macht jener beiden Leidenswelten—dies alles erinnert auf das Staerkste an den Mittelpunkt und Hauptsatz der aeschyleischen Weltbetrachtung, die ueber Goettern und Menschen die Moira als ewige Gerechtigkeit thronen sieht. Bei der erstaunlichen Kuehnheit, mit der Aeschylus die olympische Welt auf seine Gerechtigkeitswagschalen stellt, muessen wir uns vergegenwaertigen, dass der tiefsinnige Grieche einen unverrueckbar festen Untergrund des metaphysischen Denkens in seinen Mysterien hatte, und dass sich an den Olympiern alle seine skeptischen Anwandlungen entladen konnten. Der griechische Kuenstler insbesondere empfand im Hinblick auf diese Gottheiten ein dunkles Gefuehl wechselseitiger Abhaengigkeit: und gerade im Prometheus des Aeschylus ist dieses Gefuehl symbolisirt. Der titanische Kuenstler fand in sich den trotzigen Glauben, Menschen schaffen und olympische Goetter wenigstens vernichten zu koennen: und dies durch seine hoehere Weisheit, die er freilich durch ewiges Leiden zu buessen gezwungen war. Das herrliche “Koennen” des grossen Genius, das selbst mit ewigem Leide zu gering bezahlt ist, der herbe Stolz des Kuenstlers—das ist Inhalt und Seele der aeschyleischen Dichtung, waehrend Sophokles in seinem Oedipus das Siegeslied des Heiligen praeludirend anstimmt. Aber auch mit jener Deutung, die Aeschylus dem Mythos gegeben hat, ist dessen erstaunliche Schreckenstiefe nicht ausgemessen: vielmehr ist die Werdelust des Kuenstlers, die jedem Unheil trotzende Heiterkeit des kuenstlerischen Schaffens nur ein lichtiges Wolken- und Himmelsbild, das sich auf einem schwarzen See der Traurigkeit spiegelt. Die Prometheusage ist ein urspruengliches Eigenthum der gesammten arischen Voelkergemeinde und ein Document fuer deren Begabung zum Tiefsinnig-Tragischen, ja es moechte nicht ohne Wahrscheinlichkeit sein, dass diesem Mythos fuer das arische Wesen eben dieselbe charakteristische Bedeutung innewohnt, die der Suendenfallmythos fuer das semitische hat, und dass zwischen beiden Mythen ein Verwandtschaftsgrad existiert, wie zwischen Bruder und Schwester. Die Voraussetzung jenes Prometheusmythos ist der ueberschwaengliche Werth, den eine naive Menschheit dem Feuer beilegt als dem wahren Palladium jeder aufsteigenden Cultur: dass aber der Mensch frei ueber das Feuer waltet und es nicht nur durch ein Geschenk vom Himmel, als zuendenden Blitzstrahl oder waermenden Sonnenbrand empfaengt, erschien jenen beschaulichen Ur-Menschen als ein Frevel, als ein Raub an der goettlichen Natur. Und so stellt gleich das erste philosophische Problem einen peinlichen unloesbaren Widerspruch zwischen Mensch und Gott hin und rueckt ihn wie einen Felsblock an die Pforte jeder Cultur. Das Beste und Hoechste, dessen die Menschheit theilhaftig werden kann, erringt sie durch einen Frevel und muss nun wieder seine Folgen dahinnehmen, naemlich die ganze Fluth von Leiden und von Kuemmernissen mit denen die beleidigten Himmlischen das edel emporstrebende Menschengeschlecht heimsuchen—muessen: ein herber Gedanke, der durch die Wuerde, die er dem Frevel ertheilt, seltsam gegen den semitischen Suendenfallmythos absticht, in welchem die Neugierde, die luegnerische Vorspiegelung, die Verfuehrbarkeit, die Luesternheit, kurz eine Reihe vornehmlich weiblicher Affectionen als der Ursprung des Uebels angesehen wurde. Das, was die arische Vorstellung auszeichnet, ist die erhabene Ansicht von der activen Suede als der eigentlich prometheischen Tugend: womit zugleich der ethische Untergrund der pessimistischen Tragoedie gefunden ist, als die Rechtfertigung des menschlichen Uebels, und zwar sowohl der menschlichen Schuld, als des dadurch verwirkten Leidens. Das Unheil im Wesen der Dinge—das der beschauliche Arier nicht geneigt ist wegzudeuteln—, der Widerspruch im Herzen der Welt offenbart sich ihm als

Die Geburt der Tragoedie

ein Durcheinander verschiedener Welten, z.B. einer goettlichen und einer menschlichen, von denen jede als Individuum im Recht ist, aber als einzelne neben einer andern fuer ihre Individuation zu leiden hat. Bei dem heroischen Drange des Einzelnen ins Allgemeine, bei dem Versuche ueber den Bann der Individuation hinauszuschreiten und das eine Weltwesen selbst sein zu wollen, erleidet er an sich den in den Dingen verborgenen Urwiderspruch d.h. er frevelt und leidet. So wird von den Ariern der Frevel als Mann, von den Semiten die Suende als Weib verstanden, so wie auch der Urfrevel vom Manne, die Ursuende vom Weibe begangen wird. Uebrigens sagt der Hexenchor:

“Wir nehmen das nicht so genau:

Mit tausend Schritten macht's die Frau;

Doch wie sie auch sich eilen kann,

Mit einem Sprunge macht's der Mann”.

Wer jenen innersten Kern der Prometheussage versteht—naemlich die dem titanisch strebenden Individuum gebotene Nothwendigkeit des Frevels —der muss auch zugleich das Unapollinische dieser pessimistischen Vorstellung empfinden; denn Apollo will die Einzelwesen gerade dadurch zur Ruhe bringen, dass er Grenzlinien zwischen ihnen zieht und dass er immer wieder an diese als an die heiligsten Weltgesetze mit seinen Forderungen der Selbsterkenntniss und des Maasses erinnert. Damit aber bei dieser apollinischen Tendenz die Form nicht zu aegyptischer Steifigkeit und Kaelte erstarre, damit nicht unter dem Bemuehen, der einzelnen Welle ihre Bahn und ihr Bereich vorzuschreiben, die Bewegung des ganzen See's ersterbe, zerstoeerte von Zeit zu Zeit wieder die hohe Fluth des Dionysischen alle jene kleinen Zirkel, in die der einseitig apollinische “Wille” das Hellenenthum zu bannen suchte. Jene ploetzlich anschwellende Fluth des Dionysischen nimmt dann die einzelnen kleinen Wellenberge der Individuen auf ihren Ruecken, wie der Bruder des Prometheus, der Titan Atlas, die Erde. Dieser titanische Drang, gleichsam der Atlas aller Einzelnen zu werden und sie mit breitem Ruecken hoeher und hoeher, weiter und weiter zu tragen, ist das Gemeinsame zwischen dem Prometheischen und dem Dionysischen. Der aeschyleische Prometheus ist in diesem Betracht eine dionysische Maske, waehrend in jenem vorhin erwaehten tiefen Zuge nach Gerechtigkeit Aeschylus seine vaeterliche Abstammung von Apollo, dem Gotte der Individuation und der Gerechtigkeitsgrenzen, dem Einsichtigen verraeth. Und so moechte das Doppelwesen des aeschyleischen Prometheus, seine zugleich dionysische und apollinische Natur in begrifflicher Formel so ausgedrueckt werden koennen: “Alles Vorhandene ist gerecht und ungerecht und in beidem gleich berechtigt.”

Das ist deine Welt! Das heisst eine Welt!—

10.

Es ist eine unanfechtbare Ueberlieferung, dass die griechische Tragoedie in ihrer aeltesten Gestalt nur die Leiden des Dionysus zum Gegenstand hatte und dass der laengere Zeit hindurch einzig vorhandene Buehnenheld eben Dionysus war. Aber mit der gleichen Sicherheit darf behauptet werden, dass niemals bis auf Euripides Dionysus aufgehoert hat, der tragische Held zu sein, sondern dass alle die beruehmten Figuren der griechischen Buehne Prometheus, Oedipus u.s.w. nur Masken jenes urspruenglichen Helden Dionysus sind. Dass hinter allen diesen Masken eine Gottheit steckt, das ist der eine wesentliche Grund fuer die so oft angestaunte typische “Idealitaet” jener beruehmten Figuren. Es hat ich weiss nicht wer behauptet, dass alle Individuen als Individuen komisch und damit untragisch seien: woraus zu entnehmen waere, dass die Griechen ueberhaupt Individuen auf der tragischen Buehne nicht ertragen konnten. In der That scheinen sie so empfunden zu haben: wie ueberhaupt jene platonische Unterscheidung und Werthabschaetzung der “Idee” im Gegensatze zum “Idol”, zum Abbild tief im hellenischen Wesen begruendet liegt. Um uns aber der Terminologie Plato's zu bedienen, so waere von den tragischen Gestalten der hellenischen Buehne etwa so zu reden: der eine wahrhaft reale Dionysus erscheint in einer Vielheit der Gestalten, in der Maske eines kaempfenden Helden und gleichsam in das Netz des Einzelwillens verstrickt. So wie jetzt der erscheinende Gott redet und handelt, aehneln er einem irrenden strebenden leidenden Individuum: und dass er ueberhaupt 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 Wahrheit aber ist jener Held der leidende Dionysus der Mysterien, jener die Leiden der Individuation an sich erfahrende Gott, von dem wundervolle Mythen erzaehlen, wie er als Knabe von den Titanen zerstueckelt worden sei und nun in diesem Zustande als Zagreus verehrt werde: wobei angedeutet wird, dass diese Zerstueckelung, 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,

Die Geburt der Tragoedie

als etwas an sich Verwerfliches, zu betrachten haetten. Aus dem Laecheln dieses Dionysus sind die olympischen Goetter, aus seinen Thraenen die Menschen entstanden. In jener Existenz als zerstueckelter Gott hat Dionysus die Doppelnatur eines grausamen verwilderten Daemons und eines milden sanftmuethigen Herrschers. 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 zertruemmerten 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 koenne den Dionysus nocheinmal gebaeren. In den angefuehrten Anschauungen haben wir bereits alle Bestandtheile einer tiefsinnigen und pessimistischen Weltbetrachtung und zugleich damit die Mysterienlehre der Tragoedie zusammen: die Grunderkenntniss 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.—

Es ist frueher angedeutet worden, dass das homerische Epos die Dichtung der olympischen Cultur ist, mit der sie ihr eignes Siegeslied ueber die Schrecken des Titanenkampfes gesungen hat. Jetzt, unter dem uebermaechtigen 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. Der trotzig Titan Prometheus hat es seinem olympischen Peiniger angekuendigt, dass einst seiner Herrschaft die hoechste Gefahr drohe, falls er nicht zur rechten Zeit sich mit ihm verbinden werde. In Aeschylus erkennen wir das Buendniss des erschreckten, vor seinem Ende bangenden Zeus mit dem Titanen. So wird das fruehere Titanenzeitalter nachtraeglich wieder aus dem Tartarus ans Licht geholt. Die Philosophie der wilden und nackten Natur schaut die voruebertanzenden Mythen der homerischen Welt mit der unverhuelkten Miene der Wahrheit an: sie erbleichen, sie zittern vor dem blitzartigen Auge dieser Goettin—bis sie die maechtige Faust des dionysischen Kuenstlers in den Dienst der neuen Gottheit zwingt. Die dionysische Wahrheit uebernimmt das gesammte Bereich des Mythos als Symbolik ihrer Erkenntnisse und spricht diese theils in dem oeffentlichen Cultus der Tragoedie, theils in den geheimen Begehungen dramatischer Mysterienfeste, aber immer unter der alten mythischen Huelle aus. Welche Kraft war dies, die den Prometheus von seinen Geiern befreite und den Mythos zum Vehikel dionysischer Weisheit umwandelte? Dies ist die heraklesmaessige Kraft der Musik: als welche, in der Tragoedie zu ihrer hoechsten Erscheinung gekommen, den Mythos mit neuer tiefsinnigster Bedeutsamkeit zu interpretiren weiss; wie wir dies als das maechtigste Vermoegen der Musik frueher schon zu charakterisiren hatten. Denn es ist das Loos jedes Mythos, allmaehlich in die Enge einer angeblich historischen Wirklichkeit hineinzukriechen und von irgend einer spaeteren Zeit als einmaliges Factum mit historischen Anspruechen behandelt zu werden: und die Griechen waren bereits voellig auf dem Wege, ihren ganzen mythischen Jugendtraum mit Scharfsinn und Willkuer in eine historisch—pragmatische Jugendgeschichte umzustempeln. Denn dies ist die Art, wie Religionen abzusterben pflegen: wenn naemlich die mythischen Voraussetzungen einer Religion unter den strengen, verstandesmaessigen Augen eines rechtglaebigen Dogmatismus als eine fertige Summe von historischen Ereignissen systematisirt werden und man anfaengt, aengstlich die Glaubwuerdigkeit der Mythen zu vertheidigen, aber gegen jedes natuerliche Weiterleben und Weiterwuchern derselben sich zu straeuben, wenn also das Gefuehl fuer den Mythos abstirbt und an seine Stelle der Anspruch der Religion auf historische Grundlagen tritt. Diesen absterbenden Mythos ergriff jetzt der neugeborne Genius der dionysischen Musik: und in seiner Hand bluehte er noch einmal, mit Farben, wie er sie noch nie gezeigt, mit einem Duft, der eine sehnsuechtige Ahnung einer metaphysischen Welt erregte. Nach diesem letzten Aufglaenzen faellt er zusammen, seine Blaetter werden welk, und bald haschen die spoettischen Luciane des Alterthums nach den von allen Winden fortgetragenen, entfaerbten und verwuesteten Blumen. Durch die Tragoedie 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, maechtigem Leuchten.

Was wolltest du, frevelnder Euripides, als du diesen Sterbenden noch einmal zu deinem Frohndienste zu zwingen suchtest? Er starb unter deinen gewaltsamen Haenden: und jetzt brauchtest du einen nachgemachten, maskirten Mythos, der sich wie der Affe des Herakles mit dem alten Prunke nur noch aufzuputzen wusste. Und wie dir der Mythos starb, so starb dir auch der Genius der Musik: mochtest du auch mit gierigem Zugreifen alle

Die Geburt der Tragoedie

Gaerten der Musik pluendern, auch so brachtest du es nur zu einer nachgemachten maskirten Musik. Und weil du Dionysus verlassen, so verliess dich auch Apollo; jage alle Leidenschaften von ihrem Lager auf und banne sie in deinen Kreis, spitze und feile dir fuer die Reden deiner Helden eine sophistische Dialektik zurecht—auch deine Helden haben nur nachgeahmte maskirte Leidenschaften und sprechen nur nachgeahmte maskirte Reden.

11.

Die griechische Tragoedie ist anders zu Grunde gegangen als saemmtliche aeltere schwesterliche Kunstgattungen: sie starb durch Selbstmord, in Folge eines unloesbaren Conflictes, also tragisch, waehrend jene alle in hohem Alter des schoensten und ruhigsten Todes verblichen sind. Wenn es naemlich einem gluecklichen Naturzustande gemaess ist, mit schoener Nachkommenschaft und ohne Krampf vom Leben zu scheiden, so zeigt uns das Ende jener aelteren Kunstgattungen einen solchen gluecklichen Naturzustand: sie tauchen langsam unter, und vor ihren ersterbenden Blicken steht schon ihr schoenerer Nachwuchs und reckt mit muthiger Gebaerde ungeduldig das Haupt. Mit dem Tode der griechischen Tragoedie dagegen entstand eine ungeheure, ueberall tief empfundene Leere; wie einmal griechische Schiffer zu Zeiten des Tiberius an einem einsamen Eiland den erschuetternden Schrei hoerten “der grosse Pan ist todt”: so klang es jetzt wie ein schmerzlicher Klage-ton durch die hellenische Welt: “die Tragoedie ist todt! Die Poesie selbst ist mit ihr verloren gegangen! Fort, fort mit euch verkuemmerten, abgemagerten Epigonen! Fort in den Hades, damit ihr euch dort an den Brosamen der vormaligen Meister einmal satt essen koennt!”

Als aber nun doch noch eine neue Kunstgattung aufbluehte, die in der Tragoedie ihre Vorgaengerin und Meisterin verehrte, da war mit Schrecken wahrzunehmen, dass sie allerdings die Zuege ihrer Mutter trage, aber dieselben, die jene in ihrem langen Todeskampfe gezeigt hatte. Diesen Todeskampf der Tragoedie kaempfte Euripides; jene spaetere Kunstgattung ist als neue reattische Komoedie bekannt. In ihr lebte die entartete Gestalt der Tragoedie fort, zum Denkmale ihres ueberaus muehseligen und gewaltsamen Hinscheidens.

Bei diesem Zusammenhange ist die leidenschaftliche Zuneigung begreiflich, welche die Dichter der neueren Komoedie zu Euripides empfanden; so dass der Wunsch des Philemon nicht weiter befremdet, der sich sogleich aufhaengen lassen moechte, nur um den Euripides in der Unterwelt aufsuchen zu koennen: wenn er nur ueberhaupt ueberzeugt sein duerfte, dass der Verstorbene auch jetzt noch bei Verstande sei. Will man aber in aller Kuerze und ohne den Anspruch, damit etwas Erschoepfendes zu sagen, dasjenige bezeichnen, was Euripides mit Menander und Philemon gemein hat und was fuer jene so aufregend vorbildlich wirkte: so genuegt es zu sagen, dass der Zuschauer von Euripides auf die Buehne gebracht worden ist. Wer erkannt hat, aus welchem Stoffe die promethischen Tragiker vor Euripides ihre Helden formten und wie ferne ihnen die Absicht lag, die treue Maske der Wirklichkeit auf die Buehne zu bringen, der wird auch ueber die gaenzlich abweichende Tendenz des Euripides im Klaren sein. Der Mensch des alltaeglichen Lebens drang durch ihn aus den Zuschauerraumen auf die Scene, der Spiegel, in dem frueher nur die grossen und kuehnen Zuege zum Ausdruck kamen, zeigte jetzt jene peinliche Treue, die auch die misslungenen Linien der Natur gewissenhaft wiedergiebt. Odysseus, der typische Hellene der aelteren Kunst, sank jetzt unter den Haenden der neueren Dichter zur Figur des Graeculus herab, der von jetzt ab als gutmuethigverschmitzter Haussclave im Mittelpunkte des dramatischen Interesse's steht. Was Euripides sich in den aristophanischen “Froeschen” 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 spueren. Im Wesentlichen sah und hoerte jetzt der Zuschauer seinen Doppelgaenger auf der euripideischen Buehne und freute sich, dass jener so gut zu reden verstehe. Bei dieser Freude blieb es aber nicht: man lernte selbst bei Euripides sprechen, und dessen ruehmt er sich selbst im Wettkampfe mit Aeschylus: wie durch ihn jetzt das Volk kunstmaessig und mit den schlauesten Sophisticationen zu beobachten, zu verhandeln und Folgerungen zu ziehen gelernt habe. Durch diesen Umschwung der oeffentlichen Sprache hat er ueberhaupt die neuere Komoedie moeglich gemacht. Denn von jetzt ab war es kein Geheimniss mehr, wie und mit welchen Sentenzen die Alltaeglichkeit sich auf der Buehne vertreten koenne. Die buergerliche Mittelmaessigkeit, auf die Euripides alle seine politischen Hoffnungen aufbaute, kam jetzt zu Wort, nachdem bis dahin in der Tragoedie der Halbgott, in der Komoedie der betrunkene Satyr oder der Halb-mensch den Sprachcharakter bestimmt hatten. Und so hebt der aristophanische Euripides zu seinem Preise hervor, wie er das allgemeine, allbekannte, alltaegliche Leben und Treiben dargestellt habe, ueber das ein Jeder zu urtheilen befahigt sei. Wenn jetzt die ganze Masse philosophiere, mit unerhoerter Klugheit Land und Gut verwalte und ihre Prozesse fuehre, so sei dies sein Verdienst und der Erfolg der von ihm dem Volke eingimpften Weisheit.

Die Geburt der Tragoedie

An eine derartig zubereitete und aufgeklärte Masse durfte sich jetzt die neuere Komoedie wenden, fuer die Euripides gewissermaassen der Chorlehrer geworden ist; nur dass diesmal der Chor der Zuschauer eingeuebt werden musste. Sobald dieser in der euripideischen Tonart zu singen geuebt war, erhob sich jene schachspielartige Gattung des Schauspiels, die neuere Komoedie mit ihrem fortwaehrenden Triumphe der Schlaueit und Verschlagenheit. Euripides aber—der Chorlehrer—wurde unaufhoerlich gepriesen: ja man wuerde sich getoedtet haben, um noch mehr von ihm zu lernen, wenn man nicht gewusst haette, dass die tragischen Dichter eben so todt seien wie die Tragoedie. Mit ihr 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. Das Wort aus der bekannten Grabschrift “als Greis leichtsinnig und grillig” gilt auch vom greisen Hellenenthume. Der Augenblick, der Witz, der Leichtsinn, die Laune sind seine hoechsten Gottheiten; der fuenfte Stand, der des Slaven, kommt, wenigstens der Gesinnung nach, jetzt zur Herrschaft: und wenn jetzt ueberhaupt noch von “griechischer Heiterkeit” die Rede sein darf, so ist es die Heiterkeit des Slaven, der nichts Schweres zu verantworten, nichts Grosses zu erstreben, nichts Vergangenes oder Zukuenftiges hoeher zu schaelzen weiss als das Gegenwaertige. Dieser Schein der “griechischen Heiterkeit” war es, der die tiefsinnigen und furchtbaren Naturen der vier ersten Jahrhunderte des Christenthums so empoerte: ihnen erschien diese weibische Flucht vor dem Ernst und dem Schrecken, dieses feige Sichgenuegenlassen am bequemen Genuss nicht nur veraechtlich, sondern als die eigentlich antichristliche Gesinnung. Und ihrem Einfluss ist es zuzuschreiben, dass die durch Jahrhunderte fortlebende Anschauung des griechischen Alterthums mit fast unueberwindlicher Zaehigkeit jene blassrothe Heiterkeitsfarbe festhielt —als ob es nie ein sechstes Jahrhundert mit seiner Geburt der Tragoedie, seinen Mysterien, seinen Pythagoras und Heraklit gegeben haette, ja als ob die Kunstwerke der grossen Zeit gar nicht vorhanden waeren, die doch—jedes fuer sich—aus dem Boden einer solchen greisenhaften und slavenmaessigen Daseinslust und Heiterkeit gar nicht zu erklaren sind und auf eine voellig andere Weltbetrachtung als ihren Existenzgrund hinweisen.

Wenn zuletzt behauptet wurde, dass Euripides den Zuschauer auf die Buehne gebracht habe, um zugleich damit den Zuschauer zum Urtheil ueber das Drama erst wahrhaft zu befaehigen, so entsteht der Schein, als ob die aeltere tragische Kunst aus einem Missverhaeltniss zum Zuschauer nicht herausgekommen sei und man moechte versucht sein, die radicale Tendenz des Euripides, ein entsprechendes Verhaeltniss zwischen Kunstwerk und Publicum zu erzielen, als einen Fortschritt ueber Sophokles hinaus zu preisen. Nun aber ist “Publicum” nur ein Wort und durchaus keine gleichartige und in sich verharrende Groesse. Woher soll dem Kuenstler die Verpflichtung kommen, sich einer Kraft zu accomodieren, die ihre Staerke nur in der Zahl hat? Und wenn er sich, seiner Begabung und seinen Absichten nach, ueber jeden einzelnen dieser Zuschauer erhaben fuehlt, wie duerfte er vor dem gemeinsamen Ausdruck aller dieser ihm untergeordneten Capacitaeten mehr Achtung empfinden als vor dem relativ am hoechsten begabten einzelnen Zuschauer? In Wahrheit hat kein griechischer Kuenstler mit grosserer 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 Fuessen warf, in erhabenem Trotze seiner eigenen Tendenz oeffentlich in's Gesicht schlug, derselben Tendenz, mit der er ueber die Masse gesiegt hatte. Wenn dieser Genius die geringste Ehrfurcht vor dem Pandaemonium des Publicums gehabt haette, so waere er unter den Keulenschlaegen seiner Misserfolge laengst vor der Mitte seiner Laufbahn zusammengebrochen. Wir sehen bei dieser Erwaegung, dass unser Ausdruck, Euripides habe den Zuschauer auf die Buehne gebracht, um den Zuschauer wahrhaft urtheilsfaehig zu machen, nur ein provisorischer war, und dass wir nach einem tieferen Verstaendniss seiner Tendenz zu suchen haben. Umgekehrt ist es ja allerseits bekannt, wie Aeschylus und Sophokles Zeit ihres Lebens, ja weit ueber dasselbe hinaus, im Vollbesitze der Volksgunst standen, wie also bei diesen Vorgaengern des Euripides keineswegs von einem Missverhaeltniss zwischen Kunstwerk und Publicum die Rede sein kann. Was trieb den reichbegabten und unblaessig zum Schaffen gedraengten Kuenstler so gewaltsam von dem Wege ab, ueber dem die Sonne der groessten Dichternamen und der unbewoelkte Himmel der Volksgunst leuchteten? Welche sonderbare Ruecksicht auf den Zuschauer fuehrte ihn dem Zuschauer entgegen? Wie konnte er aus zu hoher Achtung vor seinem Publicum—sein Publicum missachten?

Euripides fuehlte sich—das ist die Loesung des eben dargestellten Raethsels—als Dichter wohl ueber die Masse, nicht aber ueber, zwei seiner Zuschauer erhaben: die Masse brachte er auf die Buehne, jene beiden Zuschauer verehrte er als die allein urtheilsfaehigen Richter und Meister aller seiner Kunst: ihren Weisungen und Mahnungen folgend uebertrug er die ganze Welt von Empfindungen, Leidenschaften und Erfahrungen, die bis

Die Geburt der Tragoedie

jetzt auf den Zuschauerbaenken als unsichtbarer Chor zu jeder Festvorstellung sich einstellten, in die Seelen seiner Buehnenhelden, ihren Forderungen gab er nach, als er fuer diese neuen Charaktere auch das neue Wort und den neuen Ton suchte, in ihren Stimmen allein hoerte er die gueltigen Richtersprueche seines Schaffens eben so wie die siegverheissende Ermuthigung, wenn er von der Justiz des Publicums sich wieder einmal verurtheilt sah.

Von diesen beiden Zuschauern ist der eine—Euripides selbst, Euripides als Denker, nicht als Dichter. Von ihm koennte man sagen, dass die ausserordentliche Fuelle seines kritischen Talentes, aehnlich wie bei Lessing, einen productiv kuenstlerischen Nebetrieb wenn nicht erzeugt, so doch fortwaehrend befruchtet habe. Mit dieser Begabung, mit aller Helligkeit und Behendigkeit seines kritischen Denkens hatte Euripides im Theater gesessen und sich angestrengt, an den Meisterwerken seiner grossen Vorgaenger wie an dunkelgewordenen Gemaelden Zug um Zug, Linie um Linie wiederzuerkennen. Und hier nun war ihm begegnet, was dem in die tieferen Geheimnisse der aeschyleischen Tragoedie Eingeweihten nicht unerwartet sein darf: er gewahrte etwas Incommensurables in jedem Zug und in jeder Linie, eine gewisse taeuschende Bestimmtheit und zugleich eine raethselhafte Tiefe, ja Unendlichkeit des Hintergrundes. Die klarste Figur hatte immer noch einen Kometenschweif an sich, der in's Ungewisse, Unauffhellbare zu deuten schien. Dasselbe Zwieliicht lag ueber dem Bau des Drama's, zumal ueber der Bedeutung des Chors. Und wie zweifelhaft blieb ihm die Loesung der ethischen Probleme! Wie fragwuerdig die Behandlung der Mythen! Wie ungleichmaessig die Vertheilung von Glueck und Unglueck! Selbst in der Sprache der aelteren Tragoedie war ihm vieles anstoessig, mindestens raethselhaft; besonders fand er zu viel Pomp fuer einfache Verhaeltnisse, zu viel Tropen und Ungeheuerlichkeiten fuer die Schlichtheit der Charaktere. So sass er, unruhig gruebelnd, im Theater, und er, der Zuschauer, gestand sich, dass er seine grossen Vorgaenger nicht verstehe. Galt ihm aber der Verstand als die eigentliche Wurzel alles Geniessens und Schaffens, so musste er fragen und um sich schauen, ob denn Niemand so denke wie er und sich gleichfalls jene Incommensurabilitaet eingestehe. Aber die Vielen und mit ihnen die besten Einzelnen hatten nur ein misstrauisches Laecheln fuer ihn; erklaren aber konnte ihm Keiner, warum seinen Bedenken und Einwendungen gegenueber die grossen Meister doch im Rechte seien. Und in diesem qualvollen Zustande fand er den anderen Zuschauer, der die Tragoedie nicht begriff und deshalb nicht achtete. Mit diesem im Bunde durfte er es wagen, aus seiner Vereinsamung heraus den ungeheuren Kampf gegen die Kunstwerke des Aeschylus und Sophokles zu beginnen—nicht mit Streitschriften, sondern als dramatischer Dichter, der seine Vorstellung von der Tragoedie der ueberlieferten entgegenstellt.—

12.

Bevor wir diesen anderen Zuschauer bei Namen nennen, verharren wir hier einen Augenblick, um uns jenen frueher geschilderten Eindruck des Zwiespaeltigen und Incommensurabeln im Wesen der aeschyleischen Tragoedie selbst in's Gedaechniss zurueckzurufen. Denken wir an unsere eigene Befremdung dem Chore und dem tragischen Helden jener Tragoedie gegenueber, die wir beide mit unseren Gewohnheiten ebensowenig wie mit der Ueberlieferung zu reimen wussten—bis wir jene Doppelheit selbst als Ursprung und Wesen der griechischen Tragoedie wiederfanden, als den Ausdruck zweier in einander gewobenen Kunsttriebe, des Apollinischen und des Dionysischen.

Jenes urspruengliche und allmaechtige dionysische Element aus der Tragoedie auszuscheiden und sie rein und neu auf undionysischer Kunst, Sitte und Weltbetrachtung aufzubauen—dies ist die jetzt in heller Beleuchtung sich uns enthuellende Tendenz des Euripides.

Euripides selbst hat am Abend seines Lebens die Frage nach dem Werth und der Bedeutung dieser Tendenz in einem Mythos seinen Zeitgenossen auf das Nachdruecklichste vorgelegt. Darf ueberhaupt das Dionysische bestehen? Ist es nicht mit Gewalt aus dem hellenischen Boden auszurotten? Gewiss, sagt uns der Dichter, wenn es nur moeglich waere: aber der Gott Dionysus ist zu maechtig; der verstaendigste Gegner—wie Pentheus in den "Bacchen"—wird unvermuthet von ihm bezaubert und laeuft nachher mit dieser Verzauberung in sein Verhaengniss. Das Urtheil der beiden Greise Kadmus und Tiresias scheint auch das Urtheil des greisen Dichters zu sein: das Nachdenken der kluegsten Einzelnen werfe jene alten Volkstraditionen, jene sich ewig fortpflanzende Verehrung des Dionysus nicht um, ja es gezieme sich, solchen wunderbaren Kraeften gegenueber, mindestens eine diplomatisch vorsichtige Theilnahme zu zeigen: wobei es aber immer noch moeglich sei, dass der Gott an einer so lauen Betheligen; Anstoss nehme und den Diplomaten—wie hier den Kadmus—schliesslich in einen Drachen verwandle. 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

Die Geburt der Tragoedie

Laufhahn zu schliessen, einem Schwindelnden gleich, der, um nur dem entsetzlichen, nicht mehr ertraeglichen Wirbel zu entgehn, sich vom Thurme herunterstuerzt. Jene Tragoedie ist ein Protest gegen die Ausfuehrbarkeit seiner Tendenz; ach, und sie war bereits ausgefuehrt! Das Wunderbare war geschehn: als der Dichter widerrief, hatte bereits seine Tendenz gesiegt. Dionysus war bereits von der tragischen Buehne verscheucht und zwar durch eine aus Euripides redende daemonische Macht. Auch Euripides war in gewissem Sinne nur Maske: die Gottheit, die aus ihm redete, war nicht Dionysus, auch nicht Apollo, sondern ein ganz neugeborner Daemon, genannt Sokrates. Dies ist der neue Gegensatz: das Dionysische und das Sokratische, und das Kunstwerk der griechischen Tragoedie ging an ihm zu Grunde. Mag nun auch Euripides uns durch seinen Widerruf zu troesten suchen, es gelingt ihm nicht: der herrlichste Tempel liegt in Truemern; was nuetzt uns die Wehklage des Zerstoerers und sein Gestaendniss, dass es der schoenste aller Tempel gewesen sei? Und selbst dass Euripides zur Strafe von den Kunstrichtern aller Zeiten in einen Drachen verwandelt worden ist—wen moechte diese erbaermliche Compensation befriedigen?

Naehern wir uns jetzt jener sokratischen Tendenz, mit der Euripides die aeschyleische Tragoedie bekaempfte und besiegte.

Welches Ziel—so muessen wir uns jetzt fragen—konnte die euripideische Absicht, das Drama allein auf das Undionysische zu gruenden, in der hoechsten Idealitaet ihrer Durchfuehrung ueberhaupt haben? Welche Form des Drama's blieb noch uebrig, wenn es nicht aus dem Geburtsschoosse der Musik, in jenem geheimnissvollen Zwielicht des Dionysischen geboren werden sollte? Allein das dramatisirte Epos: in welchem apollinischen Kunstgebiete nun freilich die tragische Wirkung unerreichbar ist. Es kommt hierbei nicht auf den Inhalt der dargestellten Ereignisse an; ja ich moechte behaupten, dass es Goethe in seiner projectirten "Nausikaa" unmoeglich gewesen sein wuerde, den Selbstmord jenes idyllischen Wesens—der den fuenften Act ausfuellen sollte—tragisch ergreifend zu machen; so ungemein ist die Gewalt des Episch-Apollinischen, dass es die schreckensvollsten Dinge mit jener Lust am Scheine und der Erloesung durch den Schein vor unseren Augen verzaubert. Der Dichter des dramatisirten Epos kann eben so wenig wie der epische Rhapsode mit seinen Bildern voellig verschmelzen: er ist immer noch ruhig unbewegte, aus weiten Augen blickende Anschauung, die die Bilder vorsich sieht. Der Schauspieler in diesem dramatisirten Epos bleibt im tiefsten Grunde immer noch Rhapsode; die Weihe des inneren Traeumens liegt auf allen seinen Actionen, so dass er niemals ganz Schauspieler ist.

Wie verhaelt sich nun diesem Ideal des apollinischen Drama's gegenueber das euripideische Stueck? Wie zu dem feierlichen Rhapsoden der alten Zeit jener juengere, der sein Wesen im platonischen "Jon" also beschreibt: "Wenn ich etwas Trauriges sage, fuellen sich meine Augen mit Thraenen; ist aber das, was ich sage, schrecklich und entsetzlich, dann stehen die Haare meines Hauptes vor Schauder zu Berge, und mein Herz klopf." Hier merken wir nichts mehr von jenem epischen Verlorensein im Scheine, von der affectlosen Kuehle des wahren Schauspielers, der gerade in seiner hoechsten Thaetigkeit, ganz Schein und Lust am Scheine ist. Euripides ist der Schauspieler mit dem klopfenden Herzen, mit den zu Berge stehenden Haaren; als sokratischer Denker entwirft er den Plan, als leidenschaftlicher Schauspieler fuehrt er ihn aus. Reiner Kuenstler ist er weder im Entwerfen noch im Ausfuehren. So ist das euripideische Drama ein zugleich kuehles und feuriges Ding, zum Erstarren und zum Verbrennen gleich befaehigt; es ist ihm unmoeglich, die apollinische Wirkung des Epos zu erreichen, waehrend es andererseits sich von den dionysischen Elementen moeglichst geloest hat, und jetzt, um ueberhaupt zu wirken, neue Erregungsmittel braucht, die nun nicht mehr innerhalb der beiden einzigen Kunsttriebe, des apollinischen und des dionysischen, liegen koennen. Diese Erregungsmittel sind kuehle paradoxe Gedanken—an Stelle der apollinischen Anschauungen—und feurige Affecte—an Stelle der dionysischen Entzueckungen—und zwar hoechst realistisch nachgemachte, keineswegs in den Aether der Kunst getauchte Gedanken und Affecte.

Haben wir demnach so viel erkannt, dass es Euripides ueberhaupt nicht gelungen ist, das Drama allein auf das Apollinische zu gruenden, dass sich vielmehr seine undionysische Tendenz in eine naturalistische und unkuenstlerische verirrt hat, so werden wir jetzt dem Wesen des aesthetischen Sokratismus schon naeher treten duerfen; dessen oberstes Gesetz ungefaehr so lautet: "alles muss verstaendig sein, um schoen zu sein"; als Parallelsatz zu dem sokratischen "nur der Wissende ist tugendhaft." Mit diesem Kanon in der Hand maass Euripides alles Einzelne und rectificirte es gemaess diesem Princip: die Sprache, die Charaktere, den dramaturgischen Aufbau, die Chormusik. Was wir im Vergleich mit der sophokleischen Tragoedie so haeufig dem Euripides als dichterischen Mangel und Rueckschritt anzurechnen pflegen, das ist zumeist das Product jenes

Die Geburt der Tragoedie

eindringenden kritischen Prozesses, jener verwegenen Verstaendigkeit. Der euripideische Prolog diene uns als Beispiel fuer die Productivitaet jener rationalistischen Methode. Nichts kann unserer Buehrentechnik widerstrebender sein als der Prolog im Drama des Euripides. Dass eine einzelne auftretende Person am Eingange des Stueckes erzaehlt, wer sie sei, was der Handlung vorangehe, was bis jetzt geschehen, ja was im Verlaufe des Stueckes geschehen werde, das wuerde ein moderner Theaterdichter als ein muthwilliges und nicht zu verzeihendes Verzichtleisten auf den Effect der Spannung bezeichnen. Man weiss ja alles, was geschehen wird; wer wird abwarten wollen, dass dies wirklich geschieht?—da ja hier keinesfalls das aufregende Verhaeltniss eines wahrsagenden Traumes zu einer spaeter eintretenden Wirklichkeit stattfindet. Ganz anders reflectirte Euripides. Die Wirkung der Tragoedie beruhte niemals auf der epischen Spannung, auf der anreizenden Ungewissheit, was sich jetzt und nachher ereignen werde: vielmehr auf jenen grossen rhetorisch-lyrischen Scenen, in denen die Leidenschaft und die Dialektik des Haupthelden zu einem breiten und maechtigen Strome anschwellt. Zum Pathos, nicht zur Handlung bereitete Alles vor: und was nicht zum Pathos vorbereitete, das galt als verwerflich. Das aber, was die genussvolle Hingabe an solche Scenen am staerksten erschwert, ist ein dem Zuhoerer fehlendes Glied, eine Luecke im Gewebe der Vorgeschichte; so lange der Zuhoerer noch ausrechnen muss, was diese und jene Person bedeute, was dieser und jener Conflict der Neigungen und Absichten fuer Voraussetzungen habe, ist seine volle Versenkung in das Leiden und Thun der Hauptpersonen, ist das athemlose Mitleiden und Mitfuerchten noch nicht moeglich. Die aeschyleisch-sophokleische Tragoedie verwandte die geistreichsten Kunstmittel, um dem Zuschauer in den ersten Scenen gewissermaassen zufaellig alle jene zum Verstaendniss noethwendigen Faeden in die Hand zu geben: ein Zug, in dem sich jene edle Kuenstlerschaft bewaehrt, die das noethwendige Formelle gleichsam maskirt und als Zufaeelliges erscheinen laesst. Immerhin aber glaubte Euripides zu bemerken, dass waehrend jener ersten Scenen der Zuschauer in eigenthuemlicher Unruhe sei, um das Rechenexempel der Vorgeschichte auszurechnen, so dass die dichterischen Schoenheiten und das Pathos der Exposition fuer ihn verloren ginge. 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 haeufig den Verlauf der Tragoedie dem Publicum gewissermaassen garantieren und jeden Zweifel an der Realitaet des Mythos nehmen: in aehnlicher Weise, wie Descartes die Realitaet der empirischen Welt nur durch die Appellation an die Wahrhaftigkeit Gottes und seine Unfaehigkeit zur Luege zu beweisen vermochte. Dieselbe goettliche 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 beruechtigten *deus ex machina*. Zwischen der epischen Vorschau und Hinausschau liegt die dramatischlyrische Gegenwart, das eigentliche "Drama."

So ist Euripides als Dichter vor allem der Wiederhall seiner bewussten Erkenntnisse; und gerade dies verleiht ihm eine so denkwuerdige Stellung in der Geschichte der griechischen Kunst.

Ihm muss im Hinblick auf sein kritisch-productives Schaffen oft zu Muehe gewesen sein als sollte er den Anfang der Schrift des Anaxagoras fuer das Drama lebendig machen, deren erste Worte lauten: "im Anfang war alles beisammen; da kam der Verstand und schuf Ordnung." Und wenn Anaxagoras mit seinem "Nous" unter den Philosophen wie der erste Nuechterne unter lauter Trunkenen erschien, so mag auch Euripides sein Verhaeltniss zu den anderen Dichtern der Tragoedie unter einem aehnlichen Bilde begriffen haben. So lange der einzige Ordner und Walter des Alls, der Nous, noch vom kuenstlerischen Schaffen ausgeschlossen war, war noch alles in einem chaotischen Urbrei beisammen; so musste Euripides urtheilen, so musste er die "trunkenen" Dichter als der erste "Nuechterne" verurtheilen. Das, was Sophokles von Aeschylus gesagt hat, er thue das Rechte, obschon unbewusst, war gewiss nicht im Sinne des Euripides gesagt: der nur so viel haette gelten lassen, dass Aeschylus, weil er unbewusst schaffe, das Unrechte schaffe. Auch der goettliche Plato redet vom schoepferischen Vermoegen 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 faehig zu dichten als bis er bewusstlos geworden sei, und kein Verstand mehr in ihm wohne. Euripides unternahm es, wie es auch Plato unternommen hat, das Gegenstueck des "unverstaendigen" Dichters der Welt zu zeigen; sein aesthetischer Grundsatz "alles muss bewusst sein, um schoen zu sein", ist, wie ich sagte, der Parallelsatz zu dem sokratischen "alles muss bewusst sein, um gut zu sein". Demgemaess darf uns Euripides als der Dichter des aesthetischen Sokratismus gelten. Sokrates aber war jener zweite Zuschauer, der die aeltere Tragoedie nicht begriff und deshalb nicht achtete; mit ihm im Bunde wagte Euripides, der Herold eines neuen Kunstschaffens zu sein. Wenn an diesem die aeltere Tragoedie zu Grunde ging, so ist also der aesthetische Sokratismus das moerderische Princip:

Die Geburt der Tragoedie

insofern aber der Kampf gegen das Dionysische der aelteren Kunst gerichtet war, erkennen wir in Sokrates den Gegner des Dionysus, den neuen Orpheus, der sich gegen Dionysus erhebt und, obschon bestimmt, von den Maenaden des athenischen Gerichtshofes zerrissen zu werden, doch den uebermaechtigen Gott selbst zur Flucht noethigt: welcher, wie damals, als er vor dem Edonerkoenig Lykurg floh, sich in die Tiefen des Meeres rettete, naemlich in die mystischen Fluthen eines die ganze Welt allmaehlich ueberziehenden Geheimcultus.

13.

Dass Sokrates eine enge Beziehung der Tendenz zu Euripides habe, entging dem gleichzeitigen Alterthume nicht; und der beredteste Ausdruck fuer diesen gluecklichen Spuersinn ist jene in Athen umlaufende Sage, Sokrates pflege dem Euripides im Dichten zu helfen. Beide Namen wurden von den Anhaengern der "guten alten Zeit" in einem Athem genannt, wenn es galt, die Volksverfuehrer der Gegenwart aufzuzaehlen: von deren Einflusse es herruehre, dass die alte marathonsche vierschroetige Tuechtigkeit an Leib und Seele immer mehr einer zweifelhaften Aufklaerung, bei fortschreitender Verkuemmerung der leiblichen und seelischen Kraefte, zum Opfer falle. In dieser Tonart, halb mit Entruestung, halb mit Verachtung, pflegt die aristophanische Komoedie von jenen Maennern zu reden, zum Schrecken der Neueren, welche zwar Euripides gerne preisgeben, aber sich nicht genug darueber wundern koennen, dass Sokrates als der erste und oberste Sophist, als der Spiegel und Inbegriff aller sophistischen Bestrebungen bei Aristophanes erscheine: wobei es einzig einen Trost gewaehrt, den Aristophanes selbst als einen luederlich luegenhaften Alcibiades der Poesie an den Pranger zu stellen. Ohne an dieser Stelle die tiefen Instincte des Aristophanes gegen solche Angriffe in Schutz zu nehmen, fahre ich fort, die enge Zusammengehoeerigkeit des Sokrates und des Euripides aus der antiken Empfindung heraus zu erweisen; in welchem Sinne namentlich daran zu erinnern ist, dass Sokrates als Gegner der tragischen Kunst sich des Besuchs der Tragoedie enthielt, und nur, wenn ein neues Stueck des Euripides aufgefuehrt wurde, sich unter den Zuschauern einstellte. Am beruehmtesten 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 gebuehre.

Als der dritte in dieser Stufenleiter war Sophokles genannt; er, der sich gegen Aeschylus ruehmen durfte, er thue das Rechte und zwar, weil er wisse, was das Rechte sei. Offenbar ist gerade der Grad der Helligkeit dieses Wissens dasjenige, was jene drei Maenner gemeinsam als die drei "Wissenden" ihrer Zeit auszeichnet.

Das schaerfste Wort aber fuer jene neue und unerhoerte Hochschaetzung des Wissens und der Einsicht sprach Sokrates, als er sich als den Einzigen vorfand, der sich eingestehe, nichts zu wissen; waehrend er, auf seiner kritischen Wanderung durch Athen, bei den groessten Staatsmaennern, Rednern, Dichtern und Kuenstlern vorsprechend, ueberall die Einbildung des Wissens antraf. Mit Staunen erkannte er, dass alle jene Beruehmtheiten selbst ueber ihren Beruf ohne richtige und sichere Einsicht seien und denselben nur aus Instinct trieben. "Nur aus Instinct": mit diesem Ausdruck beruehren wir Herz und Mittelpunkt der sokratischen Tendenz. Mit ihm verurtheilt der Sokratismus eben so die bestehende Kunst wie die bestehende Ethik: wohin er seine pruefenden Blicke richtet, sieht er den Mangel der Einsicht und die Macht des Wahns und schliesst aus diesem Mangel auf die innerliche Verkehrtheit und Verwerflichkeit des Vorhandenen. Von diesem einen Punkte aus glaubte Sokrates das Dasein corrigieren zu muessen: er, der Einzelne, tritt mit der Miene der Nichtachtung und der Ueberlegenheit, als der Vorlaeufer einer ganz anders gearteten Cultur, Kunst und Moral, in eine Welt hinein, deren Zipfel mit Ehrfurcht zu erhaschen wir uns zum groessten Gluecke rechnen wuerden.

Dies ist die ungeheure Bedenklichkeit, die uns jedesmal, Angesichts des Sokrates, ergreift und die uns immer und immer wieder anreizt, Sinn und Absicht dieser fragwuerdigsten Erscheinung des Alterthums zu erkennen. 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 hoechste Hoehe unserer staunenden Anbetung gewiss ist? Welche daemonische Kraft ist es, die diesen Zaubertrank in den Staub zu schuetten sich erkuehnen darf? Welcher Halbgott ist es, dem der Geisterchor der Edelsten der Menschheit zurufen muss: "Weh! Weh! Du hast sie zerstoert, die schoene Welt, mit maechtiger Faust; sie stuerzt, sie zerfaellt!"

Einen Schluessel zu dem Wesen des Sokrates bietet uns jene wunderbare Erscheinung, die als "Daemonion des Sokrates" bezeichnet wird. In besonderen Lagen, in denen sein ungeheurer Verstand in's Schwanken gerieth, gewann er einen festen Anhalt durch eine in solchen Momenten sich aeussernde goettliche Stimme. Diese Stimme mahnt, wenn sie kommt, immer ab. Die instinctive Weisheit zeigt sich bei dieser gaenzlich abnormen Natur nur,

Die Geburt der Tragoedie

um dem bewussten Erkennen hier und da hindernd entgegenzutreten. Während doch bei allen productiven Menschen der Instinct gerade die schöpferisch-affirmative Kraft ist, und das Bewusstsein kritisch und abmahnend sich gebärdet: wird bei Sokrates der Instinct zum Kritiker, das Bewusstsein zum Schöpfer—eine wahre Monstrosität per defectum! Und zwar nehmen wir hier einen monströsen defectus jeder mystischen Anlage wahr, so dass Sokrates als der spezifische Nicht-Mystiker zu bezeichnen wäre, in dem die logische Natur durch eine Superfoetation eben so excessiv entwickelt ist wie im Mystiker jene instinctive Weisheit. Andererseits aber war es jenem in Sokrates erscheinenden logischen Triebe voellig versagt, sich gegen sich selbst zu kehren; in diesem fessellosen Dahinstromen zeigt er eine Naturgewalt, wie wir sie nur bei den allergroessten instinctiven Kräften zu unsrer schaudervollen Ueberraschung antreffen. Wer nur einen Hauch von jener goettlichen Naivetaet und Sicherheit der sokratischen Lebensrichtung aus den platonischen Schriften gespuert hat, der fuehlt auch, wie das ungeheure Triebrad des logischen Sokratismus gleichsam hinter Sokrates in Bewegung ist, und wie dies durch Sokrates wie durch einen Schatten hindurch angeschaut werden muss. Dass er aber selbst von diesem Verhaeltniss eine Ahnung hatte, das drueckt sich in dem wuerdevollen Ernste aus, mit dem er seine goettliche Berufung ueberall und noch vor seinen Richtern geltend machte. Ihn darin zu widerlegen war im Grunde eben so unmoeglich als seinen die Instincte aufloesenden Einfluss gut zu heissen. Bei diesem unloesbaren Conflict war, als er einmal vor das Forum des griechischen Staates gezogen war, nur eine einzige Form der Verurtheilung geboten, die Verbannung; als etwas durchaus Raethselhaftes, Unrubricirbares, Unaufklaerbares haette man ihn ueber die Grenze weisen duerfen, ohne dass irgend eine Nachwelt im Recht gewesen waere, die Athener einer schmaehlichen That zu zeihen. Dass aber der Tod und nicht nur die Verbannung ueber ihn ausgesprochen wurde, das scheint Sokrates selbst, mit voelliger Klarheit und ohne den natuerlichen Schauer vor dem Tode, durchgesetzt zu haben: er ging in den Tod, mit jener Ruhe, mit der er nach Plato's Schilderung als der letzte der Zecher im fruehen Tagesgrauen das Symposion verlaesst, um einen neuen Tag zu beginnen; indess hinter ihm, auf den Baenken und auf der Erde, die verschlafenen Tischgenossen zurueckbleiben, um von Sokrates, dem wahrhaften Erotiker, zu traeuern. Der sterbende Sokrates wurde das neue, noch nie sonst geschaute Ideal der edlen griechischen Jugend: vor allen hat sich der typische hellenische Juengling, Plato, mit aller inbruenstigen Hingebung seiner Schwaermerseele vor diesem Bilde niedergeworfen.

14.

Denken wir uns jetzt das eine grosse Cyklopenauge des Sokrates auf die Tragoedie gewandt, jenes Auge, in dem nie der holde Wahnsinn kuenstlerischer Begeisterung gegluet hat—denken wir uns, wie es jenem Auge versagt war, in die dionysischen Abgruende mit Wohlgefallen zu schauen—was eigentlich musste es in der “erhabenen und hochgepriesenen” tragischen Kunst, wie sie Plato nennt, erblicken? Etwas recht Unvernuenftiges, mit Ursachen, die ohne Wirkungen, und mit Wirkungen, die ohne Ursachen zu sein schienen, dazu das Ganze so bunt und mannichfaltig, dass es einer besonnenen Gemuethsart widerstreben muesse, fuer reizbare und empfindliche Seelen aber ein gefaehrlicher Zunder sei. Wir wissen, welche einzige Gattung der Dichtkunst von ihm begriffen wurde, die aesopische Fabel: und dies geschah gewiss mit jener laechelnden Anbequemung, mit welcher der ehrliche gute Gellert in der Fabel von der Biene und der Henne das Lob der Poesie singt:

“Du siehst an mir, wozu sie nuetzt,

Dem, der nicht viel Verstand besitzt

Die Wahrheit durch ein Bild zu sagen”.

Nun aber schien Sokrates die tragische Kunst nicht einmal “die Wahrheit zu sagen”: abgesehen davon, dass sie sich an den wendet, der “nicht viel Verstand besitzt”, also nicht an den Philosophen: ein zweifacher Grund, von ihr fern zu bleiben. Wie Plato, rechnete er sie zu den schmeichlerischen Kuensten, die nur das Angenehme, nicht das Nuetzliche darstellen und verlangte deshalb bei seinen Juengern Enthaltensamkeit und strenge Absonderung von solchen unphilosophischen Reizungen; mit solchem Erfolge, dass der jugendliche Tragoediendichter Plato zu allererst seine Dichtungen verbrannte, um Schueler des Sokrates werden zu koennen. Wo aber unbesiegbare Anlagen gegen die sokratischen Maximen ankaempften, war die Kraft derselben, sammt der Wucht jenes ungeheuren Charakters, immer noch gross genug, um die Poesie selbst in neue und bis dahin unbekannte Stellungen zu draengen.

Ein Beispiel dafuer ist der eben genannte Plato: er, der in der Verurtheilung der Tragoedie und der Kunst ueberhaupt gewiss nicht hinter dem naiven Cynismus seines Meisters zurueckgeblieben ist, hat doch aus voller kuenstlerischer Nothwendigkeit eine Kunstform schaffen muessen, die gerade mit den vorhandenen und von ihm

Die Geburt der Tragoedie

abgewiesenen Kunstformen innerlich verwandt ist. Der Hauptvorwurf, den Plato der aelteren Kunst zu machen hatte,—dass sie Nachahmung eines Scheinbildes sei, also noch einer niedrigeren Sphaere als die empirische Welt ist, angehoere—durfte vor allem nicht gegen das neue Kunstwerk gerichtet werden: und so sehen wir denn Plato bestrebt ueber die Wirklichkeit hinaus zu gehn und die jener Pseudo-Wirklichkeit zu Grunde liegende Idee darzustellen. Damit aber war der Denker Plato auf einem Umwege ebendahin gelangt, wo er als Dichter stets heimisch gewesen war und von wo aus Sophokles und die ganze aeltere Kunst feierlich gegen jenen Vorwurf protestirten. Wenn die Tragoedie alle frueheren Kunstgattungen in sich aufgesaugt hatte, so darf dasselbe wiederum in einem excentrischen Sinne vom platonischen Dialoge gelten, der, durch Mischung aller vorhandenen Stile und Formen erzeugt, zwischen Erzaehlung, Lyrik, Drama, zwischen Prosa und Poesie in der Mitte schwebt und damit auch das strenge aeltere Gesetz der einheitlichen sprachlichen Form durchbrochen hat; auf welchem Wege die cynischen Schriftsteller noch weiter gegangen sind, die in der groessten Buntscheckigkeit des Stils, im Hin- und Herschwanken zwischen prosaischen und metrischen Formen auch das litterarische Bild des “rasenden Sokrates”, den sie im Leben darzustellen pflegten, erreicht haben. Der platonische Dialog war gleichsam der Kahn, auf dem sich die schiffbrueechige aeltere Poesie sammt allen ihren Kindern rettete: auf einen engen Raum zusammengedraengt und dem einen Steuermann Sokrates aengstlich unterthaenig fuhren sie jetzt in eine neue Welt hinein, die an dem phantastischen Bilde dieses Aufzugs sich nie satt sehen konnte. Wirklich hat fuer die ganze Nachwelt Plato das Vorbild einer neuen Kunstform gegeben, das Vorbild des Roman's: der als die unendlich gesteigerte aesopische Fabel zu bezeichnen ist, in der die Poesie in einer aehnlichen Rangordnung zur dialektischen Philosophie lebt, wie viele Jahrhunderte hindurch dieselbe Philosophie zur Theologie: naemlich als ancilla. Dies war die neue Stellung der Poesie, in die sie Plato unter dem Drucke des daemonischen Sokrates draengte.

Hier ueberwaechst der philosophische Gedanke die Kunst und zwingt sie zu einem engen Sich-Anklammern an den Stamm der Dialektik. In dem logischen Schematismus hat sich die apollinische Tendenz verpuppt: wie wir bei Euripides etwas Entsprechendes und ausserdem eine Uebersetzung des Dionysischen in den naturalistischen Affect wahrzunehmen hatten. Sokrates, der dialektische Held im platonischen Drama, erinnert uns an die verwandte Natur des euripideischen Helden, der durch Grund und Gegengrund seine Handlungen vertheidigen muss und dadurch so oft in Gefahr geraeth, unser tragisches Mitleiden einzubuessen: denn wer vermoechte das optimistische Element im Wesen der Dialektik zu verkennen, das in jedem Schlusse sein Jubelfest feiert und allein in kuehler Helle und Bewusstheit athmen kann: das optimistische Element, das, einmal in die Tragoedie eingedrungen, ihre dionysischen Regionen allmaehlich ueberwuchern und sie nothwendig zur Selbstvernichtung treiben muss—bis zum Todessprunge in's buergerliche Schauspiel. Man vergegenwaertige sich nur die Consequenzen der sokratischen Saetze: “Tugend ist Wissen; es wird nur gesuendigt aus Unwissenheit; der Tugendhafte ist der Glueckliche”: in diesen drei Grundformen des Optimismus liegt der Tod der Tragoedie. Denn jetzt muss der tugendhafte Held Dialektiker sein, jetzt muss zwischen Tugend und Wissen, Glaube und Moral ein nothwendiger sichtbarer Verband sein, jetzt ist die transcendentale Gerechtigkeitsloesung des Aeschylus zu dem flachen und frechen Princip der “poetischen Gerechtigkeit” mit seinem ueblichen deus ex machina erniedrigt.

Wie erscheint dieser neuen sokratisch-optimistischen Buehnenwelt gegenueber jetzt der Chor und ueberhaupt der ganze musikalisch-dionysische Untergrund der Tragoedie? Als etwas Zufaeelliges, als eine auch wohl zu missende Reminiscenz an den Ursprung der Tragoedie; waehrend wir doch eingesehen haben, dass der Chor nur als Ursache der Tragoedie und des Tragischen ueberhaupt verstanden werden kann. Schon bei Sophokles zeigt sich jene Verlegenheit in Betreff des Chors—ein wichtiges Zeichen, dass schon bei ihm der dionysische Boden der Tragoedie zu zerbroeckeln beginnt. Er wagt es nicht mehr, dem Chor den Hauptantheil der Wirkung anzuvertrauen, sondern schraenkt sein Bereich dermaassen ein, dass er jetzt fast den Schauspielern coordinirt erscheint, gleich als ob er aus der Orchestra in die Scene hineingehoben wuerde: womit freilich sein Wesen voellig zerstoert ist, mag auch Aristoteles gerade dieser Auffassung des Chors seine Beistimmung geben. Jene Verrueckung 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, deren Phasen in Euripides, Agathon und der neueren Komoedie mit erschreckender Schnelligkeit auf einander folgen. Die optimistische Dialektik treibt mit der Geissel ihrer Syllogismen die Musik aus der Tragoedie: d.h. sie zerstoert das Wesen der Tragoedie, welches sich einzig als eine Manifestation und Verbildlichung dionysischer Zustaeude, als sichtbare Symbolisirung der Musik, als die Traumwelt eines dionysischen Rausches interpretiren laesst.

Die Geburt der Tragoedie

Haben wir also sogar eine schon vor Sokrates wirkende antidionysische Tendenz anzunehmen, die nur in ihm einen unerhoert grossartigen Ausdruck gewinnt: so muessen wir nicht vor der Frage zurueckschrecken, wohin denn eine solche Erscheinung wie die des Sokrates deute: die wir doch nicht im Stande sind, Angesichts der platonischen Dialoge, als eine nur aufloesende negative Macht zu begreifen. Und so gewiss die allernaechste Wirkung des sokratischen Triebes auf eine Zersetzung der dionysischen Tragoedie ausging, so zwingt uns eine tief sinnige Lebenserfahrung des Sokrates selbst zu der Frage, ob denn zwischen dem Sokratismus und der Kunst nothwendig nur ein antipodisches Verhaeltniss bestehe und ob die Geburt eines "kuenstlerischen Sokrates" ueberhaupt etwas in sich Widerspruchsvolles sei.

Jener despotische Logiker hatte naemlich hier und da der Kunst gegenueber das Gefuehl einer Luecke, einer Leere, eines halben Vorwurfs, einer vielleicht versaeumten Pflicht. Oefters kam ihm, wie er im Gefaengniss seinen Freunden erzaehlt, ein und dieselbe Traumerscheinung, die immer dasselbe sagte: "Sokrates, treibe Musik!" Er beruhigt sich bis zu seinen letzten Tagen mit der Meinung, sein Philosophieren sei die hoechste Musenkunst, und glaubt nicht recht, dass eine Gottheit ihn an jene "gemeine, populaere Musik" erinnern werde. Endlich im Gefaengniss versteht er sich, um sein Gewissen gaenzlich zu entlasten, auch dazu, jene von ihm gering geachtete Musik zu treiben. Und in dieser Gesinnung dichtet er ein Prooemium auf Apollo und bringt einige aesopische Fabeln in Verse. Das war etwas der daemonischen warnenden Stimme Aehnliches, was ihn zu diesen Uebungen draengte, es war seine apollinische Einsicht, dass er wie ein Barbarenkoenig ein edles Goetterbild nicht verstehe und in der Gefahr sei, sich an einer Gottheit zu versuendigen—durch sein Nichtsverstehn. Jenes Wort der sokratischen Traumerscheinung ist das einzige Zeichen einer Bedenklichkeit ueber die Grenzen der logischen Natur: vielleicht —so musste er sich fragen—ist das mir Nichtverstaendliche doch nicht auch sofort das Unverstaendige? Vielleicht giebt es ein Reich der Weisheit, aus dem der Logiker verbannt ist? Vielleicht ist die Kunst sogar ein nothwendiges Correlativum und Supplement der Wissenschaft?

15.

Im Sinne dieser letzten ahnungsvollen Fragen muss nun ausgesprochen werden, wie der Einfluss des Sokrates, bis auf diesen Moment hin, ja in alle Zukunft hinaus, sich, gleich einem in der Abendsonne immer groesser werdenden Schatten, ueber die Nachwelt hin ausgebreitet hat, wie derselbe zur Neuschaffung der Kunst—und zwar der Kunst im bereits metaphysischen, weitesten und tiefsten Sinne—immer wieder noethigt und, bei seiner eignen Unendlichkeit, auch deren Unendlichkeit verbuergt.

Bevor dies erkannt werden konnte, bevor die innerste Abhaengigkeit jeder Kunst von den Griechen, den Griechen von Homer bis auf Sokrates, ueberzeugend dargethan war, musste es uns mit diesen Griechen ergehen wie den Athenern mit Sokrates. Fast jede Zeit und Bildungsstufe hat einmal sich mit tiefem Missmuth von den Griechen zu befreien gesucht, weil Angesichts derselben alles Selbstgeleistete, scheinbar voellig Originelle, und recht aufrichtig Bewunderte ploetzlich Farbe und Leben zu verlieren schien und zur misslungenen Copie, ja zur Caricatur zusammenschrumpfte. Und so bricht immer von Neuem einmal der herzliche Ingrim gegen jenes anmaassliche Voelkchen hervor das sich erkuehnte, alles Nichteinheimische fuer alle Zeiten als "barbarisch" zu bezeichnen: wer sind jene, fragt man sich, die, obschon sie nur einen ephemeren historischen Glanz, nur laecherlich engbegrenzte Institutionen, nur eine zweifelhafte Tuechtigkeit der Sitte aufzuweisen haben und sogar mit haesslichen Lastern gekennzeichnet sind, doch die Wuerde und Sonderstellung unter den Voelkern in Anspruch nehmen, die dem Genius unter der Masse zukommt? Leider war man nicht so gluecklich den Schierlingsbecher zu finden, mit dem ein solches Wesen einfach abgethan werden konnte: denn alles Gift, das Neid, Verlaeumdung und Ingrim in sich erzeugten, reichte nicht hin, jene selbstgenugsame Herrlichkeit zu vernichten. Und so schaemt und fuerchtet man sich vor den Griechen; es sei denn, dass Einer die Wahrheit ueber alles achte und so sich auch diese Wahrheit einzugestehn wage, dass die Griechen unsere und jegliche Cultur als Wagenlenker in den Haenden haben, dass aber fase immer Wagen und Pferde von zu geringem Stoffe und der Glorie ihrer Fuehrer unangemessen sind, die dann es fuer einen Scherz erachten, ein solches Gespann in den Abgrund zu jagen: ueber den sie selbst, mit dem Sprunge des Achilles, hinwegsetzen.

Um die Wuerde einer solchen Fuehrerstellung auch fuer Sokrates zu erweisen, genuegt es in ihm den Typus einer vor ihm unerhoerten Daseinsform zu erkennen, den Typus des theoretischen Menschen, ueber dessen Bedeutung und Ziel zur Einsicht zu kommen, unsere naechste Aufgabe ist. Auch der theoretische Mensch hat ein unendliches Genuegen am Vorhandenen, wie der Kuenstler, und ist wie jener vor der praktischen Ethik des Pessimismus und vor seinen nur im Finsternen leuchtenden Lynkeusaugen, durch jenes Genuegen geschuetzt.

Die Geburt der Tragoedie

Wenn naemlich der Kuenstler bei jeder Enthuellung der Wahrheit immer nur mit verzueckten Blicken an dem haengen bleibt, was auch jetzt, nach der Enthuellung, noch Huelle bleibt, genieusst und befriedigt sich der theoretische Mensch an der abgeworfenen Huelle und hat sein hoechstes Lustziel in dem Prozess einer immer gluecklichen, durch eigene Kraft gelingenden Enthuellung. Es gaebe keine Wissenschaft, wenn ihr nur um jene eine nackte Goettin und um nichts Anderes zu thun waere. Denn dann muesste es ihren Juengern zu Muthe sein, wie Solchen, die ein Loch gerade durch die Erde graben wollten: von denen ein Jeder einsieht, dass er, bei grosster und lebenslaenglicher Anstrengung, nur ein ganz kleines Stueck der ungeheuren Tiefe zu durchgraben im Stande sei, welches vor seinen Augen durch die Arbeit des Naechsten wieder ueberschuettet wird, so dass ein Dritter wohl daran zu thun scheint, wenn er auf eigne Faust eine neue Stelle fuer seine Bohrversuche waehlt. Wenn jetzt nun Einer zur Ueberzeugung beweist, dass auf diesem directen Wege das Antipodenziel nicht zu erreichen sei, wer wird noch in den alten Tiefen weiterarbeiten wollen, es sei denn, dass er sich nicht inzwischen genuegen lasse, edles Gestein zu finden oder Naturgesetze zu entdecken. Darum hat Lessing, der ehrlichste theoretische Mensch, es auszusprechen gewagt, dass ihm mehr am Suchen der Wahrheit als an ihr selbst gelegen sei: womit das Grundgeheimniss der Wissenschaft, zum Erstaunen, ja Aerger der Wissenschaftlichen, aufgedeckt worden ist. Nun steht freilich neben dieser vereinzeltten Erkenntniss, als einem Excess der Ehrlichkeit, wenn nicht des Uebermuthes, eine tiefsinnige Wahnvorstellung, welche zuerst in der Person des Sokrates zur Welt kam, jener unerschuetterliche Glaube, dass das Denken, an dem Leitfaden der Causalitaet, bis in die tiefsten Abgruende des Seins reiche, und dass das Denken das Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu corrigiren im Stande sei. Dieser erhabene metaphysische Wahn ist als Instinct der Wissenschaft beigegeben und fuehrt sie immer und immer wieder zu ihren Grenzen, an denen sie in Kunst umschlagen muss: auf welchees eigentlich, bei diesem Mechanismus, abgesehn ist.

Schauen wir jetzt, mit der Fackel dieses Gedankens, auf Sokrates hin: so erscheint er uns als der Erste, der an der Hand jenes Instinctes der Wissenschaft nicht nur leben, sondern—was bei weitem mehr ist—auch sterben konnte: und deshalb ist das Bild des sterbenden Sokrates als des durch Wissen und Gruende der Todesfurcht enthobenen Menschen das Wappenschild, das ueber dem Eingangsthor der Wissenschaft einen Jeden an deren Bestimmung erinnert, naemlich das Dasein als begreiflich und damit als gerechtfertigt erscheinen zu machen: wozu freilich wenn die Gruende nicht reichen, schliesslich auch der Mythos dienen muss, den ich sogar als noethwendige Consequenz, ja als Absicht der Wissenschaft soeben bezeichnete.

Wer sich einmal anschaulich macht, wie nach Sokrates, dem Mystagogen der Wissenschaft, eine Philosophenschule nach der anderen, wie Welle auf Welle, sich abloest, wie eine nie geahnte Universalitaet der Wissensgier in dem weitesten Bereich der gebildeten Welt und als eigentliche Aufgabe fuer jeden hoeher Befahigten die Wissenschaft auf die hohe See fuehrte, von der sie niemals seitdem wieder voellig vertrieben werden konnte, wie durch diese Universalitaet erst ein gemeinsames Netz des Gedankens ueber den gesammten Erdball, ja mit Ausblicken auf die Gesetzlichkeit eines ganzen Sonnensystems, gespannt wurde; wer dies Alles, sammt der erstaunlich hohen Wissenspyramide der Gegenwart, sich vergegenwaertigt, der kann sich nicht entbrechen, in Sokrates den einen Wendepunkt und Wirbel der sogenannten Weltgeschichte zu sehen. Denn daechte man sich einmal diese ganze unbezifferbare Summe von Kraft, die fuer jene Welttendenz verbraucht worden ist, nicht im Dienste des Erkennens, sondern auf die praktischen d.h. egoistischen Ziele der Individuen und Voelker verwendet, so waere wahrscheinlich in allgemeinen Vernichtungskaempfen und fortdauernden Voelkerwanderungen die instinctive Lust zum Leben so abgeschwaecht, dass, bei der Gewohnheit des Selbstmordes, der Einzelne vielleicht den letzten Rest von Pflichtgefuehl empfinden muesste, wenn er, wie der Bewohner der Fidschiinselfn, als Sohn seine Eltern, als Freund seinen Freund erdrosselt: ein praktischer Pessimismus, der selbst eine grausenhafte Ethik des Voelkermordes aus Mitleid erzeugen koennte—der uebrigens ueberall in der Welt vorhanden ist und vorhanden war, wo nicht die Kunst in irgend welchen Formen, besonders als Religion und Wissenschaft, zum Heilmittel und zur Abwehr jenes Pesthauchs erschienen ist.

Angesichts dieses praktischen Pessimismus ist Sokrates das Urbild des theoretischen Optimisten, der in dem bezeichneten Glauben an die Ergruendlichkeit der Natur der Dinge dem Wissen und der Erkenntniss die Kraft einer Universalmedizin beilegt und im Irrthum das Uebel an sich begreift. In jene Gruende einzudringen und die wahre Erkenntniss vom Schein und vom Irrthum zu sondern, duenkte dem sokratischen Menschen der edelste, selbst der einzige wahrhaft menschliche Beruf zu sein: so wie jener Mechanismus der Begriffe, Urtheile und Schluesse von Sokrates ab als hoechste Bethaetigung und bewunderungswuerdigste Gabe der Natur ueber alle

Die Geburt der Tragoedie

anderen Faehigkeiten geschaezt wurde. Selbst die erhabensten sittlichen Thaten, die Regungen des Mitleids, der Aufopferung, des Heroismus und jene schwer zu erringende Meeresstille der Seele, die der apollinische Grieche Sophrosyne nannte, wurden von Sokrates und seinen gleichgesinnten Nachfolgern bis auf die Gegenwart hin aus der Dialektik des Wissens abgeleitet und demgemaess als lehrbar bezeichnet. Wer die Lust einer sokratischen Erkenntniss an sich erfahren hat und spuert, wie diese, in immer weiteren Ringen, die ganze Welt der Erscheinungen zu umfassen sucht, der wird von da an keinen Stachel, der zum Dasein draengen koennte, heftiger empfinden als die Begierde, jene Eroberung zu vollenden und das Netz undurchdringbar fest zu spinnen. Einem so Gestimmten erscheint dann der platonische Sokrates als der Lehrer einer ganz neuen Form der "griechischen Heiterkeit" und Daseinsseligkeit, welche sich in Handlungen zu entladen sucht und diese Entladung zumeist in maeeutischen und erziehenden Einwirkungen auf edle Juenglinge, zum Zweck der endlichen Erzeugung des Genius, finden wird.

Nun aber eilt die Wissenschaft, von ihrem kraeftigen Wahne angespornt, unaufhaltsam bis zu ihren Grenzen, an denen ihr im Wesen der Logik verborgener Optimismus scheitert. Denn die Peripherie des Kreises der Wissenschaft hat unendlich viele Punkte, und waehrend noch gar nicht abzusehen ist, wie jemals der Kreis voellig ausgemessen werden koennte, so trifft doch der edle und begabte Mensch, noch vor der Mitte seines Daseins und unvermeidlich, auf solche Grenzpunkte der Peripherie, wo er in das Unaufhellbare starrt. Wenn er hier zu seinem Schrecken sieht, wie die Logik sich an diesen Grenzen um sich selbst ringelt und endlich sich in den Schwanz beisst—da bricht die neue Form der Erkenntniss durch, die tragische Erkenntniss, die, um nur ertragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst braucht.

Schauen wir, mit gestaerkten und an den Griechen erlabten Augen, auf die hoechsten Sphaeren derjenigen Welt, die uns umfluthet, so gewahren wir die in Sokrates vorbildlich erscheinende Gier der unersaettlichen optimistischen Erkenntniss in tragische Resignation und Kunstbeduerftigkeit umgeschlagen: waehrend allerdings dieselbe Gier, auf ihren niederen Stufen, sich kunstfeindlich aeussern und vornehmlich die dionysisch—tragische Kunst innerlich verabscheuen muss, wie dies an der Bekaempfung der aeschyleischen Tragoedie durch den Sokratismus beispielsweise dargestellt wurde.

Hier nun klopfen wir, bewegten Gemuetes, an die Pforten der Gegenwart und Zukunft: wird jenes "Umschlagen" zu immer neuen Configurationen des Genius und gerade des musiktreibenden Sokrates fuehren? Wird das ueber das Dasein gebreitete Netz der Kunst, sei es auch unter dem Namen der Religion oder der Wissenschaft, immer fester und zarter geflochten werden oder ist ihm bestimmt, unter dem ruhelos barbarischen Treiben und Wirbeln, das sich jetzt "die Gegenwart" nennt, in Fetzen zu reissen?—Besorgt, doch nicht trostlos stehen wir eine kleine Weile bei Seite, als die Beschaulichen, denen es erlaubt ist, Zeugen jener ungeheuren Kaempfe und Uebergaenge zu sein. Ach! Es ist der Zauber dieser Kaempfe, dass, wer sie schaut, sie auch kaempfen muss!

16.

An diesem ausgefuehrten historischen Beispiel haben wir klar zu machen gesucht, wie die Tragoedie an dem Entschwinden des Geistes der Musik eben so gewiss zu Grunde geht, wie sie aus diesem Geiste allein geboren werden kann. Das Ungewoehnliche dieser Behauptung zu mildern und andererseits den Ursprung dieser unserer Erkenntniss aufzuzeigen, muessen wir uns jetzt freien Blicks den analogen Erscheinungen der Gegenwart gegenueber stellen; wir muessen mitten hinein in jene Kaempfe treten, welche, wie ich eben sagte, zwischen der unersaettlichen optimistischen Erkenntniss und der tragischen Kunstbeduerftigkeit in den hoechsten Sphaeren unserer jetzigen Welt gekaempft werden. Ich will hierbei von allen den anderen gegnerischen Trieben absehn, die zu jeder Zeit der Kunst und gerade der Tragoedie entgegenarbeiten und die auch in der Gegenwart in dem Maasse siegesgewiss um sich greifen, dass von den theatralischen Kuensten z.B. allein die Posse und das Ballet in einem einigermaassen ueppigen Wuchern ihre vielleicht nicht fuer Jedermann wohlriechenden Bluethen treiben. Ich will nur von der erlauchtesten Gegnerschaft der tragischen Weltbetrachtung reden und meine damit die in ihrem tiefsten Wesen optimistische Wissenschaft, mit ihrem Ahnherrn Sokrates an der Spitze. Als bald sollen auch die Maechte bei Namen genannt werden, welche mir eine Wiedergeburt der Tragoedie —und welche andere selige Hoffnungen fuer das deutsche Wesen!—zu verbuergen scheinen.

Bevor wir uns mitten in jene Kaempfe hineinstuerzen, huellen wir uns in die Ruestung unsrer bisher eroberten Erkenntnisse. Im Gegensatz zu allen denen, welche beflissen sind, die Kuenste aus einem einzigen Princip, als dem nothwendigen Lebensquell jedes Kunstwerks abzuleiten, halte ich den Blick auf jene beiden kuenstlerischen

Die Geburt der Tragoedie

Gottheiten der Griechen, Apollo und Dionysus, geheftet und erkenne in ihnen die lebendigen und anschaulichen Repraesentanten zweier in ihrem tiefsten Wesen und ihren hoechsten Zielen verschiedenen Kunstwelten. Apollo steht vor mir, als der verklarrende Genius des principii individuationis, durch den allein die Erloesung im Scheine wahrhaft zu erlangen ist: waehrend unter dem mystischen Jubelruf des Dionysus der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Muettern des Sein's, zu dem innersten Kern der Dinge offen liegt. Dieser ungeheuere Gegensatz, der sich zwischen der plastischen Kunst als der apollinischen und der Musik als der dionysischen Kunst klaffend aufthut, ist einem Einzigen der grossen Denker in dem Maasse offenbar geworden, dass er, selbst ohne jene Anleitung der hellenischen Goettersymbolik, der Musik einen verschiedenen Charakter und Ursprung vor allen anderen Kuensten zuerkannte, weil sie nicht, wie jene alle, Abbild der Erscheinung, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst sei und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstelle. (Schopenhauer, Welt als Wille und Vorstellung I, p. 310). Auf diese wichtigste Erkenntniss aller Aesthetik, mit der, in einem ernstern Sinne genommen, die Aesthetik erst beginnt, hat Richard Wagner, zur Bekraeftigung ihrer ewigen Wahrheit, seinen Stempel gedrueckt, wenn er im "Beethoven" feststellt, dass die Musik nach ganz anderen aesthetischen Principien als alle bildenden Kuenste und ueberhaupt nicht nach der Kategorie der Schoenheit zu bemessen sei: obgleich eine irrige Aesthetik, an der Hand einer missleiteten und entarteten Kunst, von jenem in der bildnerischen Welt geltenden Begriff der Schoenheit aus sich gewohnt habe, von der Musik eine aehnliche Wirkung wie von den Werken der bildenden Kunst zu fordern, naemlich die Erregung des Gefallens an schoenen Formen. Nach der Erkenntniss jenes ungeheuren Gegensatzes fuehlte ich eine starke Noethigung, mich dem Wesen der griechischen Tragoedie und damit der tiefsten Offenbarung des hellenischen Genius zu nahen: denn erst jetzt glaubte ich des Zaubers maechtig zu sein, ueber die Phraseologie unserer ueblichen Aesthetik hinaus, das Urproblem der Tragoedie mir leibhaft vor die Seele stellen zu koennen: wodurch mir ein so befremdlich eigenthuemlicher Blick in das Hellenische vergoennt war, dass es mir scheinen musste, als ob unsre so stolz sich gebaerdende classisch-hellenische Wissenschaft in der Hauptsache bis jetzt nur an Schattenspielen und Aeusserlichkeiten sich zu weiden gewusst habe.

Jenes Urproblem moechten wir vielleicht mit dieser Frage beruehren: welche aesthetische Wirkung entsteht, wenn jene an sich getrennten Kunstmaechte des Apollinischen und des Dionysischen neben einander in Thaetigkeit gerathen? Oder in kuerzerer Form: wie verhaelt sich die Musik zu Bild und Begriff?—Schopenhauer, dem Richard Wagner gerade fuer diesen Punkt eine nicht zu ueberbietende Deutlichkeit und Durchsichtigkeit der Darstellung nachruehmt, aeussert sich hierueber am ausfuehrlichsten in der folgenden Stelle, die ich hier in ihrer ganzen Laenge wiedergeben werde. Welt als Wille und Vorstellung I, p. 309: "Diesem allen zufolge koennen wir die erscheinende Welt, oder die Natur, und die Musik als zwei verschiedene Ausdruecke derselben Sache ansehen, welche selbst daher das allein Vermittelnde der Analogie beider ist, dessen Erkenntniss erfordert wird, um jene Analogie einzusehen. Die Musik ist demnach, wenn als Ausdruck der Welt angesehen eine im hoechsten Grad allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefaehr verhaelt wie diese zu den einzelnen Dingen. Ihre Allgemeinheit ist aber keineswegs jene leere Allgemeinheit der Abstraction, sondern ganz anderer Art und ist verbunden mit durchgaengiger deutlicher Bestimmtheit. Sie gleicht hierin den geometrischen Figuren und den Zahlen, welche als die allgemeinen Formen aller moeglichen Objecte der Erfahrung und auf alle a priori anwendbar, doch nicht abstract, sondern anschaulich und durchgaengig bestimmt sind. Alle moeglichen Bestrebungen, Erregungen und Aeusserungen des Willens, alle jene Vorgaenge im Innern des Menschen, welche die Vernunft in den weiten negativen Begriff Gefuehl wirft, sind durch die unendlich vielen moeglichen Melodien auszudruecken, aber immer in der Allgemeinheit blosser Form, ohne den Stoff, immer nur nach dem Ansich, nicht nach der Erscheinung, gleichsam die innerste Seele derselben, ohne Koerper. Aus diesem innigen Verhaeltniss, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat, ist auch dies zu erklaren, dass, wenn zu irgend einer Scene, Handlung, Vorgang, Umgebung, eine passende Musik ertoent, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschliessen scheint und als der richtigste und deutlichste Commentar dazu auftritt; imgleichen, dass es Dem, der sich dem Eindruck einer Symphonie ganz hingiebt, ist, als saehe er alle moeglichen Vorgaenge des Lebens und der Welt an sich vorueberziehen: dennoch kann er, wenn er sich besinnt, keine Aehnlichkeit angeben zwischen jenem Tonspiel und den Dingen, die ihm vorschwebten. Denn die Musik ist, wie gesagt, darin von allen anderen Kuensten verschieden, dass sie nicht Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adaequaten Objectitaet des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt. Man koennte demnach die Welt ebensowohl

Die Geburt der Tragoedie

verkoerperte Musik, als verkoerperten Willen nennen: daraus also ist es erklarlich, warum Musik jedes Gemaelde, ja jede Scene des wirklichen Lebens und der Welt, sogleich in erhoehter Bedeutsamkeit hervortreten laesst; freilich um so mehr, je analoger ihre Melodie dem innern Geiste der gegebenen Erscheinung ist. Hierauf beruht es, dass man ein Gedicht als Gesang, oder eine anschauliche Darstellung als Pantomime, oder beides als Oper der Musik unterlegen kann. Solche einzelne Bilder des Menschenlebens, der allgemeinen Sprache der Musik untergelegt, sind nie mit durchgaengiger Nothwendigkeit ihr verbunden oder entsprechend; sondern sie stehen zu ihr nur im Verhaeltniss eines beliebigen Beispiels zu einem allgemeinen Begriff: sie stellen in der Bestimmtheit der Wirklichkeit Dasjenige dar, was die Musik in der Allgemeinheit blosser Form aussagt. Denn die Melodien sind gewissermaassen, gleich den allgemeinen Begriffen, ein Abstractum der Wirklichkeit. Diese naemlich, also die Welt der einzelnen Dinge, liefert das Anschauliche, das Besondere und Individuelle, den einzelnen Fall, sowohl zur Allgemeinheit der Begriffe, als zur Allgemeinheit der Melodien, welche beide Allgemeinheiten einander aber in gewisser Hinsicht entgegengesetzt sind; indem die Begriffe nur die allererst aus der Anschauung abstrahirten Formen, gleichsam die abgezogene aeussere Schale der Dinge enthalten, also ganz eigentlich Abstracta sind; die Musik hingegen den innersten aller Gestaltung vorhergaengigen Kern, oder das Herz der Dinge giebt. Dies Verhaeltniss liesse sich recht gut in der Sprache der Scholastiker ausdruecken, indem man sagte: die Begriffe sind die universalia post rem, die Musik aber giebt die universalia ante rem, und die Wirklichkeit die universalia in re. Dass aber ueberhaupt eine Beziehung zwischen einer Composition und einer anschaulichen Darstellung moeglich ist, beruht, wie gesagt, darauf, dass beide nur ganz verschiedene Ausdruecke desselben innern Wesens der Welt sind. Wann nun im einzelnen Fall eine solche Beziehung wirklich vorhanden ist, also der Componist die Willensregungen, welche den Kern einer Begebenheit ausmachen, in der allgemeinen Sprache der Musik auszusprechen gewusst hat: dann ist die Melodie des Liedes, die Musik der Oper ausdrucksvoll. Die vom Componisten aufgefundene Analogie zwischen jenen beiden muss aber aus der unmittelbaren Erkenntniss des Wesens der Welt, seiner Vernunft unbewusst, hervorgegangen und darf nicht, mit bewusster Absichtlichkeit, durch Begriffe vermittelte Nachahmung sein: sonst spricht die Musik nicht das innere Wesen, den Willen selbst aus; sondern ahmt nur seine Erscheinung ungenuegend nach; wie dies alle eigentlich nachbildende Musik thut".—

Wir verstehen also, nach der Lehre Schopenhauer's, die Musik als die Sprache des Willens unmittelbar und fuehlen unsere Phantasie angeregt, jene zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie in einem analogen Beispiel uns zu verkoerpem. Andererseits kommt Bild und Begriff, unter der Einwirkung einer wahrhaft entsprechenden Musik, zu einer erhoehten Bedeutsamkeit. Zweierlei Wirkungen pflegt also die dionysische Kunst auf das apollinische Kunstvermoegen auszuueben: die Musik reizt zum gleichnissartigen Anschauen der dionysischen Allgemeinheit, die Musik laesst sodann das gleichnissartige Bild in hoechster Bedeutsamkeit hervortreten. Aus diesen an sich verstaendlichen und keiner tieferen Beobachtung unzugaeenglichen Thatsachen erschliesse ich die Befaehigung der Musik, den Mythos d.h. das bedeutsamste Exempel zu gebaeren und gerade den tragischen Mythos: den Mythos, der von der dionysischen Erkenntniss in Gleichnissen redet. An dem Phaenomen des Lyrikers habe ich dargestellt, wie die Musik im Lyriker darnach ringt, in apollinischen Bildern ueber ihr Wesen sich kund zu geben: denken wir uns jetzt, dass die Musik in ihrer hoechsten Steigerung auch zu einer hoechsten Verbildlichung zu kommen suchen muss, so muessen wir fuer moeglich halten, dass sie auch den symbolischen Ausdruck fuer ihre eigentliche dionysische Weisheit zu finden wisse; und wo anders werden wir diesen Ausdruck zu suchen haben, wenn nicht in der Tragoedie und ueberhaupt im Begriff des Tragischen?

Aus dem Wesen der Kunst, wie sie gemeinhin nach der einzigen Kategorie des Scheines und der Schoenheit begriffen wird, ist das Tragische in ehrlicher Weise gar nicht abzuleiten; erst aus dem Geiste der Musik heraus verstehen wir eine Freude an der Vernichtung des Individuums. Denn an den einzelnen Beispielen einer solchen Vernichtung wird uns nur das ewige Phaenomen der dionysischen Kunst deutlich gemacht, die den Willen in seiner Allmacht gleichsam hinter dem principio individuationis, das ewige Leben jenseit aller Erscheinung und trotz aller Vernichtung zum Ausdruck bringt. Die metaphysische Freude am Tragischen ist eine Uebersetzung der instinctiv unbewussten dionysischen Weisheit in die Sprache des Bildes: der Held, die hoechste Willenserscheinung, wird zu unserer Lust verneint, weil er doch nur Erscheinung ist, und das ewige Leben des Willens durch seine Vernichtung nicht beruehrt wird. "Wir glauben an das ewige Leben", so ruft die Tragoedie; waehrend die Musik die unmittelbare Idee dieses Lebens ist. Ein ganz verschiednes Ziel hat die Kunst des

Die Geburt der Tragoedie

Plastikers: hier ueberwindet Apollo das Leiden des Individuums durch die leuchtende Verherrlichung der Ewigkeit der Erscheinung, hier siegt die Schoenheit ueber das dem Leben inhaerirende Leiden, der Schmerz wird in einem gewissen Sinne aus den Zuegen der Natur hinweggelogen. In der dionysischen Kunst und in deren tragischer Symbolik redet uns dieselbe Natur mit ihrer wahren, unverstellten Stimme an: "Seid wie ich bin! Unter dem unaufhoerlichen Wechsel der Erscheinungen die ewig schoepferische, ewig zum Dasein zwingende, an diesem Erscheinungswechsel sich ewig befriedigende Urmutter!"

17.

Auch die dionysische Kunst will uns von der ewigen Lust des Daseins ueberzeugen: nur sollen wir diese Lust nicht in den Erscheinungen, sondern hinter den Erscheinungen suchen. Wir sollen erkennen, wie alles, was entsteht, zum leidvollen Untergange bereit sein muss, wir werden gezwungen in die Schrecken der Individualexistenz hineinzublicken—und sollen doch nicht erstarren: ein metaphysischer Trost reisst uns momentan aus dem Getriebe der Wandelgestalten heraus. Wir sind wirklich in kurzen Augenblicken das Urwesen selbst und fuehlen dessen unbaendige Daseinsgier und Daseinslust; der Kampf, die Qual, die Vernichtung der Erscheinungen duenkt uns jetzt wie nothwendig, bei dem Uebermaass von unzuehligen, sich in's Leben draengenden und stossenden Daseinsformen, bei der ueberschwaenglichen Fruchtbarkeit des Weltwillens; wir werden von dem wuethenden Stachel dieser Qualen in demselben Augenblicke durchbohrt, wo wir gleichsam mit der unermesslichen Urlust am Dasein eins geworden sind und wo wir die Unzerstoerbarkeit und Ewigkeit dieser Lust in dionysischer Entzueckung ahnen. Trotz Furcht und Mitleid sind wir die gluecklich—Lebendigen, nicht als Individuen, sondern als das eine Lebendige, mit dessen Zeugungslust wir verschmolzen sind.

Die Entstehungsgeschichte der griechischen Tragoedie sagt uns jetzt mit lichtvoller Bestimmtheit, wie das tragische Kunstwerk der Griechen wirklich aus dem Geiste der Musik herausgeboren ist: durch welchen Gedanken wir zum ersten Male dem urspruenglichen und so erstaunlichen Sinne des Chors gerecht geworden zu sein glauben. Zugleich aber muessen 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 oberflaechlicher als sie handeln, der Mythos findet in dem gesprochenen Wort durchaus nicht seine adaequate Objectivation. Das Gefuege der Scenen und die anschaulichen Bilder offenbaren eine tiefere Weisheit, als der Dichter selbst in Worte und Begriffe fassen kann: wie das Gleiche auch bei Shakespeare beobachtet wird, dessen Hamlet z.B. in einem aehnlichen Sinne oberflaechlicher redet als er handelt, so dass nicht aus den Worten heraus, sondern aus dem vertieften Anschauen und Ueberschauen des Ganzen jene frueher erwaehnte Hamletlehre zu entnehmen ist. In Betreff der griechischen Tragoedie, die uns freilich nur als Wortdrama entgegentritt, habe ich sogar angedeutet, dass jene Incongruenz zwischen Mythos und Wort uns leicht verfuehren koennte, sie fuer flacher und bedeutungsloser zu halten, als sie ist, und demnach auch eine oberflaechlichere Wirkung fuer sie vorauszusetzen, als sie nach den Zeugnissen der Alten gehabt haben muss: denn wie leicht vergisst man, dass, was dem Wortdichter nicht gelungen war, die hoechste Vergeistigung und Idealitaet des Mythos zu erreichen, ihm als schoepferischem Musiker in jedem Augenblick gelingen konnte! Wir freilich muessen uns die Uebermacht der musikalischen Wirkung fast auf gelehrtem Wege reconstruieren, um etwas von jenem unvergleichlichen Troste zu empfangen, der der wahren Tragoedie zu eigen sein muss. Selbst diese musikalische Uebermacht aber wuerden wir nur, wenn wir Griechen waeren, als solche empfunden haben: waehrend wir in der ganzen Entfaltung der griechischen Musik—der uns bekannten und vertrauten, so unendlich reicheren gegenueber—nur das in schuechternem Kraftgefuehle angestimmte Juenglingslied des musikalischen Genius zu hoeren glauben. Die Griechen sind, wie die aegyptischen Priester sagen, die ewigen Kinder, und auch in der tragischen Kunst nur die Kinder, welche nicht wissen, welches erhabene Spielzeug unter ihren Haenden entstanden ist und—zertruemert wird.

Jenes Ringen des Geistes der Musik nach bildlicher und mythischer Offenbarung, welches von den Anfaengen der Lyrik bis zur attischen Tragoedie sich steigert, bricht ploetzlich, nach eben erst errungener ueppiger Entfaltung, ab und verschwindet gleichsam von der Oberflaeche der hellenischen Kunst: waehrend die aus diesem Ringen geborne dionysische Weltbetrachtung in den Mysterien weiterlebt und in den wunderbarsten Metamorphosen und Entartungen nicht aufhoert, ernstere Naturen an sich zu ziehen Ob sie nicht aus ihrer mystischen Tiefe einst wieder als Kunst emporsteigen wird?

Hier beschaeftigt uns die Frage, ob die Macht, an deren Entgegenwirken die Tragoedie sich brach, fuer alle Zeit genug Staerke hat, um das kuenstlerische Wiedererwachen der Tragoedie und der tragischen Weltbetrachtung

Die Geburt der Tragoedie

zu verhindern. Wenn die alte Tragoedie durch den dialektischen Trieb zum Wissen und zum Optimismus der Wissenschaft aus ihrem Gleise gedraengt wurde, so waere aus dieser Thatsache auf einen ewigen Kampf zwischen der theoretischen und der tragischen Weltbetrachtung zu schliessen; und erst nachdem der Geist der Wissenschaft bis an seine Grenze gefuehrt ist, und sein Anspruch auf universale Gueltigkeit durch den Nachweis jener Grenzen vernichtet ist duerfte auf eine Wiedergeburt der Tragoedie zu hoffen sein: fuer welche Culturform wir das Symbol des musiktreibenden Sokrates, in dem frueher eroerteten Sinne, hinzustellen haetten. Bei dieser Gegenueberstellung verstehe ich unter dem Geiste der Wissenschaft jenen zuerst in der Person des Sokrates an's Licht gekommenen Glauben an die Ergruendlichkeit der Natur und an die Universalheilkraft des Wissens.

Wer sich an die naechsten Folgen dieses rastlos vorwaertsdringenden Geistes der Wissenschaft erinnert, wird sich sofort vergegenwaertigen, wie durch ihn der Mythos vernichtet wurde und wie durch diese Vernichtung die Poesie aus ihrem natuerlichen idealen Boden, als eine nunmehr heimathlose, verdraengt war. Haben wir mit Recht der Musik die Kraft zugesprochen, den Mythos wieder aus sich gebaeren zu koennen, so werden wir den Geist der Wissenschaft auch auf der Bahn zu suchen haben, wo er dieser mythenschaffenden Kraft der Musik feindlich entgegentritt. Dies geschieht in der Entfaltung des neueren attischen Dithyrambus, dessen Musik nicht mehr das innere Wesen, den Willen selbst aussprach, sondern nur die Erscheinung ungenuegend, in einer durch Begriffe vermittelten Nachahmung wiedergab: von welcher innerlich entarteten Musik sich die wahrhaft musikalischen Naturen mit demselben Widerwillen abwandten, den sie vor der kunstmoerderischen Tendenz des Sokrates hatten. Der sicher zugreifende Instinct des Aristophanes hat gewiss das Rechte erfasst, wenn er Sokrates selbst, die Tragoedie des Euripides und die Musik der neueren Dithyrambiker in dem gleichen Gefuehle des Hasses zusammenfasste und in allen drei Phaenomenen die Merkmale einer degenerirten Cultur witterte. 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 gaenzlich beraubt worden. Denn wenn sie unsere Ergetzung nur dadurch zu erregen sucht, dass sie uns zwingt, aeusserliche Analogien zwischen einem Vorgange des Lebens und der Natur und gewissen rhythmischen Figuren und charakteristischen Klaengen der Musik zu suchen, wenn sich unser Verstand an der Erkenntniss dieser Analogien befriedigen soll, so sind wir in eine Stimmung herabgezogen, in der eine Empfaengniss des Mythischen unmoeglich ist; 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 gegenueber: jenes anschauliche Ereigniss, das sich in diesem Spiegel bricht, erweitert sich sofort fuer unser Gefuehl zum Abbilde einer ewigen Wahrheit. Umgekehrt wird ein solches anschauliches Ereigniss durch die Tonmalerei des neueren Dithyrambus sofort jedes mythischen Charakters entkleidet; jetzt ist die Musik zum duerftigen Abbilde der Erscheinung geworden und darum unendlich aermere als die Erscheinung selbst: durch welche Armuth sie fuer unsere Empfindung die Erscheinung selbst noch herabzieht, so dass jetzt z.B. eine derartig musikalisch imitirte Schlacht sich in Marschlaerm, Signalklaengen u.s.w. erschoeppt, und unsere Phantasie gerade bei diesen Oberflaechlichkeiten festgehalten wird. Die Tonmalerei ist also in jeder Beziehung das Gegenstueck zu der mythenschaffenden Kraft der wahren Musik: durch sie wird die Erscheinung noch aermere als sie ist, waehrend durch die dionysische Musik die einzelne Erscheinung sich zum Weltbilde bereichert und erweitert. Es war ein maechtiger Sieg des undionysischen Geistes, als er, in der Entfaltung des neueren Dithyrambus, die Musik sich selbst entfremdet und sie zur Slaviner der Erscheinung herabgedrueckt hatte. Euripides, der in einem hoehern Sinne eine durchaus unmusikalische Natur genannt werden muss, ist aus eben diesem Grunde leidenschaftlicher Anhaenger der neueren dithyrambischen Musik und verwendet mit der Freigebigkeit eines Raubers alle ihre Effectstuecke und Manieren.

Nach einer anderen Seite sehen wir die Kraft dieses undionysischen, gegen den Mythos gerichteten Geistes in Thaetigkeit, wenn wir unsere Blicke auf das Ueberhandnehmen der Charakterdarstellung und des psychologischen Raffinements in der Tragoedie von Sophokles ab richten. Der Charakter soll sich nicht mehr zum ewigen Typus erweitern lassen, sondern im Gegentheil so durch kuenstliche Nebenzuege und Schattirungen, durch feinste Bestimmtheit aller Linien individuell wirken, dass der Zuschauer ueberhaupt nicht mehr den Mythos, sondern die maechtige Naturwahrheit und die Imitationskraft des Kuenstlers empfindet. Auch hier gewahren wir den Sieg der Erscheinung ueber das Allgemeine und die Lust an dem einzelnen gleichsam anatomischen Praeparat, wir athmen bereits die Luft einer theoretischen Welt, welcher die wissenschaftliche Erkenntniss hoeher gilt als die kuenstlerische Widerspiegelung einer Weltregel. Die Bewegung auf der Linie des

Die Geburt der Tragoedie

Charakteristischen geht schnell weiter: waehrend noch Sophokles ganze Charactere malt und zu ihrer raffinirten Entfaltung den Mythos ins Joch spannt, malt Euripides bereits nur noch grosse einzelne Charakterzuege, die sich in heftigen Leidenschaften zu aeußern wissen; in der neuern attischen Komödie giebt es nur noch Masken mit einem Ausdruck, leichtsinnige Alte, geprellte Kuppler, verschmutzte Slaven in unermuedlicher Wiederholung. Wohin ist jetzt der mythenbildende Geist der Musik? Was jetzt noch von Musik uebrig ist, das ist entweder Aufregungs- oder Erinnerungsmusik d.h. entweder ein Stimulanzmittel fuer stumpfe und verbrauchte Nerven oder Tonmalerei. Fuer die erstere kommt es auf den untergelegten Text kaum noch an: schon bei Euripides geht es, wenn seine Helden oder Choere erst zu singen anfangen, recht luederlich zu; wohin mag es bei seinen frechen Nachfolgern gekommen sein?

Am allerdeutlichsten aber offenbart sich der neue undionysische Geist in den Schluessen der neueren Dramen. In der alten Tragoedie war der metaphysische Trost am Ende zu spueren gewesen, ohne den die Lust an der Tragoedie ueberhaupt nicht zu erklaren ist; am reinsten toent vielleicht im Oedipus auf Kolonos der versoehnende Klang aus einer anderen Welt. Jetzt, als der Genius der Musik aus der Tragoedie entflohen war, ist, im strengen Sinne, die Tragoedie todt: denn woher sollte man jetzt jenen metaphysischen Trost schoepfen koennen? Man suchte daher nach einer irdischen Loesung der tragischen Dissonanz; der Held, nachdem er durch das Schicksal hinreichend gemartert war, erntete in einer stattlichen Heirat, in goettlichen Ehrenbezeugungen einen wohlverdienten Lohn. Der Held war zum Gladiator geworden, dem man, nachdem er tuechtig geschunden und mit Wunden ueberdeckt war, gelegentlich die Freiheit schenkte. Der *deus ex machina* ist an Stelle des metaphysischen Trostes getreten. Ich will nicht sagen, dass die tragische Weltbetrachtung ueberall und voellig durch den andraengenden Geist des Undionysischen zerstoert wurde: wir wissen nur, dass sie sich aus der Kunst gleichsam in die Unterwelt, in einer Entartung zum Geheimcult, fluechten musste. Aber auf dem weitesten Gebiete der Oberflaeche des hellenischen Wesens wuethete der verzehrende Hauch jenes Geistes, welcher sich in jener Form der "griechischen Heiterkeit" kundgiebt, von der bereits frueher, als von einer greisenhaft unproductiven Daseinslust, die Rede war; diese Heiterkeit ist ein Gegenstueck zu der herrlichen "Naivetaet" der aelteren Griechen, wie sie, nach der gegebenen Charakteristik, zu fassen ist als die aus einem duesteren Abgrunde hervorwachsende Bluethen der apollinischen Cultur, als der Sieg, den der hellenische Wille durch seine Schoenheitsspiegelung ueber das Leiden und die Weisheit des Leidens davontraegt. Die edelste Form jener anderen Form der "griechischen Heiterkeit", der alexandrinischen, ist die Heiterkeit des theoretischen Menschen: sie zeigt dieselben charakteristischen Merkmale, die ich soeben aus dem Geiste des Undionysischen ableitete—dass sie die dionysische Weisheit und Kunst bekaempft, dass sie den Mythos aufzuloesen trachtet, dass sie an Stelle eines metaphysischen Trostes eine irdische Consonanz, ja einen eigenen *deus ex machina* setzt, naemlich den Gott der Maschinen und Schmelztiegel, d.h. die im Dienste des hoeheren Egoismus erkannten und verwendeten Kraefte der Naturgeister, dass sie an eine Correctur der Welt durch das Wissen, an ein durch die Wissenschaft geleitetes Leben glaubt und auch wirklich im Stande ist, den einzelnen Menschen in einen allerengsten Kreis von loesbaren Aufgaben zu bannen, innerhalb dessen er heiter zum Leben sagt: "Ich will dich: du bist werth erkannt zu werden".

18.

Es ist ein ewiges Phaenomen: immer findet der gierige Wille ein Mittel, durch eine ueber die Dinge gebreitete Illusion seine Geschoepfe im Leben festzuhalten und zum Weiterleben zu zwingen. Diesen fesselt die sokratische Lust des Erkennens und der Wahn, durch dasselbe die ewige Wunde des Daseins heilen zu koennen, jenen umstrickt der vor seinen Augen wehende verfuehrerische Schoenheitsschleier der Kunst, jenen wiederum der metaphysische Trost, dass unter dem Wirbel der Erscheinungen das ewige Leben unzerstoerbar weiterfließt: um von den gemeineren und fast noch kraeftigeren Illusionen, die der Wille in jedem Augenblick bereithaelt, zu schweigen. Jene drei Illusionsstufen sind ueberhaupt nur fuer die edler ausgestatteten Naturen, von denen die Last und Schwere des Daseins ueberhaupt mit tieferer Unlust empfunden wird und die durch ausgesuchte Reizmittel ueber diese Unlust hinwegzutauschen sind. Aus diesen Reizmitteln besteht alles, was wir Cultur nennen: je nach der Proportion der Mischungen haben wir eine vorzugsweise sokratische oder kuenstlerische oder tragische Cultur: oder wenn man historische Exemplificationen erlauben will: es giebt entweder eine alexandrinische oder eine hellenische oder eine buddhaistische Cultur.

Unsere ganze moderne Welt ist in dem Netz der alexandrinischen Cultur befangen und kennt als Ideal den mit hoechsten Erkenntnisskraeften ausgeruesteten, im Dienste der Wissenschaft arbeitenden theoretischen Menschen,

Die Geburt der Tragoedie

dessen Urbild und Stammvater Sokrates ist. Alle unsere Erziehungsmittel haben urspruenglich dieses Ideal im Auge: jede andere Existenz hat sich muehsam nebenbei emporzurungen, als erlaubte, nicht als beabsichtigte Existenz. In einem fast erschreckenden Sinne ist hier eine lange Zeit der Gebildete allein in der Form des Gelehrten gefunden worden; selbst unsere dichterischen Kuenste haben sich aus gelehrten Imitationen entwickeln muessen, und in dem Haupteffect des Reimes erkennen wir noch die Entstehung unserer poetischen Form aus kuenstlichen Experimenten mit einer nicht heimischen, recht eigentlich gelehrten Sprache. Wie unverstaendlich muesste einem aechten Griechen der an sich verstaendliche moderne Culturmensch Faust erscheinen, der durch alle Facultaeten unbefriedigt sturmende, aus Wissenstrieb der Magie und dem Teufel ergebene Faust, den wir nur zur Vergleichung neben Sokrates zu stellen haben, um zu erkennen, dass der moderne Mensch die Grenzen jener sokratischen Erkenntnisslust zu ahnen beginnt und aus dem weiten wuesten Wissensmeere nach einer Kueste verlangt. Wenn Goethe einmal zu Eckermann, mit Bezug auf Napoleon, aeussert: "Ja mein Guter, es giebt auch eine Productivitaet der Thaten", so hat er, in anmuthig naiver Weise, daran erinnert, dass der nicht theoretische Mensch fuer den modernen Menschen etwas Unglaubwuerdiges und Staunenerregendes ist, so dass es wieder der Weisheit eines Goethe bedarf, um auch eine so befremdende Existenzform begreiflich, ja verzeihlich zu finden.

Und nun soll man sich nicht verbergen, was im Schoosse dieser sokratischen Cultur verborgen liegt! Der unumschraenkt sich waehnde Optimismus! Nun soll man nicht erschrecken, wenn die Fruechte dieses Optimismus reifen, wenn die von einer derartigen Cultur bis in die niedrigsten Schichten hinein durchsaeuerte Gesellschaft allmaehlich unter ueppigen Wallungen und Begehungen erzittert, wenn der Glaube an das Erdenglueck Aller, wenn der Glaube an die Moeglichkeit einer solchen allgemeinen Wissenscultur allmaehlich in die drohende Forderung eines solchen alexandrinischen Erdenglueckes, in die Beschwoerung eines Euripideischen deus ex machina umschlaegt! Man soll es merken: die alexandrinische Cultur braucht einen Sklavenstand, um auf die Dauer existieren zu koennen: aber sie leugnet, in ihrer optimistischen Betrachtung des Daseins, die Nothwendigkeit eines solchen Standes und geht deshalb, wenn der Effect ihrer schoenen Verfuehrungs und Beruhigungsworte von der "Wuerde des Menschen" und der "Wuerde der Arbeit" verbraucht ist, allmaehlich einer grauenvollen Vernichtung entgegen. Es giebt nichts Furchtbareres als einen barbarischen Sklavenstand, der seine Existenz als ein Unrecht zu betrachten gelernt hat und sich anschickt, nicht nur fuer sich, sondern fuer alle Generationen Rache zu nehmen. Wer wagt es, solchen drohenden Stuermen entgegen, sicheren Muthes an unsere blassen und ermuedeten Religionen zu appelliren, die selbst in ihren Fundamenten zu Gelehrtenreligionen entartet sind: so dass der Mythos, die nothwendige Voraussetzung jeder Religion, bereits ueberall gelaehmt ist, und selbst auf diesem Bereich jener optimistische Geist zur Herrschaft gekommen ist, den wir als den Vernichtungskeim unserer Gesellschaft eben bezeichnet haben.

Waehrend das im Schoosse der theoretischen Cultur schlummernde Unheil allmaehlich den modernen Menschen zu aengstigen beginnt, und er, unruhig, aus dem Schatze seiner Erfahrungen nach Mitteln greift, um die Gefahr abzuwenden, ohne selbst an diese Mittel recht zu glauben; waehrend er also seine eigenen Consequenzen zu ahnen beginnt: haben grosse allgemein angelegte Naturen, mit einer unglaublichen Besonnenheit, das Ruestzeug der Wissenschaft selbst zu benuetzen gewusst, um die Grenzen und die Bedingtheit des Erkennens ueberhaupt 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 Causalitaet, sich anmaasst, das innerste Wesen der Dinge ergruenden zu koennen. Der ungeheuren Tapferkeit und Weisheit Kant's und Schopenhauer's ist der schwerste Sieg gelungen, der Sieg ueber den im Wesen der Logik verborgen liegenden Optimismus, der wiederum der Untergrund unserer Cultur ist. Wenn dieser an die Erkennbarkeit und Ergruendlichkeit aller Weltraethsel, gestuetzt auf die ihm unbedenklichen aeternae veritates, geglaubt und Raum, Zeit und Causalitaet als gaenzlich unbedingte Gesetze von allgemeinsten Gueltigkeit behandelt hatte, offenbarte Kant, wie diese eigentlich nur dazu dienten, die blosser Erscheinung, das Werk der Maja, zur einzigen und hoechsten Realitaet zu erheben und sie an die Stelle des innersten und wahren Wesens der Dinge zu setzen und die wirkliche Erkenntniss von diesem dadurch unmoeglich zu machen, d.h., nach einem Schopenhauer'schen Ausspruche, den Traeumer noch fester einzuschlaefern (W. a. W. u. V. I, p. 498). Mit dieser Erkenntniss ist eine Cultur eingeleitet, welche ich als eine tragische zu bezeichnen wage: deren wichtigstes Merkmal ist, dass an die Stelle der Wissenschaft als hoechstes Ziel die Weisheit gerueckt wird, die sich, ungetauscht durch die verfuehrerischen Ablenkungen der Wissenschaften, mit unbewegtem Blicke dem

Die Geburt der Tragoedie

Gesamtbilde der Welt zuwendet und in diesem das ewige Leiden mit sympathischer Liebesempfindung als das eigne Leiden zu ergreifen sucht. Denken wir uns eine heranwachsende Generation mit dieser Unerschrockenheit des Blicks, mit diesem heroischen Zug ins Ungeheure, denken wir uns den kuehnen Schritt dieser Drachentoedter, die stolze Verwegenheit, mit der sie allen den Schwachlichkeitsdoctrinen jenes Optimismus den Ruecken kehren, um im Ganzen und Vollen "resolut zu leben": sollte es nicht noethig sein, dass der tragische Mensch dieser Cultur, bei seiner Selbsterziehung zum Ernst und zum Schrecken, eine neue Kunst, die Kunst des metaphysischen Trostes, die Tragoedie als die ihm zugehoerige Helena begehren und mit Faust ausrufen muss:

Und sollt' ich nicht, sehnsuechtigster Gewalt,

In's Leben ziehn die einzige Gestalt?

Nachdem aber die sokratische Cultur von zwei Seiten aus erschuettert ist und das Scepter ihrer Unfehlbarkeit nur noch mit zitternden Haenden zu halten vermag, einmal aus Furcht vor ihren eigenen Consequenzen, die sie nachgerade zu ahnen beginnt, sodann weil sie selbst von der ewigen Gueltigkeit ihres Fundamentes nicht mehr mit dem fruerehen naiven Zutrauen ueberzeugt ist: so ist es ein trauriges Schauspiel, wie sich der Tanz ihres Denkens sehnsuechtig immer auf neue Gestalten stuerzt, um sie zu umarmen, und sie dann ploetzlich wieder, wie Mephistopheles die verfuehrerischen Lamien, schaudernd fahren laesst. Das ist ja das Merkmal jenes "Bruches", von dem Jedermann als von dem Urleiden der modernen Cultur zu reden pflegt, dass der theoretische Mensch vor seinen Consequenzen erschrickt und unbefriedigt es nicht mehr wagt sich dem furchtbaren Eisstrom des Daseins anzuvertrauen: aengstlich laeuft er am Ufer auf und ab. Er will nichts mehr ganz haben, ganz auch mit aller der natuerlichen Grausamkeit der Dinge. Soweit hat ihn das optimistische Betrachten verzaertelt. Dazu fuehlt er, wie eine Cultur, die auf dem Princip der Wissenschaft aufgebaut ist, zu Grunde gehen muss, wenn sie anfaengt, unlogisch zu werden d.h. vor ihren Consequenzen zurueck zu fliehen. Unsere Kunst offenbart diese allgemeine Noth: umsonst dass man sich an alle grossen productiven Perioden und Naturen imitatorisch anlehnt, umsonst dass man die ganze "Weltlitteratur" zum Troste des modernen Menschen um ihn versammelt und ihn mitten unter die Kunststile und Kuenstler aller Zeiten hinstellt, damit er ihnen, wie Adam den Thieren, einen Namen gebe: er bleibt doch der ewig Hungernde, der "Kritiker" ohne Lust und Kraft, der alexandrinische Mensch, der im Grunde Bibliothekar und Corrector ist und an Buecherstaub und Druckfehlern elend erblindet.

19.

Man kann den innersten Gehalt dieser sokratischen Cultur nicht schaefer bezeichnen, als wenn man sie die Cultur der Oper nennt: denn auf diesem Gebiete hat sich diese Cultur mit eigener Naivetaet ueber ihr Wollen und Erkennen ausgesprochen, zu unserer Verwunderung, wenn wir die Genesis der Oper und die Thatsachen der Opernentwicklung mit den ewigen Wahrheiten des Apollinischen und des Dionysischen zusammenhalten. Ich erinnere zunaechst an die Entstehung des stilo rappresentativo und des Recitativs. Ist es glaublich, dass diese gaenzlich veraeusserlichte, der Andacht unfaeheige Musik der Oper von einer Zeit mit schwaermerischer Gunst, gleichsam als die Wiedergeburt aller wahren Musik, empfangen und gehegt werden konnte, aus der sich soeben die unaussprechbar erhabene und heilige Musik Palestrina's erhoben hatte? Und wer moechte andererseits nur die zerstreungssuechtige Ueppigkeit jener Florentiner Kreise und die Eitelkeit ihrer dramatischen Saenger fuer die so ungestuem sich verbreitende Lust an der Oper verantwortlich machen? Dass in derselben Zeit, ja in demselben Volke neben dem Gewoelbebau Palestrinischer Harmonien, an dem das gesammte christliche Mittelalter gebaut hatte, jene Leidenschaft fuer eine halbmusikalisch Sprechart erwachte, vermag ich mir nur aus einer im Wesen des Recitativs mitwirkenden ausserkuenstlerischen Tendenz zu erklaren.

Dem Zuhoerer, der das Wort unter dem Gesange deutlich vernehmen will, entspricht der Saenger dadurch, dass er mehr spricht als singt und dass er den pathetischen Wortausdruck in diesem Halbgesange verschaerft: durch diese Verschaerfung des Pathos erleichtert er das Verstaendniss des Wortes und ueberwindet jene uebrig gebliebene Haelfte der Musik. Die eigentliche Gefahr, die ihm jetzt droht, ist die, dass er der Musik einmal zur Unzeit das Obergewicht ertheilt, wodurch sofort Pathos der Rede und Deutlichkeit des Wortes zu Grunde gehen muesste: waehrend er andererseits immer den Trieb zu musikalischer Entladung und zu virtuosenhafter Praesentation seiner Stimme fuehlt. Hier kommt ihm der "Dichter" zu Huelfe, der ihm genug Gelegenheiten zu lyrischen Interjectionen, Wort- und Sentenzenwiederholungen u.s.w. zu bieten weiss: an welchen Stellen der Saenger jetzt in dem rein musikalischen Elemente, ohne Ruecksicht auf das Wort, ausruhen kann. Dieser Wechsel affectvoll eindringlicher, doch nur halb gesungener Rede und ganz gesungener Interjection, der im Wesen des stilo rappresentativo liegt, dies rasch wechselnde Bemuehen, bald auf den Begriff und die Vorstellung, bald auf

Die Geburt der Tragoedie

den musikalischen Grund des Zuhörers zu wirken, ist etwas so gänzlich Unnatürliches und den Kunsttrieben des Dionysischen und des Apollinischen in gleicher Weise so innerlich Widersprechendes, dass man auf einen Ursprung des Recitativs zu schliessen hat, der ausserhalb aller künstlerischen Instincte liegt. Das Recitativ ist nach dieser Schilderung zu definiren als die Vermischung des epischen und des lyrischen Vortrags und zwar keinesfalls die innerlich beständige Mischung, die bei so gänzlich disparaten Dingen nicht erreicht werden konnte, sondern die äusserlichste mosaikartige Conglutination, wie etwas Derartiges im Bereich der Natur und der Erfahrung gänzlich vorbildlos ist. Dies war aber nicht die Meinung jener Erfinder des Recitativs: vielmehr glauben sie selbst und mit ihnen ihr Zeitalter, dass durch jenen *stilo rappresentativo* das Geheimniss der antiken Musik gelöst sei, aus dem sich allein die ungeheure Wirkung eines Orpheus, Amphion, ja auch der griechischen Tragoedie erklären lasse. Der neue Stil galt als die Wiedererweckung der wirkungsvollsten Musik, der altgriechischen: ja man durfte sich, bei der allgemeinen und ganz volksthuemlichen Auffassung der homerischen Welt als der Urwelt, dem Traume ueberlassen, jetzt wieder in die paradiesischen Anfaenge der Menschheit hinabgestiegen zu sein, in der nothwendig auch die Musik jene unuebertroffene Reinheit, Macht und Unschuld gehabt haben muesste, von der die Dichter in ihren Schaeferspielen so rührend zu erzählen wussten. Hier sehen wir in das innerlichste Werden dieser recht eigentlich modernen Kunstgattung, der Oper: ein mächtiges Beduerfniss erzwingt sich hier eine Kunst, aber ein Beduerfniss unaesthetischer Art: die Sehnsucht zum Idyll, der Glaube an eine urvorzeitliche Existenz des künstlerischen und guten Menschen. Das Recitativ galt als die wiederentdeckte Sprache jenes Urmenschen; die Oper als das wiederaufgefundene Land jenes idyllisch oder heroisch guten Wesens, das zugleich in allen seinen Handlungen einem natuerlichen Kunsttriebe folgt, das bei allem, was es zu sagen hat, wenigstens etwas singt, um, bei der leisesten Gefuehlserregung, sofort mit voller Stimme zu singen. Es ist fuer uns jetzt gleichgueltig, dass mit diesem neugeschaffnen Bilde des paradiesischen Kuenstlers die damaligen Humanisten gegen die alte kirchliche Vorstellung vom an sich verderbten und verlornen Menschen ankämpften: so dass die Oper als das Oppositionsdogma vom guten Menschen zu verstehen ist, mit dem aber zugleich ein Trostmittel gegen jenen Pessimismus gefunden war, zu dem gerade die Ernstgesinnten jener Zeit, bei der grauenhaften Unsicherheit aller Zustaende, am staerksten gereizt waren. Genug, wenn wir erkannt haben, wie der eigentliche Zauber und damit die Genesis dieser neuen Kunstform in der Befriedigung eines gänzlich unaesthetischen Beduerfnisses liegt, in der optimistischen Verherrlichung des Menschen an sich, in der Auffassung des Urmenschen als des von Natur guten und künstlerischen Menschen: welches Princip der Oper sich allmaechlich in eine drohende und entsetzliche Forderung umgewandelt hat, die wir, im Angesicht der socialistischen Bewegungen der Gegenwart, nicht mehr ueberhoeren koennen. Der "gute Urmensch" will seine Rechte: welche paradiesischen Aussichten!

Ich stelle daneben noch eine eben so deutliche Bestaetigung meiner Ansicht, dass die Oper auf den gleichen Principien mit unserer alexandrinischen Cultur aufgebaut ist. Die Oper ist die Geburt des theoretischen Menschen, des kritischen Laien, nicht des Kuenstlers: eine der befremdlichsten Thatsachen in der Geschichte aller Kuenste. Es war die Forderung recht eigentlich unmusikalischer Zuhörer, dass man vor allem das Wort verstehen muesse: so dass eine Wiedergeburt der Tonkunst nur zu erwarten sei, wenn man irgend eine Gesangesweise entdecken werde, bei welcher das Textwort ueber den Contrapunkt wie der Herr ueber den Diener herrsche. Denn die Worte seien um so viel edler als das begleitende harmonische System, um wie viel die Seele edler als der Koerper sei. Mit der laienhaft unmusikalischen Rohheit dieser Ansichten wurde in den Anfaengen der Oper die Verbindung von Musik, Bild und Wort behandelt; im Sinne dieser Aesthetik kam es auch in den vornehmen Laienkreisen von Florenz, durch hier patronisirte Dichter und Saenger, zu den ersten Experimenten. Der kunstohnmaechtige Mensch erzeugt sich eine Art von Kunst, gerade dadurch, dass er der unkuenstlerische Mensch an sich ist. Weil er die dionysische Tiefe der Musik nicht ahnt, verwandelt er sich den Musikgenuss zur verstandesmaessigen Wort- und Tonrhetorik der Leidenschaft im *stilo rappresentativo* und zur Wohl lust der Gesangeskuenste; weil er keine Vision zu schauen vermag, zwingt er den Maschinisten und Decorationskuenstler in seinen Dienst; weil er das wahre Wesen des Kuenstlers nicht zu erfassen weiss, zaubert er vor sich den "kuenstlerischen Urmenschen" nach seinem Geschmack hin d.h. den Menschen, der in der Leidenschaft singt und Verse spricht. Er traeuert sich in eine Zeit hinein, in der die Leidenschaft ausreicht, um Gesaenge und Dichtungen zu erzeugen: als ob jeder Affect im Stande gewesen sei, etwas Kuenstlerisches zu schaffen. Die Voraussetzung der Oper ist ein falscher Glaube ueber den künstlerischen Prozess und zwar jener idyllische Glaube, dass eigentlich jeder empfindende Mensch Kuenstler sei. Im Sinne dieses Glaubens ist die Oper der Ausdruck des Laienthums in der Kunst, das

Die Geburt der Tragoedie

seine Gesetze mit dem heitern Optimismus des theoretischen Menschen dictirt.

Sollten wir wuenschen, die beiden eben geschilderten, bei der Entstehung der Oper wirksamen Vorstellungen unter einen Begriff zu vereinigen, so wuerde uns nur uebrig bleiben, von einer idyllischen Tendenz der Oper zu sprechen: wobei wir uns allein der Ausdrucksweise und Erklaerung Schillers zu bedienen haetten. Entweder, sagt dieser, ist die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer, wenn jene als verloren, dieses als unerreicht dargestellt wird. Oder beide sind ein Gegenstand der Freude, indem sie als wirklich vorgestellt werden. Das erste giebt die Elegie in engerer, das andere die Idylle in weitester Bedeutung. Hier ist nun sofort auf das gemeinsame Merkmal jener beiden Vorstellungen in der Operngenesis aufmerksam zu machen, dass in ihnen das Ideal nicht als unerreicht, die Natur nicht als verloren empfunden wird. Es gab nach dieser Empfindung eine Urzeit des Menschen, in der er am Herzen der Natur lag und bei dieser Natuerlichkeit zugleich das Ideal der Menschheit, in einer paradiesischen Guete und Kuenstlerschaft, erreicht hatte: von welchem vollkommenen Urmenschen wir alle abstammen sollten, ja dessen getreues Ebenbild wir noch waeren: nur muessten wir Einiges von uns werfen, um uns selbst wieder als diesen Urmenschen zu erkennen, vermoege einer freiwilligen Entaeusserung von ueberfluessiger Gelehrsamkeit, von ueberreicher Cultur. Der Bildungsmensch der Renaissance liess sich durch seine opernhafte Imitation der griechischen Tragoedie zu einem solchen Zusammenklang von Natur und Ideal, zu einer idyllischen Wirklichkeit zurueckgeleiten, er benutzte diese Tragoedie, wie Dante den Virgil benutzte, um bis an die Pforten des Paradieses gefuehrt zu werden: waehrend er von hier aus selbstaendig noch weiter schritt und von einer Imitation der hoechsten griechischen Kunstform zu einer "Wiederbringung aller Dinge", zu einer Nachbildung der urspruenglichen Kunstwelt des Menschen ueberging. Welche zuversichtliche Gutmuethigkeit dieser verwegenen Bestrebungen, mitten im Schoosse der theoretischen Cultur! —einzig nur aus dem troestenden Glauben zu erklaren, dass "der Mensch an sich" der ewig tugendhafte Opernheld, der ewig floetende oder singende Schaefer sei, der sich endlich immer als solchen wiederfinden muesse, falls er sich selbst irgendwann einmal wirklich auf einige Zeit verloren habe, einzig die Frucht jenes Optimismus, der aus der Tiefe der sokratischen Weltbetrachtung hier wie eine suesslich verfuehrerische Duftsaeule emporsteigt.

Es liegt also auf den Zuegen der Oper keinesfalls jener elegische Schmerz eines ewigen Verlustes, vielmehr die Heiterkeit des ewigen Wiederfindens, die bequeme Lust an einer idyllischen Wirklichkeit, die man wenigstens sich als wirklich in jedem Augenblicke vorstellen kann: wobei man vielleicht einmal ahnt, dass diese vermeinte Wirklichkeit nichts als ein phantastisch laeppisches Getaendel ist, dem jeder, der es an dem furchtbaren Ernst der wahren Natur zu messen und mit den eigentlichen Urszenen der Menschheitsanfaenge zu vergleichen vermoechte, mit Ekel zurufen muesste: Weg mit dem Phantom! Trotzdem wuerde man sich taeuschen, wenn man glaubte, ein solches taendelndes Wesen, wie die Oper ist, einfach durch einen kraeftigen Anruf, wie ein Gespenst, verscheuchen zu koennen. Wer die Oper vernichten will, muss den Kampf gegen jene alexandrinische Heiterkeit aufnehmen, die sich in ihr so naiv ueber ihre Lieblingsvorstellung ausspricht, ja deren eigentliche Kunstform sie ist. Was ist aber fuer die Kunst selbst von dem Wirken einer Kunstform zu erwarten, deren Urspruenge ueberhaupt nicht im aesthetischen Bereiche liegen, die sich vielmehr aus einer halb moralischen Sphaere auf das kuenstlerische Gebiet hinuebergestohlen hat und ueber diese hybride Entstehung nur hier und da einmal hinwegzutaechen vermochte? Von welchen Saefen naehrt sich dieses parasitische Opernwesen, wenn nicht von denen der wahren Kunst? Wird nicht zu muthmaassen sein, dass, unter seinen idyllischen Verfuehrungen, unter seinen alexandrinischen Schmeichelkuensten, die hoechste und wahrhaftig ernst zu nennende Aufgabe der Kunst—das Auge vom Blick in's Grauen der Nacht zu erloesen und das Subject durch den heilenden Balsam des Scheins aus dem Krampfe der Willensregungen zu retten—zu einer leeren und zerstreuten Ergetzlichkeitstendenz entarten werde? Was wird aus den ewigen Wahrheiten des Dionysischen und des Apollinischen, bei einer solchen Stilvermischung, wie ich sie am Wesen des *stilo rappresentativo* dargelegt habe? wo die Musik als Diener, das Textwort als Herr betrachtet, die Musik mit dem Koerper, das Textwort mit der Seele verglichen wird? wo das hoechste Ziel bestenfalls auf eine umschreibende Tonmalerei gerichtet sein wird, aehnlich wie ehemals im neuen attischen Dithyrambus? wo der Musik ihre wahre Wuerde, dionysischer Weltspiegel zu sein, voellig entfremdet ist, so dass ihr nur uebrig bleibt, als Sclavin der Erscheinung, das Formenwesen der Erscheinung nachzuahmen und in dem Spiele der Linien und Proportionen eine aeusserliche Ergetzung zu erregen. Einer strengen Betrachtung faellt dieser verhaengnisvolle Einfluss der Oper auf die Musik geradezu mit der gesammten modernen Musikentwicklung zusammen; dem in der Genesis der Oper und im Wesen der durch sie repraesentirten Cultur lauernden Optimismus ist es in beaengstigender Schnelligkeit

Die Geburt der Tragoedie

gelungen, die Musik ihrer dionysischen Weltbestimmung zu entkleiden und ihr einen formenspielerischen, vergnueglichen Charakter aufzupraegen: mit welcher Veraenderung nur etwa die Metamorphose des aeschyleischen Menschen in den alexandrinischen Heiterkeitsmenschen verglichen werden duerfte.

Wenn wir aber mit Recht in der hiermit angedeuteten Exemplification das Entschwinden des dionysischen Geistes mit einer hoechst auffaelligen, aber bisher unerklaerten Umwandlung und Degeneration des griechischen Menschen in Zusammenhang gebracht haben—welche Hoffnungen muessen in uns aufleben, wenn uns die allersichersten Auspicien den umgekehrten Prozess, das allmaehliche Erwachen des dionysischen Geistes in unserer gegenwaertigen Welt, verbuergen! Es ist nicht moeglich, dass die goettliche Kraft des Herakles ewig im ueppigen Frohndienste der Omphale erschlaeft. Aus dem dionysischen Grunde des deutschen Geistes ist eine Macht emporgestiegen, die mit den Urbedingungen der sokratischen Cultur nichts gemein hat und aus ihnen weder zu erklaren noch zu entschuldigen ist, vielmehr von dieser Cultur als das Schrecklich Unerklaerliche, als das Uebermaechtig–Feindselige empfunden wird, die deutsche Musik, wie wir sie vornehmlich in ihrem maechtigen Sonnenlaufe von Bach zu Beethoven, von Beethoven zu Wagner zu verstehen haben. Was vermag die erkenntnissluesterne Sokratik unserer Tage guenstigsten Falls mit diesem aus unerschöpflichen Tiefen emporsteigenden Daemon zu beginnen? Weder von dem Zacken–und Arabeskenwerk der Opernmelodie aus, noch mit Huelfe des arithmetischen Rechenbretts der Fuge und der contrapunktischen Dialektik will sich die Formel finden lassen, in deren dreimal gewaltigem Licht man jenen Daemon sich unterwuerfig zu machen und zum Reden zu zwingen vermoechte. Welches Schauspiel, wenn jetzt unsere Aesthetiker, mit dem Fangnetz einer ihnen eignen “Schoenheit”, nach dem vor ihnen mit unbegreiflichem Leben sich tummelnden Musikgenius schlagen und haschen, unter Bewegungen, die nach der ewigen Schoenheit ebensowenig als nach dem Erhabenen beurtheilt werden wollen. Man mag sich nur diese Musikgoenner einmal leibhaft und in der Naehel besehen, wenn sie so unermuedlich Schoenheit! Schoenheit! rufen, ob sie sich dabei wie die im Schoosse des Schoenen gebildeten und verwoehnten Lieblingskinder der Natur ausnehmen oder ob sie nicht vielmehr fuer die eigne Rohheit eine luegnerisch verhuellende Form, fuer die eigne empfindungsarme Nuechternheit einen aesthetischen Vorwand suchen: wobei ich z.B. an Otto Jahn denke. Vor der deutschen Musik aber mag sich der Luegner und Heuchler in Acht nehmen: denn gerade sie ist, inmitten aller unserer Cultur, der einzig reine, lautere und laeuternde Feuergeist, von dem aus und zu dem hin, wie in der Lehre des grossen Heraklit von Ephesus, sich alle Dinge in doppelter Kreisbahn bewegen: alles, was wir jetzt Cultur, Bildung, Civilisation nennen, wird einmal vor dem untruglichen Richter Dionysus erscheinen muessen.

Erinnern wir uns sodann, wie dem aus gleichen Quellen stroemenden Geiste der deutschen Philosophie, durch Kant und Schopenhauer, es ermoeeglicht war, die zufriedne Daseinslust der wissenschaftlichen Sokratik, durch den Nachweis ihrer Grenzen, zu vernichten, wie durch diesen Nachweis eine unendlich tiefere und ernstere Betrachtung der ethischen Fragen und der Kunst eingeleitet wurde, die wir geradezu als die in Begriffe gefasste dionysische Weisheit bezeichnen koennen: wohin weist uns das Mysterium dieser Einheit zwischen der deutschen Musik und der deutschen Philosophie, wenn nicht auf eine neue Daseinsform, ueber deren Inhalt wir uns nur aus hellenischen Analogien ahnend unterrichten koennen? Denn diesen unausmessbaren Werth behaelt fuer uns, die wir an der Grenzscheide zweier verschiedener Daseinsformen stehen, das hellenische Vorbild, dass in ihm auch alle jene Uebergaenge und Kaempfe zu einer classisch–belehrenden Form ausgepraegt sind: nur dass wir gleichsam in umgekehrter Ordnung die grossen Hauptepochen des hellenischen Wesens analogisch durcherleben und zum Beispiel jetzt aus dem alexandrinischen Zeitalter rueckwaerts zur Periode der Tragoedie zu schreiten scheinen. Dabei lebt in uns die Empfindung, als ob die Geburt eines tragischen Zeitalters fuer den deutschen Geist nur eine Rueckkehr zu sich selbst, ein seliges Sichwiederfinden zu bedeuten habe, nachdem fuer eine lange Zeit ungeheure von aussen her eindringende Maechte den in huelfloser Barbarei der Form dahinlebenden zu einer Knechtschaft unter ihrer Form gezwungen hatten. Jetzt endlich darf er, nach seiner Heimkehr zum Urquell seines Wesens, vor allen Voelkern kuehn und frei, ohne das Gaengelband einer romanischen Civilisation, einherzuschreiten wagen: wenn er nur von einem Volke unentwegt zu lernen versteht, von dem ueberhaupt lernen zu koennen schon ein hoher Ruhm und eine auszeichnende Seltenheit ist, von den Griechen. Und wann brauchten wir diese allerhoechsten Lehrmeister mehr als jetzt, wo wir die Wiedergeburt der Tragoedie erleben und in Gefahr sind, weder zu wissen, woher sie kommt, noch uns deuten zu koennen, wohin sie will?

20.

Es moechte einmal, unter den Augen eines unbestochenen Richters, abgewogen werden, in welcher Zeit und

Die Geburt der Tragoedie

in welchen Maennern bisher der deutsche Geist von den Griechen zu lernen am kraeftigsten gerungen hat; und wenn wir mit Zuversicht annehmen, dass dem edelsten Bildungskampfe Goethe's, Schiller's und Winckelmann's dieses einzige Lob zugesprochen werden muesste, so waere jedenfalls hinzuzufuegen, dass seit jener Zeit und den naechsten Einwirkungen jenes Kampfes, das Streben auf einer gleichen Bahn zur Bildung und zu den Griechen zu kommen, in unbegreiflicher Weise schwaecher und schwaecher geworden ist. Sollten wir, um nicht ganz an dem deutschen Geist verzweifeln zu muessen, nicht daraus den Schluss ziehen duerfen, dass in irgend welchem Hauptpunkte es auch jenen Kaempfern nicht gelungen sein moechte, in den Kern des hellenischen Wesens einzudringen und einen dauernden Liebesbund zwischen der deutschen und der griechischen Cultur herzustellen? So dass vielleicht ein unbewusstes Erkennen jenes Mangels auch in den ernsteren Naturen den verzagten Zweifel erregte, ob sie, nach solchen Vorgaengern, auf diesem Bildungswege noch weiter wie jene und ueberhaupt zum Ziele kommen wuerden. Deshalb sehen wir seit jener Zeit das Urtheil ueber den Werth der Griechen fuer die Bildung in der bedenklichsten Weise entarten; der Ausdruck mitleidiger Ueberlegenheit ist in den verschiedensten Feldlagern des Geistes und des Ungeistes zu hoeren; anderwaerts taendelt eine gaenzlich wirkungslose Schoenrednerei mit der "griechischen Harmonie", der "griechischen Schoenheit", der "griechischen Heiterkeit". Und gerade in den Kreisen, deren Wuerde es sein koennte, aus dem griechischen Strombett unermuedet, zum Heile deutscher Bildung, zu schoepfen, in den Kreisen der Lehrer an den hoeheren Bildungsanstalten hat man am besten gelernt, sich mit den Griechen zeitig und in bequemer Weise abzufinden, nicht selten bis zu einem sceptischen Preisgeben des hellenischen Ideals und bis zu einer gaenzlichen Verkehrung der wahren Absicht aller Alterthumsstudien. Wer ueberhaupt in jenen Kreisen sich nicht voellig in dem Bemuehen, ein zuverlaessiger Corrector von alten Texten oder ein naturhistorischer Sprachmikroskopiker zu sein, erschoept hat, der sucht vielleicht auch das griechische Alterthum, neben anderen Alterthuemern, sich "historisch" anzueignen, aber jedenfalls nach der Methode und mit den ueberlegenen Mienen unserer jetzigen gebildeten Geschichtsschreibung. Wenn demnach die eigentliche Bildungskraft der hoeheren Lehranstalten wohl noch niemals niedriger und schwaechlicher gewesen ist, wie in der Gegenwart, wenn der "Journalist", der papierne Slave des Tages, in jeder Ruecksicht auf Bildung den Sieg ueber den hoeheren Lehrer davongetragen hat, und Letzterem nur noch die bereits oft erlebte Metamorphose uebrig bleibt, sich jetzt nun auch in der Sprechweise des Journalisten, mit der "leichten Eleganz" dieser Sphaere, als heiterer gebildeter Schmetterling zu bewegen—in welcher peinlichen Verwirrung muessen die derartig Gebildeten einer solchen Gegenwart jenes Phaenomen anstarren, das nur etwa aus dem tiefsten Grunde des bisher unbegriffnen hellenischen Genius analogisch zu begreifen waere, das Wiedererwachen des dionysischen Geistes und die Wiedergeburt der Tragoedie? Es giebt keine andere Kunstperiode, in der sich die sogenannte Bildung und die eigentliche Kunst so befremdet und abgeneigt gegenebergestanden haetten, als wir das in der Gegenwart mit Augen sehn. Wir verstehen es, warum eine so schwaechliche Bildung die wahre Kunst hasst; denn sie fuerchtet durch sie ihren Untergang. Aber sollte nicht eine ganze Art der Cultur, naemlich jene sokratisch-alexandrinische, sich ausgelebt haben, nachdem sie in eine so zierlich-schmaechtige Spitze, wie die gegenwaertige Bildung ist, auslaufen konnte! Wenn es solchen Helden, wie Schiller und Goethe, nicht gelingen durfte, jene verzauberte Pforte zu erbrechen, die in den hellenischen Zauberberg fuehrt, wenn es bei ihrem muthigsten Ringen nicht weiter gekommen ist als bis zu jenem sehnsuechtigen Blick, den die Goethische Iphigenie vom barbarischen Tauris aus nach der Heimat ueber das Meer hin sendet, was bliebe den Epigonen solcher Helden zu hoffen, wenn sich ihnen nicht ploetzlich, an einer ganz anderen, von allen Bemuehungen der bisherigen Cultur unberuehrten Seite die Pforte von selbst aufthaete—unter dem mystischen Klange der wiedererweckten Tragoedienmusik.

Moege uns Niemand unsern Glauben an eine noch bevorstehende Wiedergeburt des hellenischen Alterthums zu verkuemmern suchen; denn in ihm finden wir allein unsre Hoffnung fuer eine Erneuerung und Laeuterung des deutschen Geistes durch den Feuerzauber der Musik. Was wuessten wir sonst zu nennen, was in der Verroedung und Ermattung der jetzigen Cultur irgend welche troestliche Erwartung fuer die Zukunft erwecken koennte? Vergebens spaehen wir nach einer einzigen kraeftig geaesteten Wurzel, nach einem Fleck fruchtbaren und gesunden Erdbodens: ueberall Staub, Sand, Erstarrung, Verschmachten. Da moechte sich ein trostlos Vereinsamter kein besseres Symbol waehlen koennen, als den Ritter mit Tod und Teufel, wie ihn uns Duerer gezeichnet hat, den geharnischten Ritter mit dem erzenen, harten Blicke, der seinen Schreckensweg, unbeirrt durch seine grausen Gefaehrten, und doch hoffnungslos, allein mit Ross und Hund zu nehmen weiss. Ein solcher Duererscher Ritter war unser Schopenhauer: ihm fehlte jede Hoffnung, aber er wollte die Wahrheit. Es giebt nicht

Die Geburt der Tragoedie

Seinesgleichen.—

Aber wie veraendert sich ploetzlich jene eben so duester geschilderte Wildniss unserer ermuedeten Cultur, wenn sie der dionysische Zauber beruehrt! Ein Sturmwind packt alles Abgelebte, Morsche, Zerbrochne, Verkuemmerte, huellt es wirbelnd in eine rothe Staubwolke und traegt es wie ein Geier in die Luefte. Verwirrt suchen unsere Blicke nach dem Entschwundenen: denn was sie sehen, ist wie aus einer Versenkung an's goldne Licht gestiegen, so voll und gruen, so ueppig lebendig, so sehnsuchtsvoll unermesslich. Die Tragoedie sitzt inmitten dieses Ueberflusses an Leben, Leid und Lust, in erhabener Entzueckung, sie horcht einem fernen schwermuethigen Gesange—er erzahlt von den Muettern des Seins, deren Namen lauten: Wahn, Wille, Wehe.—Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben und an die Wiedergeburt der Tragoedie. Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorueber: kraenzt euch mit Epheu, nehmt den Thyrsusstab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen. Jetzt wagt es nur, tragische Menschen zu sein: denn ihr sollt erloest werden. Ihr sollt den dionysischen Festzug von Indien nach Griechenland geleiten! Ruestet euch zu hartem Streite, aber glaubt an die Wunder eures Gottes!

21.

Von diesen exhortativen Toenen in die Stimmung zurueckgleitend, die dem Beschaulichen geziemt, wiederhole ich, dass nur von den Griechen gelernt werden kann, was ein solches wundergleiches ploetzliches Aufwachen der Tragoedie fuer den innersten Lebensgrund eines Volkes zu bedeuten hat. Es ist das Volk der tragischen Mysterien, das die Perserschlachten schlaegt: und wiederum braucht das Volk, das jene Kriege gefuehrt hat, die Tragoedie als nothwendigen Genesungstrank. Wer wuerde gerade bei diesem Volke, nachdem es durch mehrere Generationen von den staerksten Zuckungen des dionysischen Daemon bis in's Innerste erregt wurde, noch einen so gleichmaessig kraeftigen Erguss des einfachsten politischen Gefuehls, der natuerlichsten Heimatsinstincte, der urspruenglichen maennlichen Kampflust vermuthen? Ist es doch bei jedem bedeutenden Umsichgreifen dionysischer Erregungen immer zu spueren, wie die dionysische Loesung von den Fesseln des Individuums sich am allerersten in einer bis zur Gleichgueltigkeit, ja Feindseligkeit gesteigerten Beeintraechtigung der politischen Instincte fuehlbar macht, so gewiss andererseits der staatenbildende Apollo auch der Genius des principii individuationis ist und Staat und Heimatsinn nicht ohne Bejahung der individuellen Persoenlichkeit leben koennen. Von dem Orgasmus aus fuehrt fuer ein Volk nur ein Weg, der Weg zum indischen Buddhismus, der, um ueberhaupt mit seiner Sehnsucht in's Nichts ertragen zu werden, jener seltenen ekstatischen Zustaende mit ihrer Erhebung ueber Raum, Zeit und Individuum bedarf: wie diese wiederum eine Philosophie fordern, die es lehrt, die unbeschreibliche Unlust der Zwischenzustaende durch eine Vorstellung zu ueberwinden. Eben so nothwendig geraeth ein Volk, von der unbedingten Geltung der politischen Triebe aus, in eine Bahn aeusserster Verweltlichung, deren grossartigster, aber auch erschrecklichster Ausdruck das roemische imperium ist.

Zwischen Indien und Rom hingestellt und zu verfuehrerischer Wahl gedraengt, ist es den Griechen gelungen, in classischer Reinheit eine dritte Form hinzuzuerfinden, freilich nicht zu langem eigenen Gebrauche, aber eben darum fuer die Unsterblichkeit. Denn dass die Lieblinge der Goetter frueh sterben, gilt in allen Dingen, aber eben so gewiss, dass sie mit den Goettern dann ewig leben. Man verlange doch von dem Alleredelsten nicht, dass es die haltbare Zaehigkeit des Leders habe; die derbe Dauerhaftigkeit, wie sie z.B. dem roemischen Nationaltriebe zu eigen war, gehoert wahrscheinlich nicht zu den nothwendigen Praedicaten der Vollkommenheit. Wenn wir aber fragen, mit welchem Heilmittel es den Griechen ermoeeglicht war, in ihrer grossen Zeit, bei der ausserordentlichen Staerke ihrer dionysischen und politischen Triebe, weder durch ein ekstatisches Brueten, noch durch ein verzehrendes Haschen nach Weltmacht und Weltlehre sich zu erschoepfen, sondern jene herrliche Mischung zu erreichen, wie sie ein edler, zugleich befeuernder und beschaulich stimmender Wein hat, so muessen wir der ungeheuren, das ganze Volksleben erregenden, reinigenden und entladenden Gewalt der Tragoedie eingedenk sein; deren hoechsten Werth wir erst ahnen werden, wenn sie uns, wie bei den Griechen, als Inbegriff aller prophylaktischen Heilkraefte, als die zwischen den staerksten und an sich verhaengnisvollsten Eigenschaften des Volkes waltende Mittlerin entgegentritt.

Die Tragoedie saugt den hoechsten Musikorgasmus in sich hinein, so dass sie geradezu die Musik, bei den Griechen, wie bei uns, zur Vollendung bringt, stellt dann aber den tragischen Mythos und den tragischen Helden daneben, der dann, einem maechtigen Titanen gleich, die ganze dionysische Welt auf seinen Ruecken nimmt und uns davon entlastet: waehrend sie andererseits durch denselben tragischen Mythos, in der Person des tragischen

Die Geburt der Tragoedie

Helden, von dem gierigen Drange nach diesem Dasein zu erloesen weiss, und mit mahnender Hand an ein anderes Sein und an eine hoehere Lust erinnert, zu welcher der kaempfende Held durch seinen Untergang, nicht durch seine Siege sich ahnungsvoll vorbereitet. Die Tragoedie stellt zwischen die universale Geltung ihrer Musik und den dionysisch empfaenglichen Zuhoeerer ein erhabenes Gleichniss, den Mythos, und erweckt bei jenem den Schein, als ob die Musik nur ein hoechstes Darstellungsmittel zur Belebung der plastischen Welt des Mythos sei. Dieser edlen Tauschung vertrauend darf sie jetzt ihre Glieder zum dithyrambischen Tanze bewegen und sich unbedenklich einem orgiastischen Gefuehle der Freiheit hingeben, in welchem sie als Musik an sich, ohne jene Tauschung, nicht zu schwelgen wagen duerfte. Der Mythos schuetzt uns vor der Musik, wie er ihr andererseits erst die hoechste Freiheit giebt. Dafuer verleiht die Musik, als Gegengeschenk, dem tragischen Mythos eine so eindringliche und ueberzeugende metaphysische Bedeutsamkeit, wie sie Wort und Bild, ohne jene einzige Huelfe, nie zu erreichen vermoegen; und insbesondere ueberkommt durch sie den tragischen Zuschauer gerade jenes sichere Vorgefuehl einer hoechsten Lust, zu der der Weg durch Untergang und Verneinung fuehrt, so dass er zu hoeren meint, als ob der innerste Abgrund der Dinge zu ihm vernehmlich spraeche.

Habe ich dieser schwierigen Vorstellung mit den letzten Saetzen vielleicht nur einen vorlaeufigen, fuer Wenige sofort verstaendlichen Ausdruck zu geben vermocht, so darf ich gerade an dieser Stelle nicht ablassen, meine Freunde zu einem nochmaligen Versuche anzureizen und sie zu bitten, an einem einzelnen Beispiele unsrer gemeinsamen Erfahrung sich fuer die Erkenntniss des allgemeinen Satzes vorzubereiten. Bei diesem Beispiele darf ich mich nicht auf jene beziehn, welche die Bilder der scenischen Vorgaenge, die Worte und Affecte der handelnden Personen benutzen, um sich mit dieser Huelfe der Musikempfindung anzunaehern; denn diese alle reden nicht Musik als Muttersprache und kommen auch, trotz jener Huelfe, nicht weiter als in die Vorhallen der Musikperception, ohne je deren innerste Heiligthuemer beruehren zu duerfen; manche von diesen, wie Gervinus, gelangen auf diesem Wege nicht einmal in die Vorhallen. Sondern nur an diejenigen habe ich mich zu wenden, die, unmittelbar verwandt mit der Musik, in ihr gleichsam ihren Mutterschooss haben und mit den Dingen fast nur durch unbewusste Musikrelationen in Verbindung stehen. An diese aechten Musiker richte ich die Frage, ob sie sich einen Menschen denken koennen, der den dritten Act von "Tristan und Isolde" ohne alle Beihuelte von Wort und Bild rein als ungeheuren symphonischen Satz zu percipiren im Stande waere, ohne unter einem krampfartigen Ausspannen aller Seelenfluegel zu verathmen? Ein Mensch, der wie hier das Ohr gleichsam an die Herzkammer des Weltwillens gelegt hat, der das rasende Begehren zum Dasein als donnernden Strom oder als zartesten zerstaebten Bach von hier aus in alle Adern der Welt sich ergiessen fuehlt, er sollte nicht jaehlings zerbrechen? Er sollte es ertragen, in der elenden glaesernen Huelle des menschlichen Individuums, den Wiederklang zahlloser Lust—und Weherufe aus dem "weiten Raum der Weltennacht" zu vernehmen, ohne bei diesem Hirtenreigen der Metaphysik sich seiner Urheimat unaufhaltsam zuzuflechten? Wenn aber doch ein solches Werk als Ganzes percipirt werden kann, ohne Verneinung der Individualexistenz, wenn eine solche Schoepfung geschaffen werden konnte, ohne ihren Schoepfer zu zerschmettern—woher nehmen wir die Loesung eines solchen Widerspruches?

Hier draengt sich zwischen unsre hoechste Musikerregung und jene Musik der tragische Mythos und der tragische Held, im Grunde nur als Gleichniss der alleruniversalsten Thatsachen, von denen allein die Musik auf directem Wege reden kann. Als Gleichniss wuerde nun aber der Mythos, wenn wir als rein dionysische Wesen empfaenden, gaenzlich wirkungslos und unbeachtet neben uns stehen bleiben, und uns keinen Augenblick abwendig davon machen, unser Ohr dem Wiederklang der universalia ante rem zu bieten. Hier bricht jedoch die apollinische Kraft, auf Wiederherstellung des fast zersprengten Individuums gerichtet, mit dem Heilbalsam einer wonnevollen Tauschung hervor: ploetzlich glauben wir nur noch Tristan zu sehen, wie er bewegungslos und dumpf sich fragt: "die alte Weise; was weckt sie mich?" Und was uns frueher wie ein hohles Seufzen aus dem Mittelpunkte des Seins anmuthete, das will uns jetzt nur sagen, wie "oed und leer das Meer." Und wo wir athemlos zu erloeschen waehnten, im krampfartigen Sichausrecken aller Gefuehle, und nur ein Weniges uns mit dieser Existenz zusammenknuepfte, hoeren und sehen wir jetzt nur den zum Tode verwundeten und doch nicht sterbenden Helden, mit seinem verzweiflungsvollen Rufe: "Sehnen! Sehnen! Im Sterben mich zu sehnen, vor Sehnsucht nicht zu sterben!" Und wenn frueher der Jubel des Horns nach solchem Uebermaass und solcher Ueberzahl verzehrender Qualen fast wie der Qualen hoechste uns das Herz zerschnitt, so steht jetzt zwischen uns und diesem "Jubel an sich" der jauchzende Kurwenal, dem Schiffe, das Isolden traegt, zugewandt. So gewaltig auch das Mitleiden in uns hineingreift, in einem gewissen Sinne rettet uns doch das Mitleiden vor dem Urleiden der Welt, wie das Gleichnissbild des Mythos uns vor dem unmittelbaren Anschauen der hoechsten Weltidee, wie

Die Geburt der Tragoedie

der Gedanke und das Wort uns vor dem ungedaemmtten Ergusse des unbewussten Willens rettet. Durch jene herrliche apollinische Tauschung duenkt es uns, als ob uns selbst das Tonreich wie eine plastische Welt gegenueber traete, als ob auch in ihr nur Tristan's und Isoldens Schicksal, wie in einem allerzartesten und ausdrucksfaehigsten Stoffe, geformt und bildnerisch ausgepraegt worden sei.

So entreisst uns das Apollinische der dionysischen Allgemeinheit und entzueckt uns fuer die Individuen; an diese fesselt es unsre Mitleidserregung, durch diese befriedigt es den nach grossen und erhabenen Formen lechzenden Schoenheitssinn; es fuehrt an uns Lebensbilder vorbei und reizt uns zu gedankenhaftem Erfassen des in ihnen enthaltenen Lebenskernes. Mit der ungeheuren Wucht des Bildes, des Begriffs, der ethischen Lehre, der sympathischen Erregung reisst das Apollinische den Menschen aus seiner orgiastischen Selbstvernichtung empor und tauscht ihn ueber die Allgemeinheit des dionysischen Vorganges hinweg zu dem Wahne, dass er ein einzelnes Weltbild, z.B. Tristan und Isolde, sehe und es, durch die Musik, nur noch besser und innerlicher sehen solle. Was vermag nicht der heilkundige Zauber des Apollo, wenn er selbst in uns die Tauschung aufregen kann, als ob wirklich das Dionysische, im Dienste des Apollinischen, dessen Wirkungen zu steigern vermoechte, ja als ob die Musik sogar wesentlich Darstellungskunst fuer einen apollinischen Inhalt sei?

Bei jener praestabilirten Harmonie, die zwischen dem vollendeten Drama und seiner Musik waltet, erreicht das Drama einen hoechsten, fuer das Wortdrama sonst unzuganglichen Grad von Schaubarkeit. Wie alle lebendigen Gestalten der Scene in den selbstaendig bewegten Melodienlinien sich zur Deutlichkeit der geschwungenen Linie vor uns vereinfachen, ertoent uns das Nebeneinander dieser Linien in dem mit dem bewegten Vorgange auf zarteste Weise sympathisirenden Harmonienwechsel: durch welchen uns die Relationen der Dinge in sinnlich wahrnehmbarer, keinesfalls abstracter Weise, unmittelbar vernehmbar werden, wie wir gleichfalls durch ihn erkennen, dass erst in diesen Relationen das Wesen eines Charakters und einer Melodienlinie sich rein offenbare. Und waehrend 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 fuer unser vergeistigtes, in's Innere blickendes Auge die Welt der Buehne eben so unendlich erweitert als von innen heraus erleuchtet. Was vermoechte der Wortdichter Analoges zu bieten, der mit einem viel unvollkommneren Mechanismus, auf indirectem Wege, vom Wort und vom Begriff aus, jene innerliche Erweiterung der schaubaren Buehnenwelt und ihre innere Erleuchtung zu erreichen sich abmueht? Nimmt nun zwar auch die musikalische Tragoedie das Wort hinzu, so kann sie doch zugleich den Untergrund und die Geburtsstaette des Wortes danebenstellen und uns das Werden des Wortes, von innen heraus, verdeutlichen.

Aber von diesem geschilderten Vorgang waere doch eben so bestimmt zu sagen, dass er nur ein herrlicher Schein, naemlich jene vorhin erwaehte apollinische Tauschung sei, durch deren Wirkung wir von dem dionysischen Andrange und Uebermaasse entlastet werden sollen. Im Grunde ist ja das Verhaeltniss der Musik zum Drama gerade das umgekehrte: die Musik ist die eigentliche Idee der Welt, das Drama nur ein Abglanz dieser Idee, ein vereinzelttes Schattenbild derselben. Jene Identitaet zwischen der Melodienlinie und der lebendigen Gestalt, zwischen der Harmonie und den Charakterrelationen jener Gestalt ist in einem entgegengesetzten Sinne wahr, als es uns, beim Anschauen der musikalischen Tragoedie, duenken moechte. Wir moegen die Gestalt uns auf das Sichtbarste bewegen, beleben und von innen heraus beleuchten, sie bleibt immer nur die Erscheinung, von der es keine Bruecke giebt, die in die wahre Realitaet, in's Herz der Welt fuehrt. Aus diesem Herzen heraus aber redet die Musik; und zahllose Erscheinungen jener Art duerften an der gleichen Musik vorueberziehn, sie wuerden nie das Wesen derselben erschoepfen, sondern immer nur ihre veraeusserlichten Abbilder sein. Mit dem populaeren und gaenzlich falschen Gegensatz von Seele und Koerper ist freilich fuer das schwierige Verhaeltniss von Musik und Drama nichts zu erklaren und alles zu verwirren; aber die unphilosophische Rohheit jenes Gegensatzes scheint gerade bei unseren Aesthetikern, wer weiss aus welchen Gruenden, zu einem gern bekannten Glaubensartikel geworden zu sein, waehrend sie ueber einen Gegensatz der Erscheinung und des Dinges an sich nichts gelernt haben oder, aus ebenfalls unbekanntem Gruenden, nichts lernen mochten.

Sollte es sich bei unserer Analysis ergeben haben, dass das Apollinische in der Tragoedie durch seine Tauschung voellig den Sieg ueber das dionysische Urelement der Musik davongetragen und sich diese zu ihren Absichten, naemlich zu einer hoechsten Verdeutlichung des Drama's, nutzbar gemacht habe, so waere freilich eine sehr wichtige Einschraenkung hinzuzufuegen: in dem allerwesentlichsten Punkte ist jene apollinische Tauschung durchbrochen und vernichtet. Das Drama, das in so innerlich erleuchteter Deutlichkeit aller

Die Geburt der Tragoedie

Bewegungen und Gestalten, mit Huelfe der Musik, sich vor uns ausbreitet, als ob wir das Gewebe am Webstuhl im Auf—und Niederzucken entstehen sehen— erreicht als Ganzes eine Wirkung, die jenseits aller apollinischen Kunstwirkungen liegt. In der Gesamtwirkung der Tragoedie erlangt das Dionysische wieder das Uebergewicht; sie schliesst mit einem Klange, der niemals von dem Reiche der apollinischen Kunst her toenen koennte. Und damit erweist sich die apollinische Tauschung als das, was sie ist, als die waehrend der Dauer der Tragoedie anhaltende Umschleierung der eigentlichen dionysischen Wirkung: die doch so maechtig ist, am Schluss das apollinische Drama selbst in eine Sphaere zu draengen, wo es mit dionysischer Weisheit zu reden beginnt und wo es sich selbst und seine apollinische Sichtbarkeit verneint. So waere wirklich das schwierige Verhaeltniss des Apollinischen und des Dionysischen in der Tragoedie durch einen Bruderbund beider Gottheiten zu symbolisiren: Dionysus redet die Sprache des Apollo, Apollo aber schliesslich die Sprache des Dionysus: womit das hoechste Ziel der Tragoedie und der Kunst ueberhaupt erreicht ist.

22.

Mag der aufmerksame Freund sich die Wirkung einer wahren musikalischen Tragoedie rein und unvermischt, nach seinen Erfahrungen vergegenwaertigen. Ich denke das Phaenomen dieser Wirkung nach beiden Seiten hin so beschrieben zu haben, dass er sich seine eignen Erfahrungen jetzt zu deuten wissen wird. Er wird sich naemlich erinnern, wie er, im Hinblick auf den vor ihm sich bewegenden Mythos, zu einer Art von Allwissenheit sich gesteigert fuehlte, als ob jetzt die Sehkraft seiner Augen nicht nur eine Flaechenkraft sei, sondern in's Innere zu dringen vermoege, und als ob er die Wallungen des Willens, den Kampf der Motive, den anschwellenden Strom der Leidenschaften, jetzt, mit Huelfe der Musik, gleichsam sinnlich sichtbar, wie eine Fuelle lebendig bewegter Linien und Figuren vor sich sehe und damit bis in die zartesten Geheimnisse unbewusster Regungen hinabtauchen koenne. Waehrend er so einer hoechsten Steigerung seiner auf Sichtbarkeit und Verklaerung gerichteten Triebe bewusst wird, fuehlt er doch eben so bestimmt, dass diese lange Reihe apollinischer Kunstwirkungen doch nicht jenes beglueckte Verharren in willlosem Anschauen erzeugt, das der Plastiker und der epische Dichter, also die eigentlich apollinischen Kuenstler, durch ihre Kunstwerke bei ihm hervorbringen: das heisst die in jenem Anschauen erreichte Rechtfertigung der Welt der individuatio, als welche die Spitze und der Inbegriff der apollinischen Kunst ist. Er schaut die verklaerte Welt der Buehne und verneint sie doch. Er sieht den tragischen Helden vor sich in epischer Deutlichkeit und Schoenheit und erfreut sich doch an seiner Vernichtung. Er begreift bis in's Innerste den Vorgang der Scene und fluechtet sich gern in's Unbegreifliche. Er fuehlt die Handlungen des Helden als gerechtfertigt und ist doch noch mehr erhoben, wenn diese Handlungen den Urheber vernichten. Er schaudert vor den Leiden, die den Helden treffen werden und ahnt doch bei ihnen eine hoehere, viel uebermaechtigere Lust. Er schaut mehr und tiefer als je und wuenscht sich doch erblindet. Woher werden wir diese wunderbare Selbstentzweiung, dies Umbrechen der apollinischen Spitze, abzuleiten haben, wenn nicht aus dem dionysischen Zauber, der, zum Schein die apollinischen Regungen auf's Hoechste reizend, doch noch diesen Uberschwang der apollinischen Kraft in seinen Dienst zu zwingen vermag. Der tragische Mythos ist nur zu verstehen als eine Verbildlichung dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel; er fuehrt die Welt der Erscheinung an die Grenzen, wo sie sich selbst verneint und wieder in den Schooss der wahren und einzigen Realitaet zurueckzufluechten sucht; wo sie dann, mit Isolden, ihren metaphysischen Schwanengesang also anzustimmen scheint:

In des Wonnemeeres
wogendem Schwall,
in der Duft—Wellen
toenendem Schall,
in des Weltathems
wehendem All
ertrinken—versinken
unbewusst—hoechste Lust!

So vergegenwaertigen wir uns, an den Erfahrungen des wahrhaft aesthetischen Zuhoerers, den tragischen Kuenstler selbst, wie er, gleich einer ueppigen Gottheit der individuatio, seine Gestalten schafft, in welchem Sinne sein Werk kaum als “Nachahmung der Natur” zu begreifen waere—wie dann aber sein ungeheurer dionysischer Trieb diese ganze Welt der Erscheinungen verschlingt, um hinter ihr und durch ihre Vernichtung eine hoechste kuenstlerische Urfreude im Schoosse des Ur—Einen ahnen zu lassen. Freilich wissen von dieser

Die Geburt der Tragoedie

Rueckkehr zur Urheimat, von dem Bruderbunde der beiden Kunstgottheiten in der Tragoedie und von der sowohl apollinischen als dionysischen Erregung des Zuhoerers unsere Aesthetiker nichts zu berichten, waehrend sie nicht muede werden, den Kampf des Helden mit dem Schicksal, den Sieg der sittlichen Weltordnung oder eine durch die Tragoedie bewirkte Entladung von Affecten als das eigentlich Tragische zu charakterisiren: welche Unverdrossenheit mich auf den Gedanken bringt, sie moechten ueberhaupt keine aesthetisch erregbaren Menschen sein und beim Anhoeren der Tragoedie vielleicht nur als moralische Wesen in Betracht kommen. Noch nie, seit Aristoteles, ist eine Erklaerung der tragischen Wirkung gegeben worden, aus der auf kuenstlerische Zustaende, auf eine aesthetische Thaetigkeit der Zuhoerer geschlossen werden duerfte. Bald soll Mitleid und Furchtsamkeit durch die ernsten Vorgaenge zu einer erleichternden Entladung gedraengt werden, bald sollen wir uns bei dem Sieg guter und edler Principien, bei der Aufopferung des Helden im Sinne einer sittlichen Weltbetrachtung erhoben und begeistert fuehlen; und so gewiss ich glaube, dass fuer zahlreiche Menschen gerade das und nur das die Wirkung der Tragoedie ist, so deutlich ergiebt sich daraus, dass diese alle, sammt ihren interpretirenden Aesthetikern, von der Tragoedie als einer hoechsten Kunst nichts erfahren haben. Jene pathologische Entladung, die Katharsis des Aristoteles, von der die Philologen nicht recht wissen, ob sie unter die medicinischen oder die moralischen Phaenomene zu rechnen sei, erinnert an eine merkwuerdige Ahnung Goethe's. "Ohne ein lebhaftes pathologisches Interesse", sagt er, "ist es auch mir niemals gelungen, irgend eine tragische Situation zu bearbeiten, und ich habe sie daher lieber vermieden als aufgesucht. Sollte es wohl auch einer von den Vorzuegen der Alten gewesen sein, dass das hoechste Pathetische auch nur aesthetisches Spiel bei ihnen gewesen waere, da bei uns die Naturwahrheit mitwirken muss, um ein solches Werk hervorzubringen?" Diese so tiefsinnige letzte Frage duerfen wir jetzt, nach unseren herrlichen Erfahrungen, bejahen, nachdem wir gerade an der musikalischen Tragoedie mit Staunen erlebt haben, wie wirklich das hoechste Pathetische doch nur ein aesthetisches Spiel sein kann: weshalb wir glauben duerfen, dass erst jetzt das Urphaenomen des Tragischen mit einigem Erfolg zu beschreiben ist. Wer jetzt noch nur von jenen stellvertretenden Wirkungen aus ausseraesthetischen Sphaeren zu erzaehlen hat und ueber den pathologisch—moralischen Prozess sich nicht hinausgehoben fuehlt, mag nur an seiner aesthetischen Natur verzweifeln: wogegen wir ihm die Interpretation Shakespeare's nach der Manier des Gervinus und das fleissige Aufspueren der "poetischen Gerechtigkeit" als unschuldigen Ersatz anempfehlen.

So ist mit der Wiedergeburt der Tragoedie auch der aesthetische Zuhoerer wieder geboren, an dessen Stelle bisher in den Theaterraeuemen ein seltsames Quidproquo, mit halb moralischen und halb gelehrten Anspruechen, zu sitzen pflegte, der "Kritiker". In seiner bisherigen Sphaere war Alles kuenstlich und nur mit einem Scheine des Lebens uebertuencht. Der darstellende Kuenstler wusste in der That nicht mehr, was er mit einem solchen, kritisch sich gebaerdenden Zuhoerer zu beginnen habe und spaechte daher, sammt dem ihn inspirirenden Dramatiker oder Operncomponisten, unruhig nach den letzten Resten des Lebens in diesem anspruchsvoll oeden und zum Geniessen unfahigen Wesen. Aus derartigen "Kritikern" bestand aber bisher das Publicum; der Student, der Schulknabe, ja selbst das harmloseste weibliche Geschoepf war wider sein Wissen bereits durch Erziehung und Journale zu einer gleichen Perception eines Kunstwerks vorbereitet. Die edleren Naturen unter den Kuenstlern rechneten bei einem solchen Publicum auf die Erregung moralisch—religioeser Kraefte, und der Anruf der "sittlichen Weltordnung" trat vikarierend ein, wo eigentlich ein gewaltiger Kunstzauber den aechten Zuhoerer entzuecken sollte. Oder es wurde vom Dramatiker eine grossartigere, mindestens aufregende Tendenz der politischen und socialen Gegenwart so deutlich vorgetragen, dass der Zuhoerer seine kritische Erschoepfung vergessen und sich aehnlichen Affecten ueberlassen konnte, wie in patriotischen oder kriegerischen Momenten, oder vor der Rednerbuehne des Parlaments oder bei der Verurtheilung des Verbrechens und des Lasters: welche Entfremdung der eigentlichen Kunstabsichten hier und da geradezu zu einem Cultus der Tendenz fuehren musste. Doch hier trat ein, was bei allen erkuenstelten Kuensten von jeher eingetreten ist, eine reissend schnelle Depravation jener Tendenzen, so dass zum Beispiel die Tendenz, das Theater als Veranstaltung zur moralischen Volksbildung zu verwenden, die zu Schiller's Zeit ernsthaft genommen wurde, bereits unter die unglaubwuerdigen Antiquitaeten einer ueberwundenen Bildung gerechnet wird. Waehrend der Kritiker in Theater und Concert, der Journalist in der Schule, die Presse in der Gesellschaft zur Herrschaft gekommen war, entartete die Kunst zu einem Unterhaltungsobject der niedrigsten Art, und die aesthetische Kritik wurde als das Bindemittel einer eiteln, zerstreuten, selbstsuechtigen und ueberdies aermlich—unoriginalen Geselligkeit benutzt, deren Sinn jene Schopenhauerische Parabel von den Stachelschweinen zu verstehen giebt; so dass zu keiner Zeit so viel ueber

Die Geburt der Tragoedie

Kunst geschwätzt und so wenig von der Kunst gehalten worden ist. Kann man aber mit einem Menschen noch verkehren, der im Stande ist, sich ueber Beethoven und Shakespeare zu unterhalten? Mag Jeder nach seinem Gefuehl diese Frage beantworten: er wird mit der Antwort jedenfalls beweisen, was er sich unter "Bildung" vorstellt, vorausgesetzt dass er die Frage ueberhaupt zu beantworten sucht und nicht vor Ueberraschung bereits verstummt ist.

Dagegen duerfte mancher edler und zarter von der Natur Befaeigte, ob er gleich in der geschilderten Weise allmaehlich zum kritischen Barbaren geworden war, von einer eben so unerwarteten als gaenzlich unverstaendlichen Wirkung zu erzaehlen haben, die etwa eine gluecklich gelungene Lohengrinauffuehrung auf ihn ausuebte: nur dass ihm vielleicht jede Hand fehlte, die ihn mahnend und deutend anfasste, so dass auch jene unbegreiflich verschiedenartige und durchaus unvergleichliche Empfindung, die ihn damals erschuetterte, vereinzelt blieb und wie ein raethselhaftes Gestirn nach kurzem Leuchten erlosch. Damals hatte er geahnt, was der aesthetische Zuhoerer ist.

23.

Wer recht genau sich selber pruefen will, wie sehr er dem wahren aesthetischen Zuhoerer verwandt ist oder zur Gemeinschaft der sokratisch—kritischen Menschen gehoert, der mag sich nur aufrichtig nach der Empfindung fragen, mit der er das auf der Buehne dargestellte Wunder empfaengt: ob er etwa dabei seinen historischen, auf strenge psychologische Causalitaet gerichteten Sinn beleidigt fuehlt, ob er mit einer wohlwollenden Concession gleichsam das Wunder als ein der Kindheit verstaendliches, ihm entfremdetes Phaenomen zulaesst oder ob er irgend etwas Anderes dabei erleidet. Daran naemlich wird er messen koennen, wie weit er ueberhaupt befaeigt ist, den Mythos, das zusammengezogene Weltbild, zu verstehen, der, als Abbeviatur der Erscheinung, das Wunder nicht entbehren kann. Das Wahrscheinliche ist aber, dass fast Jeder, bei strenger Pruefung, sich so durch den kritisch—historischen Geist unserer Bildung zersetzt fuehle, um nur etwa auf gelehrtem Wege, durch vermittelnde Abstractionen, sich die einstmalige Existenz des Mythos glaublich zu machen. Ohne Mythos aber geht jede Cultur ihrer gesunden schoepferischen Naturkraft verlustig: erst ein mit Mythen umstellter Horizont schliesst eine ganze Culturbewegung zur Einheit ab. Alle Kraefte der Phantasie und des apollinischen Traumes werden erst durch den Mythos aus ihrem wahllosen Herumschweifen gerettet. Die Bilder des Mythos muessen die unbemerkt allgegenwaertigen daemonischen Waechter sein, unter deren Hut die junge Seele heranwaechst, an deren Zeichen der Mann sich sein Leben und seine Kaempfe deutet: und selbst der Staat kennt keine maechtigeren ungeschriebnen Gesetze als das mythische Fundament, das seinen Zusammenhang mit der Religion, sein Herauswachsen aus mythischen Vorstellungen verbuergt.

Man stelle jetzt daneben den abstracten, ohne Mythen geleiteten Menschen, die abstracte Erziehung, die abstracte Sitte, das abstracte Recht, den abstracten Staat: man vergegenwaertige sich das regellose, von keinem heimischen Mythos gezeugelte Schweifen der kuenstlerischen Phantasie: man denke sich eine Cultur, die keinen festen und heiligen Ursitz hat, sondern alle Moeglichkeiten zu erschöpfen und von allen Culturen sich kuemmerlich zu naehren verurtheilt ist—das ist die Gegenwart, als das Resultat jenes auf Vernichtung des Mythos gerichteten Sokratismus. Und nun steht der mythenlose Mensch, ewig hungernd, unter allen Vergangenen und sucht grabend und wuehlend nach Wurzeln, sei es dass er auch in den entlegensten Alterthuemern nach ihnen graben muesste. Worauf weist das ungeheure historische Beduerfniss der unbefriedigten modernen Cultur, das Umsichsammeln zahlloser anderer Culturen, das verzehrende Erkennenwollen, wenn nicht auf den Verlust des Mythos, auf den Verlust der mythischen Heimat, des mythischen Mutterschoosses? Man frage sich, ob das fieberhafte und so unheimliche Sichregen dieser Cultur etwas Anderes ist, als das gierige Zugreifen und Nach—Nahrung—Haschen des Hungernden—und wer moechte einer solchen Cultur noch etwas geben wollen, die durch alles, was sie verschlingt, nicht zu saettigen ist und bei deren Beruehrung sich die kraeftigste, heilsamste Nahrung in "Historie und Kritik" zu verwandeln pflegt?

Man muesste auch an unserem deutschen Wesen schmerzlich verzweifeln, wenn es bereits in gleicher Weise mit seiner Cultur unloesbar verstrickt, ja eins geworden waere, wie wir das an dem civilisirten Frankreich zu unserem Entsetzen beobachten koennen; und das, was lange Zeit der grosse Vorzug Frankreichs und die Ursache seines ungeheuren Uebergewichts war, eben jenes Einssein von Volk und Cultur, duerfte uns, bei diesem Anblick, noethigen, darin das Glueck zu preisen, dass diese unsere so fragwuerdige Cultur bis jetzt mit dem edeln Kerne unseres Volkscharakters nichts gemein hat. Alle unsere Hoffnungen strecken sich vielmehr sehnsuchtsvoll nach jener Wahrnehmung aus, dass unter diesem unruhig auf und nieder zuckenden Culturleben und Bildungskrampe

Die Geburt der Tragoedie

eine herrliche, innerlich gesunde, uralte Kraft verborgen liegt, die freilich nur in ungeheuren Momenten sich gewaltig einmal bewegt und dann wieder einem zukuenftigen Erwachen entgegentraumt. Aus diesem Abgrunde ist die deutsche Reformation hervorgewachsen: in deren Choral die Zukunftsweise der deutschen Musik zuerst erklang. So tief, muthig und seelenvoll, so ueberschwaenglich gut und zart toente dieser Choral Luther's, als der erste dionysische Lockruf, der aus dichtverwachsenem Gebuesch, im Nahen des Fruehlings, hervordringt. Ihm antwortete in wetteiferndem Wiederhall jener weihevoll uebermuethige Festzug dionysischer Schwaermer, denen wir die deutsche Musik danken—and denen wir die Wiedergeburt des deutschen Mythos danken werden!

Ich weiss, dass ich jetzt den theilnehmend folgenden Freund auf einen hochgelegenen Ort einsamer Betrachtung fuehren muss, wo er nur wenige Gefaehrten haben wird, und rufe ihm ermuthigend zu, dass wir uns an unseren leuchtenden Fuehrern, den Griechen, festzuhalten haben. Von ihnen haben wir bis jetzt, zur Reinigung unserer aesthetischen Erkenntniss, jene beiden Goetterbilder entlehnt, von denen jedes ein gesondertes Kunstreich fuer sich beherrscht und ueber deren gegenseitige Beruehrung und Steigerung wir durch die griechische Tragoedie zu einer Ahnung kamen. Durch ein merkwuerdiges Auseinanderreissen beider kuenstlerischen Urtriebe musste uns der Untergang der griechischen Tragoedie herbeigefuehrt erscheinen: mit welchem Vorgange eine Degeneration und Umwandlung des griechischen Volkscharakters im Einklang war, uns zu ernstem Nachdenken auffordernd, wie nothwendig und eng die Kunst und das Volk, Mythos und Sitte, Tragoedie und Staat, in ihren Fundamenten verwachsen sind. Jener Untergang der Tragoedie war zugleich der Untergang des Mythos. Bis dahin waren die Griechen unwillkuerlich genoethigt, alles Erlebte sofort an ihre Mythen anzuknuepfen, ja es nur durch diese Anknuepfung zu begreifen: wodurch auch die naechste Gegenwart ihnen sofort sub specie aeterni und in gewissem Sinne als zeitlos erscheinen musste. In diesen Strom des Zeitlosen aber tauchte sich eben so der Staat wie die Kunst, um in ihm vor der Last und der Gier des Augenblicks Ruhe zu finden. Und gerade nur so viel ist ein Volk—wie uebrigens auch ein Mensch—werth, als es auf seine Erlebnisse den Stempel des Ewigen zu druecken vermag: denn damit ist es gleichsam entweltlicht und zeigt seine unbewusste innerliche Ueberzeugung von der Relativitaet der Zeit und von der wahren, d.h. der metaphysischen Bedeutung des Lebens. Das Gegentheil davon tritt ein, wenn ein Volk anfaengt, sich historisch zu begreifen und die mythischen Bollwerke um sich herum zu zertruemmern: womit gewoehnlich eine entschiedene Verweltlichung, ein Bruch mit der unbewussten Metaphysik seines fruerehen Daseins, in allen ethischen Consequenzen, verbunden ist. Die griechische Kunst und vornehmlich die griechische Tragoedie hielt vor Allem die Vernichtung des Mythos auf: man musste sie mit vernichten, um, losgeloest von dem heimischen Boden, ungezuegelt in der Wildniss des Gedankens, der Sitte und der That leben zu koennen. Auch jetzt noch versucht jener metaphysische Trieb, sich eine, wenngleich abgeschwaechte Form der Verklaerung zu schaffen, in dem zum Leben draengenden Sokratismus der Wissenschaft: aber auf den niederen Stufen fuehrte derselbe Trieb nur zu einem fieberhaften Suchen, das sich allmaehlich in ein Pandaemonium ueberallher zusammengehaeufter Mythen und Superstitionen verlor: in dessen Mitte der Hellene dennoch ungestillten Herzens sass, bis er es verstand, mit griechischer Heiterkeit und griechischem Leichtsinne, als Graeculus, jenes Fieber zu maskiren oder in irgend einem orientalischem dumpfen Aberglauben sich voellig zu betaeuben.

Diesem Zustande haben wir uns, seit der Wiedererweckung des alexandrinisch—roemischen Alterthums im funfzehnten Jahrhundert, nach einem langen schwer zu beschreibenden Zwischenacte, in der auffaelligsten Weise angenaehert. Auf den Hoehen dieselbe ueberreiche Wissenslust, dasselbe ungesaettigte Finderglueck, dieselbe ungeheure Verweltlichung, daneben ein heimatloses Herumschweifen, ein gieriges Sichdraengen an fremde Tische, eine leichtsinnige Vergoetterung der Gegenwart oder stumpf betaeubte Abkehr, Alles sub specie saeculi, der "Jetztzeit": welche gleichen Symptome auf einen gleichen Mangel im Herzen dieser Cultur zu rathen geben, auf die Vernichtung des Mythos. Es scheint kaum moeglich zu sein, mit dauerndem Erfolge einen fremden Mythos ueberzupflanzen, ohne den Baum durch dieses Ueberpflanzen heillos zu beschaedigen: welcher vielleicht einmal stark und gesund genug ist, jenes fremde Element mit furchtbarem Kampfe wieder auszuschneiden, fuer gewoehnlich aber siech und verkuemmert oder in krankhaftem Wuchern sich verzehren muss. Wir halten so viel von dem reinen und kraeftigen Kerne des deutschen Wesens, dass wir gerade von ihm jene Ausscheidung gewaltsam eingepflanzter fremder Elemente zu erwarten wagen und es fuer moeglich erachten, dass der deutsche Geist sich auf sich selbst zurueckbesinnt. Vielleicht wird Mancher meinen, jener Geist muesse seinen Kampf mit der Ausscheidung des Romanischen beginnen: wozu er eine aeusserliche Vorbereitung und Ermuthigung in der siegreichen Tapferkeit und blutigen Glorie des letzten Krieges erkennen duerfte, die innerliche Noethigung aber

Die Geburt der Tragoedie

in dem Wetteifer suchen muss, der erhabenen Vorkaempfer auf dieser Bahn, Luther's ebensowohl als unserer grossen Kuenstler und Dichter, stets werth zu sein. Aber nie moege er glauben, aehnliche Kaempfe ohne seine Hausgoetter, ohne seine mythische Heimat, ohne ein "Wiederbringen" aller deutschen Dinge, kaempfen zu koennen! Und wenn der Deutsche zagend sich nach einem Fuehrer umblicken sollte, der ihn wieder in die laengst verlorne Heimat zurueckbringe, deren Wege und Stege er kaum mehr kennt—so mag er nur dem wonnig lockenden Rufe des dionysischen Vogels lauschen, der ueber ihm sich wiegt und ihm den Weg dahin deuten will.

24.

Wir hatten unter den eigenthuemlichen Kunstwirkungen der musikalischen Tragoedie eine apollinische Tauschung hervorzuheben, durch die wir vor dem unmittelbaren Einssein mit der dionysischen Musik gerettet werden sollen, waehrend unsre musikalische Erregung sich auf einem apollinischen Gebiete und an einer dazwischengeschobenen sichtbaren Mittelwelt entladen kann. Dabei glaubten wir beobachtet zu haben, wie eben durch diese Entladung jene Mittelwelt des scenischen Vorgangs, ueberhaupt das Drama, in einem Grade von innen heraus sichtbar und verstaendlich wurde, der in aller sonstigen apollinischen Kunst unerreichbar ist: so dass wir hier, wo diese gleichsam durch den Geist der Musik beschwingt und emporgetragen war, die hoechste Steigerung ihrer Kraefte und somit in jenem Bruderbunde des Apollo und des Dionysus die Spitze ebensowohl der apollinischen als der dionysischen Kunstabsichten anerkennen mussten.

Freilich erreichte das apollinische Lichtbild gerade bei der inneren Beleuchtung durch die Musik nicht die eigenthuemliche Wirkung der schwaecheren Grade apollinischer Kunst; was das Epos oder der beseelte Stein vermoegen, das anschauende Auge zu jenem ruhigen Entzuecken an der Welt der individuatio zu zwingen, das wollte sich hier, trotz einer hoeheren Beseeltheit und Deutlichkeit, nicht erreichen lassen. Wir schauten das Drama an und drangen mit bohrendem Blick in seine innere bewegte Welt der Motive—und doch war uns, als ob nur ein Gleichnissbild an uns vorueberzoege, dessen tiefsten Sinn wir fast zu errathen glaubten und das wir, wie einen Vorhang, fortzuziehen wuenschten, um hinter ihm das Urbild zu erblicken. Die hellste Deutlichkeit des Bildes genuegte uns nicht: denn dieses schien eben sowohl Etwas zu offenbaren als zu verhuellen; und waehrend es mit seiner gleichnissartigen Offenbarung zum Zerreißen des Schleiers, zur Enthuellung des geheimnissvollen Hintergrundes aufzufordern schien, hielt wiederum gerade jene durchleuchtete Allsichtbarkeit das Auge gebannt und wehrte ihm, tiefer zu dringen.

Wer dies nicht erlebt hat, zugleich schauen zu muessen und zugleich ueber das Schauen hinaus sich zu sehen, wird sich schwerlich vorstellen, wie bestimmt und klar diese beiden Prozesse bei der Betrachtung des tragischen Mythos nebeneinander bestehen und nebeneinander empfunden werden: waehrend die wahrhaft aesthetischen Zuschauer mir bestaetigen werden, dass unter den eigenthuemlichen Wirkungen der Tragoedie jenes Nebeneinander die merkwuerdigste sei. Man uebertrage sich nun dieses Phaenomen des aesthetischen Zuschauers in einen analogen Prozess im tragischen Kuenstler, und man wird die Genesis des tragischen Mythos verstanden haben. Er theilt mit der apollinischen Kunstsphaere die volle Lust am Schein und am Schauen und zugleich verneint er diese Lust und hat eine noch hoehere Befriedigung an der Vernichtung der sichtbaren Scheinwelt. Der Inhalt des tragischen Mythos ist zunaechst ein episches Ereigniss mit der Verherrlichung des kaempfenden Helden: woher stammt aber jener an sich raethselhafte Zug, dass das Leiden im Schicksale des Helden, die schmerzlichsten Ueberwindungen, die qualvollsten Gegensaeetze der Motive, kurz die Exemplification jener Weisheit des Silen, oder, aesehetisch ausgedrueckt, das Haessliche und Disharmonische, in so zahllosen Formen, mit solcher Vorliebe immer von Neuem dargestellt wird und gerade in dem ueppigsten und jugendlichsten Alter eines Volkes, wenn nicht gerade an diesem Allen eine hoehere Lust percipirt wird?

Denn dass es im Leben wirklich so tragisch zugeht, wuerde am wenigsten die Entstehung einer Kunstform erklaren; wenn anders die Kunst nicht nur Nachahmung der Naturwirklichkeit, sondern gerade ein metaphysisches Supplement der Naturwirklichkeit ist, zu deren Ueberwindung neben sie gestellt. Der tragische Mythos, sofern er ueberhaupt zur Kunst gehoert, nimmt auch vollen Antheil an dieser metaphysischen Verklaerungsabsicht der Kunst ueberhaupt: was verklaert er aber, wenn er die Erscheinungswelt unter dem Bilde des leidenden Helden vorfuehrt? Die "Realitaet". dieser Erscheinungswelt am wenigsten, denn er sagt uns gerade: "Seht hin! Seht genau hin! Dies ist euer Leben! Dies ist der Stundenzeiger an eurer Daseinsuhr!"

Und dieses Leben zeigte der Mythos, um es vor uns damit zu verklaeren? Wenn aber nicht, worin liegt dann die aesthetische Lust, mit der wir auch jene Bilder an uns vorueberziehen lassen? Ich frage nach der aesthetischen Lust und weiss recht wohl, dass viele dieser Bilder ausserdem mitunter noch eine moralische Ergetzung, etwa

Die Geburt der Tragoedie

unter der Form des Mitleides oder eines sittlichen Triumphes, erzeugen koennen. Wer die Wirkung des Tragischen aber allein aus diesen moralischen Quellen ableiten wollte, wie es freilich in der Aesthetik nur allzu lange ueblich war, der mag nur nicht glauben, etwas fuer die Kunst damit gethan zu haben: die vor Allem Reinheit in ihrem Bereiche verlangen muss. Fuer die Erklaerung des tragischen Mythos ist es gerade die erste Forderung, die ihm eigenthuemliche Lust in der rein aesthetischen Sphaere zu suchen, ohne in das Gebiet des Mitleids, der Furcht, des Sittlich—Erhabenen ueberzugreifen. Wie kann das Haessliche und das Disharmonische, der Inhalt des tragischen Mythos, eine aesthetische Lust erregen?

Hier nun wird es noethig, uns mit einem kuehnen Anlauf in eine Metaphysik der Kunst hinein zu schwingen, indem ich den fruerehen Satz wiederhole, dass nur als ein aesthetisches Phaenomen das Dasein und die Welt gerechtfertigt erscheint: in welchem Sinne uns gerade der tragische Mythos zu ueberzeugen hat, dass selbst das Haessliche und Disharmonische ein kuenstlerisches Spiel ist, welches der Wille, in der ewigen Fuelle seiner Lust, mit sich selbst spielt. Dieses schwer zu fassende Urphaenomen der dionysischen Kunst wird aber auf directem Wege einzig verstaendlich und unmittelbar erfasst in der wunderbaren Bedeutung der musikalischen Dissonanz: wie ueberhaupt die Musik, neben die Welt hingestellt, allein einen Begriff davon geben kann, was unter der Rechtfertigung der Welt als eines aesthetischen Phaenomens zu verstehen ist. 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 percipirten Urlust, ist der gemeinsame Geburtsschooss der Musik und des tragischen Mythos.

Sollte sich nicht inzwischen dadurch, dass wir die Musikrelation der Dissonanz zu Huelfe nahmen, jenes schwierige Problem der tragischen Wirkung wesentlich erleichtert haben? Verstehen wir doch jetzt, was es heissen will, in der Tragoedie zugleich schauen zu wollen und sich ueber das Schauen hinaus zu sehnen: welchen Zustand wir in Betreff der kuenstlerisch verwendeten Dissonanz eben so zu charakterisiren haetten, dass wir hoeren wollen und ueber das Hoeren uns zugleich hinaussehen. Jenes Streben in's Unendliche, der Fluegelschlag der Sehnsucht, bei der hoechsten Lust an der deutlich percipirten Wirklichkeit, erinnern daran, dass wir in beiden Zustaenden ein dionysisches Phaenomen zu erkennen haben, das uns immer von Neuem wieder das spielende Aufhauen und Zertruemmern der Individualwelt als den Ausfluss einer Urlust offenbart, in einer aehnlichen 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.

Um also die dionysische Befaeigung eines Volkes richtig abzuschaezten, duerften wir nicht nur an die Musik des Volkes, sondern eben so nothwendig an den tragischen Mythos dieses Volkes als den zweiten Zeugen jener Befaeigung zu denken haben. Es ist nun, bei dieser engsten Verwandtschaft zwischen Musik und Mythos, in gleicher Weise zu vermuthen, dass mit einer Entartung und Depravation des Einen eine Verkuemmern der Anderen verbunden sein wird: wenn anders in der Schwaechung des Mythos ueberhaupt eine Abschwaechung des dionysischen Vermoegens zum Ausdruck kommt. Ueber Beides duerfte uns aber ein Blick auf die Entwicklung des deutschen Wesens nicht in Zweifel lassen: in der Oper wie in dem abstracten Charakter unseres mythenlosen Daseins, in einer zur Ergetzlichkeit herabgesunkenen Kunst, wie in einem vom Begriff geleiteten Leben, hatte sich uns jene gleich unkuenstlerische, als am Leben zehrende Natur des sokratischen Optimismus enthuellt. Zu unserem Troste aber gab es Anzeichen dafuer, dass trotzdem der deutsche Geist in herrlicher Gesundheit, Tiefe und dionysischer Kraft unzerstoert, gleich einem zum Schlummer niedergesunkenen Ritter, in einem unzugaeenglichen Abgrunde ruhe und traume: aus welchem Abgrunde zu uns das dionysische Lied emporsteigt, um uns zu verstehen zu geben, dass dieser deutsche Ritter auch jetzt noch seinen uralten dionysischen Mythos in selig—ernsten Visionen traemt. 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 erzaehlen. Eines Tages wird er sich wach finden, in aller Morgenfrische eines ungeheuren Schlafes: dann wird er Drachen toedten, die tueckischen Zwerge vernichten und Bruennhilde erwecken—und Wotan's Speer selbst wird seinen Weg nicht hemmen koennen!

Meine Freunde, ihr, die ihr an die dionysische Musik glaubt, ihr wisst auch, was fuer uns die Tragoedie bedeutet. In ihr haben wir, wiedergeboren aus der Musik, den tragischen Mythos—und in ihm duerft ihr Alles hoffen und das Schmerzliche vergessen! Das Schmerzliche aber ist fuer uns alle—die lange Entwuerdigung, unter der der deutsche Genius, entfremdet von Haus und Heimat, im Dienst tueckischer Zwerge lebte. Ihr versteht das Wort—wie ihr auch, zum Schluss, meine Hoffnungen verstehen werdet.

25.

Musik und tragischer Mythos sind in gleicher Weise Ausdruck der dionysischen Befähigung eines Volkes und von einander untrennbar. Beide entstammen einem Kunstbereiche, das jenseits des Apollinischen liegt; beide verklären eine Region, in deren Lustaccorden die Dissonanz eben so wie das schreckliche Weltbild reizvoll verklingt; beide spielen mit dem Stachel der Unlust, ihren ueberaus maechtigen Zauberkuensten vertrauend; beide rechtfertigen durch dieses Spiel die Existenz selbst der "schlechtesten Welt." Hier zeigt sich das Dionysische, an dem Apollinischen gemessen, als die ewige und urspruengliche Kunstgewalt, die ueberhaupt die ganze Welt der Erscheinung in's Dasein ruft: in deren Mitte ein neuer Verklaerungsschein noethig wird, um die belebte Welt der Individuation im Leben festzuhalten. Koennten wir uns eine Menschwerdung der Dissonanz denken—and was ist sonst der Mensch?—so wuerde diese Dissonanz, um leben zu koennen, eine herrliche Illusion brauchen, die ihr einen Schoenheitsschleier ueber ihr eignes Wesen decke. Dies ist die wahre Kunstabsicht des Apollo: in dessen Namen wir alle jene zahllosen Illusionen des schoenen Scheins zusammenfassen, die in jedem Augenblick das Dasein ueberhaupt lebenswerth machen und zum Erleben des naechsten Augenblicks draengen.

Dabei darf von jenem Fundamente aller Existenz, von dem dionysischen Untergrunde der Welt, genau nur soviel dem menschlichen Individuum in's Bewusstsein treten, als von jener apollinischen Verklaerungskraft wieder ueberwunden werden kann, so dass diese beiden Kunsttriebe ihre Kraefte in strenger wechselseitiger Proportion, nach dem Gesetze ewiger Gerechtigkeit, zu entfalten genoethigt sind. Wo sich die dionysischen Maechte so ungestuem erheben, wie wir dies erleben, da muss auch bereits Apollo, in eine Wolke gehuellt, zu uns herniedergestiegen sein; dessen ueppigste Schoenheitswirkungen wohl eine naechste Generation schauen wird.

Dass diese Wirkung aber noethig sei, dies wuerde Jeder am sichersten, durch Intuition, nachempfinden, wenn er einmal, sei es auch im Traume, in eine althellenische Existenz sich zurueckversetzt fuehlte: im Wandeln unter hohen ionischen Saeulengaengen, aufwaertsblickend zu einem Horizont, der durch reine und edle Linien abgeschnitten ist, neben sich Widerspiegelungen seiner verklaerten Gestalt in leuchtendem Marmor, rings um sich feierlich schreitende oder zart bewegte Menschen, mit harmonisch toenenden Lauten und rhythmischer Gebaerdensprache—wuerde er nicht, bei diesem fortwaehrenden Einstroemen der Schoenheit, zu Apollo die Hand erhebend ausrufen muessen: "Seliges Volk der Hellenen! Wie gross muss unter euch Dionysus sein, wenn der delische Gott solche Zauber fuer noethig haelt, um euren dithyrambischen Wahnsinn zu heilen!"—Einem so Gestimmten duerfte 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 schoen werden zu koennen! Jetzt aber folge mir zur Tragoedie und opfere mit mir im Tempel beider Gottheiten!"