

#### 4. Das ästhetische Mitleid in der Euripides-Kritik

Um das ästhetische Mitleid im Vergleich nochmals profilieren zu können, soll abschließend auf die Euripides-Rezeption der behandelten Autoren eingegangen werden. Dabei geht es weniger um Fragen der euripideischen Tragödie, als vielmehr um die Stellungnahmen Lessings, Bernays' und Nietzsches. Die Beurteilung des Dramatikers Euripides steht stets im Zusammenhang mit dem jeweiligen Verständnis ästhetischen Mitleids.

Bei Lessing wäre dies anhand des 48. und 49. Stücks der „Hamburgischen Dramaturgie“ zu zeigen. Gerade die Sorge um die Aufrechterhaltung des Tragödienmitleids führt ihn zu einer Befürwortung der strittigen Euripides-Prologe. Wiederum beobachtet man die bewusst hergestellte Übereinkunft mit Aristoteles, der Euripides in der Poetik als den ‚tragischsten Dichter‘ bezeichnet hatte<sup>678</sup>. Auch Bernays macht sich als Aristoteles-Exeget dieses Urteil zu eigen. Seine knappe Ausführung in den ‚Grundzügen‘ charakterisiert Euripides als den ‚kathartischsten‘<sup>679</sup> Dichter, der in besonderer Weise zur Sollicitation befähigt. Nietzsche bezieht die Gegenposition. Für die ‚Geburt der Tragödie‘ ist die Euripides-Kritik von besonderer Bedeutung, da sie in der Begründung des ästhetischen Sokratismus – des großen gegen-tragischen Prinzips – eine entscheidende Rolle spielt. Nietzsches Argumente gegen Euripides entstammen einer tradierten Auseinandersetzung, die vor allem von Aristophanes' ‚Die Frösche‘ geprägt erscheint. Für den Kontext der vorliegenden Untersuchung interessant macht diese Lektüre, dass Euripides ganz offensichtlich Lessing parallelisiert wird. Dabei kommen die unterschiedlichen Einschätzungen erneut in den Blick. Nietzsches metaphysisch motiviertes Tragödienmitleid tritt gerade vor dem Hintergrund des rational hervorgebrachten Affekts bei Lessing schärfer hervor.

##### 4.1 Lessings Euripides-Beurteilung in der „Hamburgischen Dramaturgie“

Lessings Auseinandersetzung mit Euripides betrifft das 48. und 49. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie“. Bereits der Rahmen der Dramaturgie gibt die Richtung der Argumentation vor. Lessings Orientierung an Aristoteles bestimmt auch seine Verhandlung des Euripides. Das aristotelische Diktum in der Poetik bleibt verpflichtend:

„Daher befinden sich die Tadler des Euripides in demselben Irrtum, wenn sie ihm vorwerfen, dass er sich in seinen Tragödien an den genannten Grundsatz

---

<sup>678</sup> Aristoteles, Poetik 1453a, Kap. 13, S.41

<sup>679</sup> Vgl. Bernays, Grundzüge, S.41

hält, d.h. dass diese meistens unglücklich enden. Denn das ist ja, wie gesagt, richtig. Der beste Beweis ist dieser: bei den dramatischen Wettkämpfen erweisen sich derartige Tragödien als die tragischsten, wenn sie erfolgreich aufgeführt werden, und Euripides erweist sich als der tragischste unter den Dichtern, wenn er auch die anderen Dinge nicht richtig handhabt.“<sup>680</sup>

Aristoteles bespricht an dieser Stelle die Kennzeichen der „guten Fabel“, die „vom Glück ins Unglück umschlagen“<sup>681</sup> soll. Beispielhaft sei in dieser Hinsicht Euripides. Das eigentliche Argument für seine besondere Wertschätzung ist in diesem Zusammenhang aber rein wirkungsorientiert. Aristoteles’ „Beweis“ ist der Erfolg beim dramatischen Wettkampf<sup>682</sup>. Besonders in dieser Hinsicht sei Euripides „der tragischste unter den Dichtern“ – die Einschränkung, die er diesem Urteil folgen lässt, ist anderen Teilen der Poetik zu entnehmen.<sup>683</sup> In Lessings Äußerungen der „Hamburgischen Dramaturgie“ findet sie keine Resonanz. Hier liegt der Akzent der Euripides-Darstellung auf der uneingeschränkten Verteidigung des Dichters, die weit über den eigentlichen Bezugspunkt der Poetik hinausgeht:

„Wenn Aristoteles den Euripides den tragischsten von allen tragischen Dichtern nennet, so sahe er nicht bloß darauf, dass die meisten seiner Stücke eine unglückliche Katastrophe haben; ob ich schon weiß, daß viele den Stagiriten so verstehen...“<sup>684</sup>

Motiviert wird auf diese Weise eine erweiterte Beschäftigung mit dem Dichter: „Aristoteles hatte unstreitig mehrere Eigenschaften im Sinne, welchen zufolge er ihm diesen Charakter erteilte;...“<sup>685</sup> Den so gewonnenen ‚Freiraum‘ nutzt Lessing dann zur Behandlung einer anderen mit Euripides verbundenen Thematik.

Es geht um die Funktion der Prologe für den dramatischen Handlungsablauf. Am Beispiel von Voltaires „Merope“ wendet sich Lessing gegen die Bedeutung der Überraschung im Drama. Er plädiert für den ‚mitwissenden Zuschauer‘, für die Möglichkeit, dramatische Entwicklungen vorauszusehen. Dazu ist ihm Diderot Gewährsmann. Einem Zitat aus Diderots „dramati-

---

<sup>680</sup> Aristoteles, Poetik, Kap. 13, S. 41

<sup>681</sup> Aristoteles, Poetik, Kap. 13, S. 41

<sup>682</sup> Gerald Else differenziert: „that audiences do like and respond to ‚tragic‘ tragedies, if they are constructed according to the hamartia – unhappiness – single – outcome rule he has deduced. The objectors are wrong, then, on their own ground; not that audience reaction per se is the final test of art, but that audiences do respond to art when it is true to itself.“ (G.Else, Aristotle’s poetics, 1957, Reprint: Cambridge, Massachusetts 1967, S. 403-404)

<sup>683</sup> So etwa die Kritik an Einzelheiten der Handlungsführung (Kap.14,15,16); die Besprechung der Charaktere (Kap.15); die Verwendung des Chores (Kap.18).

<sup>684</sup> HD, 49.Stück, S.426

<sup>685</sup> HD, 49.Stück, ebenda

scher Dichtkunst“<sup>686</sup> zufolge ist es vor allem die Rücksicht auf die emotionale Beteiligung des Publikums, die die dramatische Vorausschau rechtfertigt. Während das „Geheimnis“ des Dichters nur eine „kurze Überraschung“ für das Publikum bedeute, versetze die absehbare Verwicklung der dramatis personae in „anhaltende Unruhe“<sup>687</sup>. Damit werde sie zur „Quelle der allerheftigsten Bewegungen“.<sup>688</sup> Lessings Betrachtung geht dann zu Euripides über - als dem antiken Vorläufer der dramatischen Prologtechnik. Gegen d’Aubignacs „Pratique du Théâtre“<sup>689</sup> wird der euripideische Prolog verteidigt. Lessing spitzt Diderots Argumentation zu. Die Rührung des Zuschauers resultiere „nicht sowohl von dem, was geschehen sollte, als von der Art, wie es geschehen sollte.“<sup>690</sup> Auch der von d’Aubignac erhobene Vorwurf des ‚Deus-ex-Machina‘ wird letztlich fallen gelassen. Problematisch sei an der szenischen Verwendung von allwissenden Göttern einzig die Vermischung der Dichtungsgattungen, die durch den direkten Publikumsbezug provoziert werde. Doch dieser formale Fehler könne im Sinne der intensivierten Tragödienwirkung vernachlässigt werden. Denn vor allem die emotionale Wirkung sei für das Wesen der dramatischen Gattung ausschlaggebend. Bereits Sokrates - als „Lehrer und Freund des Euripides“<sup>691</sup> - habe empfohlen, „auf unsere Empfindungen aufmerksam (zu) sein.“<sup>692</sup>

Im Verhältnis zu den späteren Ausführungen zu Lessings Mitleidskonzept erweisen sich die hier behandelten Überlegungen zum Tragödienmitleid als überaus stringent. Lessing sieht im dramatischen Prolog die Möglichkeit, die Mitleidswirkung der Tragödie entschieden zu verstärken. Er zitiert Diderot:

„Der Dichter bewerkstelliget durch sein Geheimnis eine kurze Überraschung; und in welche anhaltende Unruhe hätte er uns stürzen können, wenn er uns kein Geheimnis daraus gemacht hätte!“<sup>693</sup>

Schon zu Beginn hatte Lessing gegen „das armselige Vergnügen einer Überraschung“<sup>694</sup> polemisiert. Die Kritik an dieser Form von Wirkung ist bereits seiner früheren Beschäftigung

---

<sup>686</sup> Es handelt sich um Denis Diderots „De la Poésie dramatique“ (1758), die Lessing zusammen mit „Fils naturel“ (1757), „Dorval et moi“ und „Père de famille“ (1758) unter dem Titel „Das Theater des Herrn Diderot“ 1760 anonym veröffentlichte (vgl. dazu: D.Diderot/G.E.Lessing, Das Theater des Herrn Diderot, Stuttgart 1986; Nachwort von Klaus-Detlef Müller, S. 427)

<sup>687</sup> HD, 48.Stück, S.420

<sup>688</sup> HD, 48.Stück, S.421

<sup>689</sup> Francois Hédelin, Abbé d’Aubignac, Pratique du Théâtre (1657)

<sup>690</sup> HD, 48.Stück, S.422

<sup>691</sup> HD, 49.Stück, S.426

<sup>692</sup> HD, 49.Stück, S.426

<sup>693</sup> HD, 48.Stück, S.420

<sup>694</sup> HD, 48.Stück, S.419

mit dem ästhetischen Mitleid aus der Zeit des Briefwechsels zu entnehmen.<sup>695</sup> Die Argumentation gegen das plötzliche ‚Schrecken‘ bezog sich auf die Kürze seiner Wirkung.<sup>696</sup> Lessing zeigte sich dagegen stets bemüht, die emotionale Beteiligung des Publikums während der Dauer des Stücks zu erhalten. Das Mitleid sollte handlungsbegleitend sein, um die Bindung des Zuschauers an die dramatischen Charaktere in jeder Weise zu festigen. Diderot schreibt:

„Sind diese nur in Bewegung, so werden wir Zuschauer den nämlichen Bewegungen schon auch nachgeben, sie schon auch empfinden müssen. - weit gefehlt, dass ich mit den meisten, die von der dramatischen Dichtkunst geschrieben haben, glauben sollte, man müsse die Entwicklung vor dem Zuschauer verbergen (...). Für den Zuschauer muß alles klar sein. Er ist der Vertraute einer jeden Person; er weiß alles, was vorgeht, alles was vorgegangen ist; und es gibt hundert Augenblicke, wo man nichts Bessers tun kann, als daß man ihm gerade voraussagt, was noch vorgehen soll.“<sup>697</sup>

Die Teilhabe des Zuschauers an der dramatischen Entwicklung bringt jedoch ein weiteres Moment ins Spiel. Das intendierte ‚Mitleiden‘ ist zwar handlungsbegleitend, jedoch nur, sofern es bereits die Rücksicht auf Vergangenheit und Zukunft des tragischen Geschehens mit einbezieht. Die Unmittelbarkeit des ‚Mitleidens‘ ist durch den Prolog mit seiner Funktion der dramatischen Vor- und Rückschau immer schon gebrochen. Der reine Gegenwartsbezug des Dramas ist damit aufgegeben<sup>698</sup>. Wiederum ist der Einbruch der Reflexion zu beobachten, der sich ja für die Mitleidsdefinition der Hamburgischen Dramaturgie als so bestimmend erwiesen hatte. Und auch hier zeigt sich dies an der Konfrontation des Mitleids mit der Furcht. Lessing zitiert Diderot:

„Ist hingegen alles, was die Personen angeht, bekannt: so sehe ich in dieser Voraussetzung die Quelle der allerheftigsten Bewegungen.- Warum haben gewisse Monologen eine so große Wirkung? Darum, weil sie mir die geheimen Anschläge einer Person vertrauen, und diese Vertraulichkeit mich den Augenblick mit Furcht oder Hoffnung erfüllet.- Wenn der Zustand der Personen unbekannt ist, so kann sich der Zuschauer für die Handlung nicht stärker interessieren, als die Personen. Das Interesse aber wird sich für den Zuschauer verdoppeln, wenn er Licht genug hat und es fühlet, daß Handlung und Reden ganz anders sein würden, wenn sich die Personen kennten. Alsdenn nur werde

---

<sup>695</sup> Vgl. Kap. 1.1.3.5

<sup>696</sup> Vgl. auch in HD, 74.Stück, S.552-553; 79.Stück, S.575

<sup>697</sup> HD, 48.Stück, S.419-420

<sup>698</sup> Gerade die Unmittelbarkeit des Mitleids hatte es für Lessing zunächst als Theateraffekt attraktiv gemacht (vgl. 1.1.2 und 1.1.3.3). Im Trauerspielbriefwechsel war diesbezüglich vor allem die Qualität des unmittelbaren Handlungsbezuges hervorgehoben worden, die das Mitleid als ‚dynamischen Affekt‘ zum Gattungskriterium werden ließ (vgl. 1.1.3.5). In der HD wird die Einschaltung weiterer zeitlicher Ebenen allerdings hauptsächlich durch die Furcht ermöglicht (vgl.1.3.4.1).

ich es kaum erwarten können, was aus ihnen werden wird, wenn ich das, was sie wirklich sind, mit dem, was sie tun oder tun wollen, vergleichen kann.“<sup>699</sup>

Die Steigerung der Wirkung, die Diderot verspricht, beruht dem zu Folge nicht allein auf dem handlungsbegleitenden Mitleid, sondern auf der „Vertraulichkeit“ – dem Mitwissen mit den Charakteren – die dann „Furcht oder Hoffnung“ erwecken sollen. Wie in dem späteren 76.Stück ist es auch hier „die Dazukunft einer wahrscheinlichen Furcht für uns selbst“<sup>700</sup>, die zur „Quelle der allerheftigsten Bewegungen“ wird und damit – so wäre zu ergänzen – das Mitleid erst eigentlich zum Affekt steigert.<sup>701</sup>

Auch die enge Bindung des Zuschauers an die *dramatis personae* wird durch die Furcht intensiviert. Das Zusammenspiel von Mitleid und Furcht lässt – wie Lessing zitiert – ein größeres „Interesse“ des Publikums entstehen, das ausdrücklich auch als rationales ausgewiesen ist: „...wenn er Licht genug hat und es fühlet...“ schreibt er und gibt damit zu verstehen, dass hier in der Rezeption emotionaler Bereich und intellektuelle Beurteilung<sup>702</sup> ineinander greifen. Die besondere Rücksicht auf die *dramatis personae*, die sich dabei beobachten lässt, bleibt zwar dem aristotelischen Primat der Handlung untergeordnet<sup>703</sup>, leitet aber zu der eigenwilligen Gattungsdiskussion Lessings über. Denn durch die monologischen Einschübe, die mit Diderot verteidigt werden, verschieben sich die Grenzen. Lessing reflektiert es an dem von Euripides eingesetzten ‚*deus-ex-machina*‘:

„Folglich müsste den Kunstrichtern hier eigentlich weiter nichts anstößig sein, als nur dieses, daß er uns die nötige Kenntnis des Vergangenen und des Zukünftigen nicht durch einen feinern Kunstgriff beizubringen gesucht; daß er ein höheres Wesen, welches wohl noch dazu an der Handlung keinen Anteil nimmt, dazu gebraucht und daß er dieses höhere Wesen sich geradezu an die Zuschauer wenden lassen, wodurch die dramatische Gattung mit der erzählenden vermischt werde...“<sup>704</sup>

---

<sup>699</sup> HD, 48.Stück, S.421

<sup>700</sup> HD, 76.Stück, S.565

<sup>701</sup> Vgl. dazu 1.3.2 und 1.3.4.1

<sup>702</sup> Das geht vor allem daraus hervor, dass das „Vergleichen“ zur Aufgabe des Zuschauers werden soll. H. Erbse schreibt: „Lessing hat ein wesentliches Prinzip der euripideischen Prologe erkannt(...). Ich meine die stille Übereinkunft des Dichters mit dem Publikum gegenüber den unwissenden oder unbedachten Personen des Dramas. Der rechtzeitig aufgeklärte Zuschauer nimmt gewissermaßen einen erhöhten Standpunkt ein, von dem aus er den Fortgang des Spiels mit innerer Überlegenheit verfolgen und beurteilen kann, ohne indessen sein Mitleiden mit der tragischen Verblendung des Handelnden zu verlieren; weiß er sich selbst doch oft genug ähnlichen Nöten ausgesetzt.“ (H. Erbse, Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie, Berlin/New York 1984, S.7-8)

<sup>703</sup> Im Mitleidskonzept von 1768 war es die reflexionsbedingte Identifikation, die von den Charakteren unterstützt wurde; vgl. 1.3.3.3

<sup>704</sup> HD, 48.Stück, S.422-423

Die Problematik des ‚deus-ex-machina‘ ist hier klar benannt.<sup>705</sup> Von außen wird die Bühnenhandlung – unmotiviert – manipuliert. Die Ansprache des Publikums verursacht eine Unterbrechung des Handlungsverlaufs. Das Drama wird so von epischen Kunstmitteln unterwandert – die Dichtungsgattungen mischen sich. Lessing verteidigt:

„Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern sondre man sie so genau voneinander ab, als möglich: aber wenn ein Genie, höherer Absichten wegen, mehrere derselben in einem und ebendenselben Werke zusammenfließen lässt, so vergesse man das Lehrbuch und untersuche bloß, ob es diese höhere Absichten erreicht hat...“<sup>706</sup>

Diese „höhere Absicht“ ist in den späteren Textpassagen deutlich bezeichnet. So ist die Tragödie im 77. Stück als „Gedicht (...) welches Mitleid erregt“<sup>707</sup> definiert. Mitleid bleibt für die Gattung konstitutiv<sup>708</sup>. Das in der Dramaturgie geforderte Zusammenwirken von Mitleid und Furcht hatte aber gezeigt, dass es im Grunde um eine durch die Furcht zu ermittelnde Mitleidswürdigkeit ging<sup>709</sup>. Gerade der im 48. und 49. Stück verteidigte Einbezug der erzählenden Passagen verdeutlicht dieses rationale Anliegen der Lessingschen Mitleidstheorie in seiner Dramaturgie. Denn durch die eingesetzten epischen Elemente wird die aufeinander bezogene Wirkung von Mitleid und Furcht erst eigentlich provoziert. Am Beispiel von Euripides’ ‚Ion‘ veranschaulicht Lessing es im 49. Stück. Die Verteidigung der Prolog-Technik führt schließlich zu der Bemerkung:

„Sagt von dieser Weise, was ihr wollt: genug, sie hat ihn sein Ziel erreichen helfen, seine Tragödie ist dadurch, was eine Tragödie sein soll; und wenn ihr noch unwillig seid, daß er die Form dem Wesen nachgesetzt hat, so versorge

---

<sup>705</sup> Die Verwendung des Deus ex machina ist bereits in der Antike scharf kritisiert worden. Neben der bekannten Aristoteles-Kritik an der μηχανή in der Poetik (1454 a 37 -1454 b6) nennt A.Spira beispielhaft Kritikstellen bei Platon, Antiphanes, Polybios und Cicero (A.Spira, Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides, Regensburg 1960, S.149); er schreibt: „Alle diese Äußerungen entstehen aus dem Blick auf einen Sachverhalt (...), der in den Augen der Betrachter auf unzulässige Weise erklärt wird bzw. erklärt zu werden droht. Die Unzulässigkeit liegt dabei darin, daß der Sachverhalt nicht aus sich heraus, wie es nach Ansicht der Beurteiler nötig wäre, sondern durch eine bequem von außen eingeführte Größe erklärt wird...“ (a.a.O., S.149-150); vgl. zur Kritik am Deus ex machina auch W.Schmidt, Der Deus ex machina bei Euripides, Tübingen 1963, S. 5-35). K.R.Fösel macht auf die differenzierte Beurteilung des Deus ex machina durch Lessing aufmerksam. Während die Lösung des Dramas durch die Geistererscheinung – als ‚poetische Maschine‘ die von Aristoteles getadelte μηχανή – verworfen wird (Voltaire’s ‚Sémiramis‘ im 11. Stück der HD), werde im Falle des Euripides (48./49. Stück) die ‚Epiphanie eines Gottes‘ zögernd befürwortet. Fösel schreibt: „Er (Lessing) verteidigt also die Mechane zumindest bei Euripides und will sie auf keinen Fall dem Unvermögen des Dichters anlasten.“ (in: K.R.Fösel, Der Deus ex machina in der Komödie, Erlangen 1975, S.111).

<sup>706</sup> HD, 48. Stück, S.423

<sup>707</sup> HD, 77. Stück, S.567

<sup>708</sup> Im Sinne Lessings als „das unterscheidende Kennzeichen der Tragödie“ (HD, 78. Stück, S.575)

<sup>709</sup> Vgl. 1.3.3.4

euch eure gelehrte Kritik mit nichts als Stücken, wo das Wesen der Form aufgeopfert ist, und ihr seid belohnt...<sup>710</sup>

Gerade weil Lessing das „Wesen“ der Tragödie – die „Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung“<sup>711</sup> – so sehr in den Vordergrund stellt, ist es ihm möglich, Euripides' vermeintliches Ausscheren aus dem dramatischen Regelkanon zu rehabilitieren. Euripides sei eben gerade dadurch „der tragischste unter den Dichtern“, da er das eigentliche ( von Lessing formulierte ) Ziel der Tragödie durch seine epischen Zusätze am sichersten erreiche:

„Aristoteles hatte unstreitig mehrere Eigenschaften im Sinne, welchen zufolge er ihm diesen Charakter erteilte; und ohne Zweifel, daß die eben berührte mit dazu gehörte, vermöge der er nämlich den Zuschauern alle das Unglück, welches seine Personen überraschen sollte, lange vorher zeigte, um die Zuschauer auch dann schon mit Mitleiden für die Personen einzunehmen, wenn diese Personen selbst sich noch weit entfernt glaubten, Mitleid zu verdienen.“<sup>712</sup>

Die Argumentation ist damit wieder in das aristotelische Lehrgebäude eingliedert.

Interessant ist hier allerdings die Figur des Sokrates, die von Lessing im Zusammenhang der euripideischen Tragödien erwähnt wird. Ganz unvermittelt scheinen die Bemerkungen über Sokrates als „Lehrer und Freund des Euripides“<sup>713</sup> an den zuvor zitierten Satz angeschlossen. Lessing behauptet, dass Euripides durch die Freundschaft zu Sokrates „so tragisch geworden sei...“<sup>714</sup> Das nimmt auf die vorausgehende Passage Bezug. ‚Tragisch‘ meint die Erzeugung des mit der Tragödie zu erlangenden Mitleids – die wirkungsvolle Ausrichtung auf den Affekt, der für die Tragödie gattungsspezifisch ist. Gerade die bewusste Konstruktion des tragischen Mitleids ist es so, für die Sokrates steht:

„...aber den Menschen und uns selbst kennen; auf unsere Empfindungen aufmerksam sein; in allen die ebensten und kürzesten Wege der Natur ausforschen und lieben; jedes Ding nach seiner Absicht beurteilen: das ist es, was wir in seinem Umgange lernen; das ist es, was Euripides von dem Sokrates lernte, und was ihn zu dem Ersten in seiner Kunst machte.“<sup>715</sup>

Vollendet ist hier der sokratische Einfluss beschrieben. Die Prädikate („uns selbst kennen“; „aufmerksam sein“; „ausforschen“; „beurteilen“; „lernen“) verweisen auf die Ratio, die mit Sokrates aufgerufen ist. Offensichtlich ist es die verstandesmäßige Erkenntnis der Dinge, die

---

<sup>710</sup> HD, 49.Stück, S.425

<sup>711</sup> HD, 77.Stück, S.567

<sup>712</sup> HD, 49.Stück, S.426

<sup>713</sup> HD, 49.Stück, ebenda

<sup>714</sup> HD, 49.Stück, ebenda

<sup>715</sup> HD, 49.Stück, ebenda

zu ihrer Nachahmung im Drama führen soll. Nach dieser Erkenntnis der Wirkungen sei das Tragische zu produzieren. Sie ist in Lessings Mitleidskonzept von 1768 entscheidender Bestandteil geworden und steht im Zentrum seines Euripides-Verständnisses.

#### 4.2 Die Euripides-Beurteilung in Bernays' Aristoteles-Schrift

Auch Bernays setzt sich in seiner Abhandlung mit Euripides auseinander. Die Ausführungen sind allerdings kurz gehalten und dienen in erster Linie der Kommentierung einer weiteren Argumentation. Wiederum ist es das aristotelische Diktum der Poetik, das den Anstoß gibt. Über Aristoteles heißt es:

„Nur Einmal hat er mit dem Maasstab der allgemein kathartischen Theorie, nicht die einzelnen Musterdramen, sondern die tragische Kraft der Musterdichter gemessen, und das Ergebnis, worüber so Mancher schon verwundert die Hände zusammenschlug, lautet dahin, dass ‚Euripides, wie viel er auch sonst im dramatischen Haushalt versehe, doch augenscheinlich der tragischste unter den Dichtern‘ sei...“<sup>716</sup>

Die durchaus eigenwillige Erörterung der angesprochenen Poetik-Stelle erweist sich bereits an Bernays' Behauptung, dass die Beurteilung des ‚tragischsten Dichters‘ nach „dem Maasstab der allgemein kathartischen Theorie“ getroffen worden sei. Die Behauptung zeigt, dass Bernays mit der „kathartischen Theorie“ vor allem seine persönliche Aristoteles-Interpretation präsentieren möchte. Anders als Lessing, betont er, dass Aristoteles' Urteil trotz der „sonstigen dichterischen Mängel des Euripides“<sup>717</sup> zustande gekommen sei. Diese Feststellung macht aber seine Argumentation noch dringlicher: dass Aristoteles „dennoch behaupten“ könne, dass Euripides der „tragischste unter den Dichtern sei“<sup>718</sup>, verleiht den Gründen für dieses Urteil ein besonderes Gewicht. Bernays bezieht sich auch an dieser Stelle unmittelbar auf den aristotelischen Text. Die Konzentration gilt dem griechischen ‚φαίνεται‘: ‚augenscheinlich‘ – also sinnlich vernehmbar – sei das Tragische bei Euripides; er folgert:

„Nimmermehr wäre ein solches Urtheil zu erklären, wenn Aristoteles in Katharsis eine moralische Verbesserung oder auch nur eine directe Beruhigung der Leidenschaften verlangt hätte. Denn wie entfernt man sich auch von der knabenhaft hochmüthigen Verkennung wissen mag, durch welche die Roman-

---

<sup>716</sup> Bernays, Grundzüge, S. 40-41

<sup>717</sup> Bernays, Grundzüge, S.41

<sup>718</sup> Bernays, Grundzüge, S. 41



tiker an Euripides gefrevelt haben: sittlichen oder künstlerischen Frieden wird man in ihm selbst so wenig wie in seinen Stücken finden können.“<sup>719</sup>

Bernays geht davon aus, dass das Gelingen der Tragödie nach der aristotelischen Theorie bereits an der Reaktionsform des Publikums zu erkennen sei<sup>720</sup>. Eine beruhigende Wirkung könne aber Aristoteles nicht im Sinn gehabt haben, da das ‚φαίνεται‘ wenigstens auf eine deutlich sichtbare Publikumsreaktion hindeute. Diese Argumentation ist klug, da Bernays nun mit der „Beruhigung der Leidenschaften“ auch eine moralische Katharsis-Interpretation prinzipiell ausschließen kann. Neben Lessings Deutung entledigt er sich so auch der romantischen „Verkennung“ des Euripides<sup>721</sup>, da „sittliche(r) oder künstlerische(r) Friede“ eben nicht zu ‚augenscheinlichen‘ Wirkungen der Tragödie führen könne. Euripides erzeuge beim Zuschauer ganz andere Reaktionen:

„Vielmehr eine Wollust des Zerreißens und der Zerrissenheit, eine ekstatische Verzweiflung, ein aus allen Tiefen des Herzens aufstöhnendes Mitleid mit der zusammenbrechenden alten Welt und eine im Schaudern schwelgende Furcht vor dem Eintritt der herannahenden neuen Zeit – diese Stimmungen sind es, welche aus der Persönlichkeit des Euripides in seine Dramen übergehen und nun auch den Zuschauer zu ähnlichen Orgien des Mitleids und der Furcht hinreißen.“<sup>722</sup>

Bernays beschreibt die affektive Verfassung einer Euripides-Tragödie eindrücklich. Die Anschaulichkeit der Affektwirkung kommt durch die besondere Bedeutung des Enthusiasmus zustande, den Bernays ja unter die traditionellen Tragödienaffekte gereiht hatte.<sup>723</sup> Der Enthusiasmus äußert sich ekstatisch, er bedeutet für Darsteller und Zuschauer die Preisgabe der Individualität – ein ‚Aus-sich-Heraustreten‘ – das sich natürlich in höchstem Maße sinnlich vernehmbar („augenscheinlich“) macht. Als „Wollust des Zerreißens und der Zerrissenheit“ und als „ekstatische Verzweiflung“ ist der Enthusiasmus im Text präsent. Gerade durch ihn erscheinen Mitleid und Furcht – die affektiven Äußerungen des Jammerns und Schauderns – exponiert und können auf optimale Weise „den Zuschauer zu ähnlichen Orgien des Mitleids und der Furcht hinreißen.“ Das „Augenscheinliche“ der Publikumsreaktion ist aber für Ber-

---

<sup>719</sup> Bernays, Grundzüge, S. 41

<sup>720</sup> Im Zusammenhang der Euripides-Passage liest man weiter: „...die einstimmige Empfindung des griechischen Publicums bestätigt dieses Urtheil über Euripides, so gut wie sie die Forderung der pathologischen Katharsis, aus welcher es allein erklärlich wird, durch alle guten Tragödien, durch die eine in vollere, durch die andere in mindere Maasse, als erfüllt bezeugt.“ (Bernays, Grundzüge, S. 41)

<sup>721</sup> Vgl. dazu auch 4.3.3

<sup>722</sup> Bernays, Grundzüge, S. 41

<sup>723</sup> Vgl. 2.2

nays' Argumentation deshalb so bedeutsam, da es auf die kathartische Sollicitation zurückführt:

„Aber eben weil Euripides so wirkt, weil er diese Affecte so mächtig hervorlockt, ihrer Fluth ein so tiefes und breites Bette gräbt, in das sie sich ergiessen kann, eben deshalb ist Euripides der kathartischste, und weil in dieser sollicitirend entladenden Katharsis die nächste Wirkung der Tragödie bestehen soll, darf Aristoteles in Einem Athem die sonstigen dichterischen Mängel des Euripides rügen und dennoch behaupten, dass er der tragischste unter den Dichtern sei;...“<sup>724</sup>

Im ‚φαίνεθαι‘ des 13. Poetik-Kapitels liegt so ein wichtiges Beweisstück für die Stimmigkeit von Bernays' Theorie. Ausdrücklich ist Euripides als Dichter gekennzeichnet, der „die Affecte so mächtig hervorlockt“, er bietet dem Zuschauer also den Stoff, „an dem er die Doppelpemphindung von Mitleid und Furcht auslassen“<sup>725</sup> kann. Euripides liefert damit die gewünschte Voraussetzung für die von Bernays propagierte sollizitierende Ableitung der Affecte. ‚Katharsis‘ muss so auch in diesem Zusammenhang im Sinne des ‚genitivus separativus‘ verstanden werden. Das aristotelische Euripides-Urteil rechtfertigt sich für Bernays gerade über sein pathologisches Katharsis-Verständnis. Auch hier ist es überzeugend in den Kontext einer weitläufigen Aristoteles-Interpretation eingebunden.

### 4.3 Die Euripides-Kritik in Nietzsches „Geburt der Tragödie“

Während bei Lessing und Bernays die Auseinandersetzung mit Euripides eine eher untergeordnete Rolle spielt, gewinnt sie in Nietzsches Tragödienbuch außerordentliche Bedeutung. Hier bezeichnet die Euripides-Kritik den Verfall der Tragödie und leitet zum ‚ästhetischen Sokratismus‘ über, den Nietzsche als gegen-tragisches Prinzip begreift.

Diese Thematik behandeln die Kapitel 11-15 der „Geburt der Tragödie“. Vorstufen sind Nietzsches im Februar 1870 gehaltener Vortrag: „Socrates und die Tragoedie“ und der im Privatdruck erschienene Aufsatz von 1871: „Sokrates und die griechische Tragoedie“<sup>726</sup>. Während letztgenannter Text aber bereits dem Wortlaut des Tragödienbuchs entspricht<sup>727</sup>, finden sich im Vortrag von 1870 noch Differenzen zur abschließenden Fassung, die für das nähere Verständnis der späteren Textabschnitte im Tragödienbuch aufschlussreich sind. Anders als Lessing und Bernays befasst sich Nietzsche nicht mehr mit dem aristotelischen Dik-

---

<sup>724</sup> Bernays, Grundzüge, S.41

<sup>725</sup> Vgl. Bernays, Grundzüge, S. 40

<sup>726</sup> Vgl. M.Montinari, Vorbemerkung, KSA 1, S. 7-8

<sup>727</sup> SGT weist im Verhältnis zu GT noch eine andere Organisation einzelner Textabschnitte auf.

tum des Euripides als des ‚tragischsten Dichters‘. Sein Ideal der griechischen Tragödie liegt mit Bezug auf Jacob Burckardt nah am sechsten vorchristlichen Jahrhundert<sup>728</sup>. So ist Aischylos, der älteste der bekannten Dichter-Trias, sein Vorbild<sup>729</sup>; schon bei Sophokles setze hingegen der Verfall ein<sup>730</sup>, den Euripides schließlich mit seinen Dichtungen unumkehrbar gemacht habe.

### 4.3.1 Die Anklage des Euripides

Die Darstellung der Euripides-Kritik in der „Geburt der Tragödie“ beginnt am Ende des zehnten Kapitels mit Nietzsches elementarer Anklage:

„Was wolltest du, frevelnder Euripides, als du diesen Sterbenden noch einmal zu deinem Frohdienste zu zwingen suchtest? Er starb unter deinen gewalt-samen Händen: und jetzt brauchtest du einen nachgemachten, maskirten Mythus, der sich wie der Affe des Herakles mit dem alten Prunke nur noch auf-zuputzen wusste. Und wie dir der Mythus starb, so starb dir auch der Genius der Musik: mochtest du auch mit gierigem Zugreifen alle Gärten der Musik plündern, auch so brachtest du es nur zu einer nachgemachten maskirten Mu-sik. Und weil du Dionysus verlassen, so verliess dich auch Apollo; ...“<sup>731</sup>

Die Position des Euripides gegenüber der als vorbildhaft verstandenen aeschyleischen Tragödie ist klar bezeichnet. Noch formuliert Nietzsche seine These zwar in Form einer Frage; sie lässt aber keinen Zweifel darüber, dass seine Argumentation Licht bringen wird. Die Euripi-des zur Last gelegte Tötung erweist sich im späteren als ‚Selbstmord der Tragödie‘, an dem jedoch Euripides entschiedenen Anteil habe. Er soll als Verursacher entlarvt werden.

---

<sup>728</sup> Vgl. B.v. Reibnitz: „Daß Nietzsche sich in seinem Urteil über die Entwicklung der Tragödie an der antik wie modern traditionellen, absoluten Wertschätzung der attischen Tragödie des 5.Jhdt.s orientiert, fügt sich konsequent in seine allgemeine Wertabstufung der Epochen griechischer Literatur-, Kultur- und Religionsgeschichte. Innerhalb der Um- und Neuinterpretation der griechischen Antike, die er in GT beabsichtigt, liegt ihm nichts an einer ‚Entdeckung‘ des 4. Jhdt.s oder gar des Hellenismus (...). Nietzsche will den Kanon der griechischen Klas-sik chronologisch nicht nach vorne hin öffnen, sondern nach hinten. Er will zurück ins 6.Jhdt., ‚mit seiner Geburt der Tragödie, seinen Mysterien, seinem Pythagoras und Heraklit‘ (...). Dementsprechend muß Aischylos gegen-über Euripides aufgewertet werden...“ (GT-Kommentar, S.287); „Das 6.Jhdt. ist die von Nietzsche favorisierte Antike. Er teilt diese Präferenz mit Burckhardt, Rohde u.a. – aber er ist radikaler als jene in der Abwertung der Folgeepochen. Während Burckhardt in der ‚Gesamtbilanz des griechischen Lebens‘, die er in seiner ‚Griechi-schen Kulturgeschichte‘ zieht, den allen Schopenhauer-Freunden so wichtigen pessimistischen Grundzug grie-chischer Weltanschauung auch in der hellenistischen Epoche nachzuweisen sucht (...), siedelt Nietzsche seine Gegenantike in der Antike selbst an, Euripides und Sokrates stehen für den Verfall griechischen Wesens in der nach-archaischen Zeit...“ (GT-Kommentar, S. 307-308)

<sup>729</sup> Charakteristisch ist in dieser Hinsicht die noch in „Richard Wagner in Bayreuth“ von Nietzsche behauptete „Verwandtschaft“ „zwischen Aeschylus und Richard Wagner“ (vgl. KSA 1, WB, S. 446)

<sup>730</sup> So mit der von Nietzsche beklagten Verlegung der Chorposition (KSA 1,GT, Kap. 14, S. 95), in der er direkt auf Sophokles verweist.

<sup>731</sup> KSA 1, GT, Kap.10, S. 74-75

Das zeigt Nietzsche im Tragödienbuch auf verschiedenen Stufen. Zunächst werden rein sachliche Einwände gegen seine Tragödien erhoben. Nietzsche verweist auf die folgenschwere Nähe zur „neueren attischen Komödie“<sup>732</sup>. Vor allem hier ist der Bezug zu Aristophanes gegeben – Kritikpunkte aus der Tradition werden wiederholt (11. Kapitel).

Mit der Diagnose einer Persönlichkeitsspaltung des Euripides begibt er sich dann aber auf eine neue Ebene. Hier findet die eigentliche Demaskierung statt, die Sokrates als den Dämon des Euripides offenbart (Kapitel 12). Diese Stufe ist insofern für Nietzsches Argumentation bedeutsam, da sie über die ‚Spaltung‘ des Euripides die einbrechende Reflexion verdeutlicht. Die Tragödie verändert sich unter dieser Einwirkung zum „dramatisierten Epos“<sup>733</sup> und kann eine tragische Wirkung nicht mehr erreichen. Die Anklage, die Nietzsche auf dieser Ebene gegen Euripides erhebt, bezieht sich auf die Unterdrückung des Dionysischen und dessen künstlerische Ersatzmittel. Das Wesen des „ästhetischen Sokratismus“<sup>734</sup> wird erläutert, das die Schönheit aus der Verständigkeit ableitet. Die nächste Stufe bringt mit Plato, der im „platonischen Dialog“<sup>735</sup> den Sokrates reflektiert, eine neue Spaltung in den Blick (14. Kapitel). Die Euripides-Kritik wird weiter getragen, da auch Plato dem Euripides parallelisiert erscheint<sup>736</sup>. Die „optimistische Dialektik“ im platonischen Dialog kann über diese Verbindung auf die griechische Tragödie rück bezogen werden. Sie sei für die endgültige Tilgung der dionysischen Teile verantwortlich zu machen. Auf der letzten Stufe konzentriert sich die Analyse allein auf das Phänomen ‚Sokrates‘ (15. Kapitel). Konsequenzen des Sokratismus werden erläutert. Die sokratische „Welttendenz“<sup>737</sup> sei immerhin zur Abwendung eines „praktischen Pessimismus“<sup>738</sup> dienlich. Weiterhin führe sie notwendig zur „tragischen Erkenntnis“<sup>739</sup>, die schließlich die Kunst unabdingbar mache:

Schauen wir, mit gestärkten und an den Griechen erlabten Augen, auf die höchsten Sphären derjenigen Welt, die uns umfluthet, so gewahren wir die in Sokrates vorbildlich erscheinende Gier der unersättlich optimistischen Erkenntnis in tragische Resignation und Kunstbedürftigkeit umgeschlagen: während allerdings dieselbe Gier, auf ihren niederen Stufen, sich kunstfeindlich äussern und vornehmlich die dionysisch-tragische Kunst innerlich verabscheuen muss, wie dies an der Bekämpfung der aeschyleischen Tragödie durch den Sokratismus beispielsweise dargestellt wurde.<sup>740</sup>

---

<sup>732</sup> KSA 1, GT, Kap.11, S. 76

<sup>733</sup> KSA 1, GT, Kap.12, S. 83

<sup>734</sup> KSA 1, GT, Kap.12, S. 85

<sup>735</sup> KSA 1, GT, Kap.14, S. 93

<sup>736</sup> KSA 1, GT, Kap.14, S. 94

<sup>737</sup> KSA 1, GT, Kap. 15, S. 100

<sup>738</sup> KSA 1, GT, Kap. 15, S. 100

<sup>739</sup> KSA 1, GT, Kap. 15, S.101

<sup>740</sup> KSA 1, GT, Kap. 15, S. 102

Deutlich wird an Nietzsches Ausführungen, dass die Euripides-Kritik im Dienste seines Kampfes gegen Sokrates steht, den er wie Hegel als „Wendepunkt und Wirbel der sogenannten Weltgeschichte“<sup>741</sup> auffasst. Euripides – der in den früheren Schriften Nietzsches noch keineswegs als Antipode der aeschyleischen Tragödie auftritt<sup>742</sup> - fungiert im Kontext gewissermaßen als künstlerischer Anknüpfungspunkt für Nietzsches These. „Mörder“ der alten Tragödie ist er insoweit das sokratische Prinzip durch ihn zur Anwendung kommt. Der eigentliche ‚Selbstmord der Tragödie‘ vollzieht sich dann durch die Überlagerung der dionysischen Anteile. Über die Euripides-Kritik wird die Degeneration der tragischen Gattung vermittelt. Die Stationen „neuere attische Komödie“, „dramatisiertes Epos“ und „sokratischer Dialog“ bezeichnen die Verfallsstufen der griechischen Tragödie, die jeweils durch bestimmte Kriterien gekennzeichnet sind.

#### 4.3.1.1. Die griechische Tragödie als „neuere attische Komödie“

Auf der untersten Stufe stellt Nietzsche die Annäherung der alten griechischen Tragödie an die attische Komödie dar:

„Als aber nun doch noch eine neue Kunstgattung aufblühte, die in der Tragödie ihre Vorgängerin und Meisterin verehrte, da war mit Schrecken wahrzunehmen, dass sie allerdings die Züge ihrer Mutter trage, aber dieselben, die jene in ihrem langen Todeskampfe gezeigt hatte. Diesen Todeskampf der Tragödie kämpfte Euripides, jene spätere Kunstgattung ist als neuere attische Komödie bekannt. In ihr lebte die entartete Gestalt der Tragödie fort, zum Denkmale ihres überaus mühseligen und gewaltsamen Hinscheidens.“<sup>743</sup>

Diese ‚Entartung‘ der Tragödie zur Komödie bezieht sich im weiteren auf einzelne Momente, die Nietzsche in den aristophanischen „Fröschen“<sup>744</sup> vorgebildet findet. In den „Fröschen“ lässt Aristophanes den vor Dionysus im Hades stattfindenden Wettkampf zwischen Euripides

---

<sup>741</sup> KSA 1, GT, Kap. 15, S. 100; G.W.F. Hegel verwendet den Begriff „Hauptwendepunkt des Geistes in sich selbst“ (G.W.F. Hegel, Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, Werke 18, Frankfurt a.M. 1986, S.441)

<sup>742</sup> Das gilt in besonderem Maße für GMD und ST. G. Colli schreibt im Hinblick auf ST: „In Sokrates und die Tragödie dagegen bewegt sich die gegen Sokrates und Euripides gerichtete Kritik umgänglich nach dem Vorbild des Aristophanes und entfaltet eine weit annehmbarere und überzeugendere Konkretheit als in der Geburt der Tragödie. Hier ist Euripides weniger der Verderber der Tragödie als ihr unglücklicher Erneuerer, der vergeblich versucht, die dem Athener Publikum inzwischen fremd gewordene Tragödie zu neuem Leben zu erwecken.“ (KSA 1, Nachwort, S. 913-914).

<sup>743</sup> KSA 1, GT, Kap. 11, S. 76

<sup>744</sup> Aristophanes, Die Frösche (405 v.Chr.); die folgenden Seiten-Angaben beziehen sich auf die Übersetzung von Heinz Heubner, (Stuttgart 1999).

und Aischylus zugunsten des Aischylus entscheiden<sup>745</sup>. Eine weitreichende Anspielung ist also bereits in dieser Beziehung präsent. Die Euripides-Kritik des Aristophanes bleibt allerdings tendenziell moralisch<sup>746</sup>. Nietzsche bezieht sich jedoch lediglich auf ihre ästhetischen Kriterien. Zur Last gelegt wird Euripides zunächst, dass er den Zuschauer auf die Bühne gebracht habe:

„Wer erkannt hat, aus welchem Stoffe die prometheischen Tragiker vor Euripides ihre Helden formten und wie ferne ihnen die Absicht lag, die treue Maske der Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen, der wird auch über die gänzlich abweichende Tendenz des Euripides im Klaren sein. Der Mensch des alltäglichen Lebens drang durch ihn aus den Zuschauerräumen auf die Scene, der Spiegel, in dem früher nur die grossen und kühnen Züge zum Ausdruck kamen, zeigte jetzt jene peinliche Treue, die auch die misslungenen Linien der Natur gewissenhaft wiedergiebt.“<sup>747</sup>

Es ist der zentrale Vorwurf der naturalistischen Darstellung, der hier ausgesprochen ist. Die künstlerische Nachahmung verliert ihre von Nietzsche so hochgeschätzte mimetische Ausrichtung<sup>748</sup>. Dagegen verstärkte sich die Neigung zur „Charakterdarstellung“ und zum „psychologischen Raffinement“<sup>749</sup>. Die idealen Helden<sup>750</sup> verlassen die Szene zugunsten realistischer Gestalten; der Zuschauer höre jetzt: „seinen Doppelgänger auf der euripideischen Bühne und freute sich, dass jener so gut zu reden verstehe...“<sup>751</sup> Damit geht Nietzsche zu seiner Kritik der Sprachfähigkeit der neuen Helden über. Von Euripides werde ein allgemeiner „Umschwung der öffentlichen Sprache“<sup>752</sup> bewirkt, da er mit seinen Tragödien das Volk sprechen gelehrt habe<sup>753</sup>. Dadurch sei nun aber die Masse zum Urteil über die Bühnenbegebenheiten befähigt. Die weitläufige Tendenz der Demokratisierung, die mit Euripides eingeleitet sei<sup>754</sup>,

---

<sup>745</sup> Vgl. Wiebrecht Ries, Die Geburt der Tragödie, Eine Lese-Einleitung, München 1999, S.91

<sup>746</sup> B.von Reibnitz schreibt: „Die allen ‚poetologischen‘ Argumenten übergeordnete und diese schließlich auch entkräftende Streitfrage des Agons zielte auf die moralische Wirkung der Tragödie, die – so das Postulat des Euripides – den Zuschauer belehren, ihn bessern und auf diese Weise der Polis nützen solle. Es war, um es überspitzt zu sagen, dem aristophanischen Euripides bei seinem ‚Schaffen‘ nicht um ‚Geniessen‘, sondern um Didaktik zu tun.“ (B.v.Reibnitz, GT-Kommentar, S. 312)

<sup>747</sup> KSA 1, GT, Kap. 11, S. 76

<sup>748</sup> Nietzsche fordert, wie bereits zitiert (3.6), die „Ueberwindung“ der „Naturwirklichkeit“ (KSA 1, GT, Kap.24, S. 151)

<sup>749</sup> Vgl. GT, S. 113; im 17. Kapitel konkretisiert Nietzsche die euripideische Tendenz nochmals hinsichtlich der dramatischen Charaktere: „Der Charakter soll sich nicht mehr zum ewigen Typus erweitern lassen, sondern im Gegentheil so durch künstliche Nebenzüge und Schattirungen, durch feinste Bestimmtheit aller Linien individuell wirken, dass der Zuschauer überhaupt nicht mehr den Mythos, sondern die mächtige Naturwahrheit und die Imitationskraft des Künstlers empfindet.“

<sup>750</sup> Vgl. Aristophanes’ Darstellung der aeschyleischen Helden; „Die Frösche“, S. 84/85

<sup>751</sup> KSA 1, GT, Kap. 11, S. 77

<sup>752</sup> KSA 1, GT, Kap. 11, S. 77

<sup>753</sup> Vgl. zur Sprachfähigkeit der euripideischen Helden in Aristophanes’ „Die Frösche“: S. 77, S. 79, S.85, S.86

<sup>754</sup> Vgl. Aristophanes, „Die Frösche“: S. 67, S. 68, S.79, S. 87; B.von Reibnitz erinnert an die unterschwellige Gegenwartsbezogenheit dieser Nietzsche-Kritik (S.303-306); es heißt: „Die Gleichsetzung der antiken Sklaven

führe in ihrer Konsequenz zur Herrschaft des fünften Standes.<sup>755</sup> In der Hauptsache sind es diese drei Argumente, die eine Annäherung der alten Tragödie an die „neuere attische Komödie“ beschreiben. Nietzsche schafft damit gewissermaßen eine Ausgangsposition. Die Aufmerksamkeit wird auf Beobachtungen gelenkt, die erst in seinen späteren Überlegungen gedeutet werden.

#### 4.3.1.2. Griechische Tragödie und dramatisiertes Epos

Alle weiteren Einwände gegen Euripides stehen dann aufs Engste mit der beschriebenen ‚Spaltung‘ in Verbindung. Denn nicht nur „als Dichter“ sondern als von Sokrates inspirierter „Denker“ komme Euripides in Betracht. Sein „kritisches Talent“ beschreibt Nietzsche als das Vermögen, das „Incommensurable“<sup>756</sup> der alten Tragödie zu ahnen und daran Anstoß zu nehmen. Der Leitsatz des ästhetischen Sokratismus: „Alles muss verständig sein, um schön zu sein.“<sup>757</sup> führt zu einer grundsätzlichen Infragestellung ihrer dionysischen Beschaffenheit. Parallel zur Spaltung des Euripides verändert sich so die klassische Tragödie auf dieser Stufe zum „dramatisirten Epos“, das Nietzsche als rein apollinisches Kunstwerk gilt.

Wichtigstes Kennzeichen dieser Entwicklung ist der Einsatz „neuer Erregungsmittel“<sup>758</sup> für das Publikum. Da die Wirkung der aeschyleischen Tragödie durch die Trennung des Dionysischen vom Apollinischen als ‚Wirkung‘ „zweier in einander gewobene(r) Kunsttriebe“<sup>759</sup> zerstört sei, bedürfe es des Ersatzes:

„Diese Erregungsmittel sind kühle paradoxe Gedanken - an Stelle der apollinischen Anschauungen – und feurige Affecte – an Stelle der dionysischen Entzückungen – und zwar höchst realistisch nachgemachte, keineswegs in den Aether der Kunst getauchte Gedanken und Affecte.“<sup>760</sup>

---

mit dem ‚fünften Stand‘, unter dem Nietzsche, in Abweichung von der im 19. Jhd. üblichen Bezeichnung ‚vierter Stand‘, vor allem die modernen Lohnabhängigen meint, ist nicht nur ein polemisch gesuchter Anachronismus, sondern formuliert sehr verdichtet noch einmal die gegenwartsbezogene Intention der Euripides-Kritik. Sein – von Nietzsche (nach Aristophanes) unterstelltes – Konzept einer ‚Kunst fürs Volk‘ untergräbt das Modell hellenischer Kultur, das Nietzsche (mit Wagner und Schopenhauer) für die Moderne reklamiert: einer Kultur, in der Kunst ermöglicht wird durch die Arbeit der Massen, zum Genusse der Wenigen.“ (GT-Kommentar, S. 303).

<sup>755</sup> KSA 1, GT, Kap. 11, S. 78; über die Konsequenzen dieser Entwicklung handelt Nietzsche ausführlich in der nachgelassenen Vorrede „Der griechische Staat“ (1872); er schreibt hier: „Wenn wirklich die Kultur im Belieben eines Volkes stünde, wenn hier nicht unentrinnbare Mächte walteten, die dem Einzelnen Gesetz und Schranke sind, so wäre die Verachtung der Kultur, die Verherrlichung der Armuth des Geistes, die bilderstürmerische Vernichtung der Kunstansprüche mehr als eine Auflehnung der unterdrückten Masse gegen drohnenartige Einzelne: es wäre der Schrei des Mitleidens, der die Mauern der Kultur umrisse; der Trieb nach Gerechtigkeit, nach Gleichmaß des Leidens würde alle anderen Vorstellungen überfluthen...“ (KSA 1, S. 768 ff.).

<sup>756</sup> KSA 1, GT, Kap. 11, S. 80

<sup>757</sup> KSA 1, GT, Kap. 11, S. 85

<sup>758</sup> KSA 1, GT, Kap. 12, S. 84

<sup>759</sup> KSA 1, GT, Kap. 12, S. 82

<sup>760</sup> KSA 1, GT, Kap. 12, S. 84

Diese Aussage konkretisiert die Kritik an der naturalistischen Darstellung. Nachahmung lässt sich nicht mehr in Nietzsches Sinn als Mimesis der Kunsttriebe<sup>761</sup> verstehen, sondern sie empört als realistisches ‚Nachmachen‘, das die Kunstfertigkeit in den Mittelpunkt des Interesses rückt. Nietzsche legt nahe, dass Euripides mit dem nachgemachten Affekt das an sich ‚Unästhetische‘ in die Szene verlagere. Waren nämlich früher die affektiven Äußerungen hauptsächlich dem Chor anvertraut, so werden sie nunmehr zur Aufgabe des ‚leidenschaftlichen‘ Schauspielers. Nietzsche illustriert dies über den Rhapsoden „Ion“. Im platonischen Ion-Dialog stellt Sokrates die Vortragskunst des Rhapsoden als unbewusstes Handeln in Frage. Er ironisiert sie im Kontext als „bloß emphatische Kunst“.<sup>762</sup> Die affektive Ergriffenheit des Künstlers sei nur fingiert und entbehre jeder Grundlage. Das von Euripides praktizierte Vortäuschen von Affekten – die offenbare Unredlichkeit des ‚Nachmachens‘ – ist es also, die Nietzsche neben der Zurschaustellung der Emotionen kritisiert. Sie lässt ihn das ‚Naturalistische‘ mit dem ‚Unkünstlerischen‘ gleichsetzen – beides bezeichne die „undionysische Tendenz“<sup>763</sup> des Euripides.

Diese deformiere auch den verbliebenen apollinischen Bereich der Tragödie. „Paradoxe Gedanken“, heißt es, ersetzen nun die „apollinischen Anschauungen“. Diese Stelle führt auf den wichtigsten Einwand gegen die zum ‚dramatisierten Epos‘ verkommene Tragödie. Es ist die begriffliche Ausrichtung<sup>764</sup>, die Nietzsche mit dem euripideischen Drama verbindet. Nicht mehr die sinnliche Vermittlung durch die apollinischen Bilder steht so für die szenische Gestaltung im Mittelpunkt<sup>765</sup>, sondern die sprachliche Differenzierung des Vorgestellten, die ja bereits mit der Kritik an der euripideischen Heldensprache zum Ausdruck kam. Auf dieser Stufe festigt sich der Vorwurf jedoch. Die Sprache als dramatisches „Erregungsmittel“ anzusehen, verleiht ihr für die Wirkung der Tragödie einen ganz besonderen Stellenwert, der nunmehr im rationalen Bereich angesiedelt werden muss. Damit ist gerade die Sprache Kampf-

---

<sup>761</sup> Vgl. dazu 3.6 und KSA 1, GT, Kap.2, S.30

<sup>762</sup> Formulierung nach B.v.Reibnitz, GT- Kommentar, S.327

<sup>763</sup> KSA 1, GT, Kap. 12, S. 85

<sup>764</sup> Bei B.v.Reibnitz heißt es: „Der grundlegende Einwand gegen den Kunstcharakter der euripideischen Tragödie liegt in ihrem Entwurf auf ein begriffliches Konzept hin.“ (GT-Kommentar, S.327). Zu Nietzsches Auffassung des Begriffs vgl. auch „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“ (1873), hier schreibt er: „Das Uebersehen des Individuellen und Wirklichen giebt uns den Begriff, wie es auch die Form giebt, wohingegen die Natur keine Formen und Begriffe, also auch keine Gattungen kennt, sondern nur ein für uns unzugängliches und undefinierbares X.“ (KSA 1, WL, S. 880); man kann bereits anhand dieses kurzen Zitats erkennen, dass die von Nietzsche für das künstlerische Gestalten eingeklagte mimetische Annäherung an die „unmittelbaren Kunstzustände der Natur“ (Kap.2) allein über Begriffe nicht erlangt werden kann.

<sup>765</sup> Nietzsche ist in dieser Hinsicht unumschränkt Anhänger der Schopenhauerschen Kunstauffassung; in Wa-WuV 2, Buch 3, Kap. 34 heißt es: „Ganz befriedigt durch den Eindruck eines Kunstwerks sind wir nur dann, wenn er etwas hinterlässt, das wir bei allem Nachdenken darüber nicht bis zur Deutlichkeit eines Begriffs herabziehen können...“



mittel gegen das Dionysische – befähigt den ‚kritischen Prozess‘ in Gang zu setzen und so das „Incommensurable“ der Tragödie zu vernichten.

Die rationale Tendenz sieht Nietzsche in der Prolog-Technik des Euripides<sup>766</sup>. Ausgerechnet der Einsatz einer „epischen Vorschau“<sup>767</sup> solle dem Zuschauer die emotionale Beteiligung am Bühnengeschehen ermöglichen. Die Kritik gilt den technischen Mitteln, die Euripides aufwendet, indem er etwa Prolog und Epilog durch Götter verkünden lässt. Ironisch heißt es: „Zwischen der epischen Vorschau und Hinausschau liegt die dramatisch-lyrische Gegenwart, das eigentliche Drama.“<sup>768</sup> Nietzsche macht damit auf ein weiteres Problem der euripideischen Prologe aufmerksam. Mit den Götter-Monolgen wandern nun epische – das heißt also ‚gattungsfremde‘ – Elemente in die Tragödie ein. Gerade an den auf rationaler Konstruktion beruhenden Prologen wird so der Verfall der Tragödie zum „dramatisirten Epos“ evident.<sup>769</sup>

#### 4.3.1.3. Tragödie und sokratischer Dialog

Die Degeneration der alten Tragödie verschärft sich auf der Stufe des „sokratischen Dialogs“. Nietzsche legt mit der Plato-Euripides-Analogie<sup>770</sup> eine weitere Entwicklung des Verfalls nahe. Das ‚Eindringen‘ des Dämon Sokrates ist auf dieser Ebene veranschaulicht: als Dialogpartner beherrscht er die Szene. In „Socrates und die Tragoedie“ sind die Konsequenzen ausführlich dargestellt:

„Das Verderben nahm seinen Ausgangspunkt vom Dialog. Der Dialog ist bekanntlich nicht ursprünglich in der Tragödie; erst seitdem es zwei Schauspieler gab, also verhältnismäßig spät, entwickelte sich der Dialog.(...) sobald aber zwei gleichberechtigte Hauptspieler sich gegenüber standen, so erhob sich, einem tief hellenischen Triebe gemäß, der Wettkampf und zwar der Wettkampf mit Wort und Grund (...). Mit jenem Wettkampf wurde an ein Element in der Brust des Zuhörers appellirt, das bis dahin als kunstfeindlich und musenverhaßt aus den festlichen Räumen der dramatischen Künste verbannt war: die „böse“ Eris. (...) Als aber das Abbild des Wortzwistes aus der Gerichtshalle sich auch in die Tragödie eingedrängt hatte, da entstand zum ersten Male ein Dualismus in dem Wesen und der Wirkung des Musikdramas. Von jetzt ab gab es Theile der Tragödie, in denen das Mitleiden zurücktrat, gegenüber der hellen Freude am klirrenden Waffenspiel der Dialektik.“<sup>771</sup>

---

<sup>766</sup> Vgl. 4.3.2 im Kontext der Lessing-Analogie; dazu auch Belegstellen in Aristophanes’ „Die Frösche“, S. 79, S. 93 ff.

<sup>767</sup> KSA 1, GT, Kap. 12, S. 86

<sup>768</sup> KSA 1, GT, Kap. 12, S. 86

<sup>769</sup> Vgl. 4.3.2.1

<sup>770</sup> Vgl. KSA 1, GT, Kap. 14, S. 94

<sup>771</sup> KSA 1, ST, S. 545-546; in ST findet sich allerdings noch eine andere Anordnung der ‚Verfallsstationen‘ der Tragödie (Tragödie – sokratischer Dialog – Komödie).

Entschiedener noch als im Tragödienbuch kommt hier zum Ausdruck, was das ‚Dialogisieren‘ für die Tragödie bedeutet. Mit der ‚bösen Eris‘ findet Nietzsche ein Bild für die Zerstörung der apollinischen Präsentation des Dramas. Er zeigt, dass mit dem dialektischen Streitgespräch auch neue Wirkungen berücksichtigt werden müssen.<sup>772</sup> Das ‚Mitleiden‘ wird auf dieser Stufe restlos preisgegeben. Es weicht der Freude an den rationalen Elementen der szenischen Darstellung. Der neu gewonnene Optimismus in der Tragödie verdrängt die dionysischen Anteile nun endgültig. Das gilt zunächst für die Musik, Nietzsche fragt:

„Wie erscheint dieser neuen sokratisch-optimistischen Bühnenwelt gegenüber jetzt der Chor und überhaupt der ganze musikalisch-dionysische Untergrund der Tragödie? Als etwas Zufälliges, als eine auch wohl zu missende Reminiscenz an den Ursprung der Tragödie; (...) Schon bei Sophokles zeigt sich jene Verlegenheit in Betreff des Chors – ein wichtiges Zeichen, dass schon bei ihm der dionysische Boden der Tragödie zu zerbröckeln beginnt. Er wagt es nicht mehr, dem Chor den Hauptantheil der Wirkung anzuvertrauen (...) Jene Verückung 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 Komödie mit erschreckender Schnelligkeit auf einander folgen. Die optimistische Dialektik treibt mit der Geißel ihrer Syllogismen die Musik aus der Tragödie...“<sup>773</sup>

So wird der Verfall des Chors als sukzessiv dargestellt. Und obwohl in diesem Fall Sophokles die Hauptverantwortung übertragen ist, bleibt es doch die hintergründige Wirkung der sokratischen Dialektik, die schließlich die Bedeutung des Tragödienchors untergräbt.

Auch für die Tragödienschlüsse wird die optimistische Dialektik maßgeblich. Nietzsche deutet hier auf das moralische Moment, das mit dem Optimismus in die Tragödie einwandert. Da „der Tugendhafte“ immer „der Glückliche“ sein müsse, komme es nun „zu dem flachen und frechen Princip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ mit seinem üblichen deus ex machina...“<sup>774</sup>

Erst im Umfeld des ‚sokratischen Dialogs‘ wird nun ein wichtiges Merkmal des euripideischen Epilogs deutlich. Die Funktion der von Nietzsche so vehement kritisierten ‚epischen Hinausschau‘ liegt besonders in der Aufgabe, das dialogische Zerwürfnis der dialektischen

---

<sup>772</sup> Rüdiger Schmidt schreibt: „Es ist weniger der Streit, die Freude an der Eristik, sondern die Dialektik, die im Entfalten ihrer Rede und Gegenrede, im Glauben an Ursache und Folge ‚und damit an ein nothwendiges Verhältniß von Schuld und Strafe, Tugend und Glück‘ (ST, S.547) und somit als Fremdkörper den musischen Grundcharakter der Tragödie verdrängt...“ (R.Schmidt, Ein Text ohne Ende für den Denkenden, Frankfurt a.M. 1989, S. 72); vgl. auch G.Sautermeister: „Was Nietzsche als euripideische Kunstauffassung und ästhetischen Sokratismus brandmarkt, ist im Grunde die dialektische Realitätsaneignung, die in seinem eigenen apollinisch-dionysischen Weltentwurf keimhaft vorgebildet war...“ (G.Sautermeister, Zur Grundlegung des Ästhetizismus bei Nietzsche, Dialektik, Metaphysik und Politik in der ‚Geburt der Tragödie‘, in: C.Bürger/P.Bürger/J.Schulte-Sasse, Naturalismus, Ästhetizismus, Frankfurt a.M. 1979, S. 237)

<sup>773</sup> KSA 1, GT, Kap. 14, S. 95

<sup>774</sup> KSA 1, GT, Kap. 14, S. 94-95

Helden positiv aufzulösen – der ‚deus ex machina‘ ist dabei die Richterinstanz im Sinne einer moralischen Korrektur der Weltverhältnisse. Gerade mit dem über Plato assoziierten dialogischen Prinzip wird so ein wesentliches Moment von Nietzsches Kritik an Euripides sichtbar gemacht.

#### 4.3.2 Die Analogie zu Lessing

Die Einwände gegen Euripides lassen sich nun hinsichtlich des ästhetischen Mitleids konkretisieren. Es ist Lessing, an den Nietzsche die Auseinandersetzung über das Tragödienmitleid anknüpft. Lessing dient im Kontext der „Geburt der Tragödie“ zur näheren Charakterisierung des Euripides. An ihm wird die unglückselige Spaltung des Tragödiendichters veranschaulicht:

„Von diesen beiden Zuschauern ist der eine – Euripides selbst, Euripides als Denker, nicht als Dichter. Von ihm könnte man sagen, dass die ausserordentliche Fülle seines kritischen Talentes, ähnlich wie bei Lessing, einen productiv künstlerischen Nebetrieb wenn nicht erzeugt, so doch fortwährend befruchtet habe.“<sup>775</sup>

Der Vorwurf, den Nietzsche hier ausspricht, ist von weitreichender Konsequenz. Euripides wird vor allem als Kritiker gekennzeichnet, ein „productiv künstlerische(r) Nebetrieb“ sei ihm eigen, seine Künstlerschaft ist in Frage gestellt. Diesen Aspekt nimmt der Vergleich mit Lessing auf, der auf den weiteren Ebenen der Euripides-Kritik fortgeführt wird. Über Lessing bietet sich für Nietzsche die Möglichkeit einer erweiterten Kennzeichnung der sokratischen Tendenz. Das betrifft zum einen die Parallelen zur philosophischen Aufklärung, die mit Lessings historischer Position in den Blick rücken<sup>776</sup>. Zum andern wendet sich Nietzsche damit der näheren Betrachtung des ‚ästhetischen Sokratismus‘ zu. Hier werden Standpunkte der Lessingschen Rezeption dem ‚Dichter-Denker‘ Euripides kurzerhand unterschoben. Die Auseinandersetzung mit der euripideischen Tragödie mutiert zum Kampf gegen Lessings rational geprägtes Tragödienverständnis.

---

<sup>775</sup> KSA 1, GT, Kap. 11, S. 80

<sup>776</sup> Die Kritik an der Aufklärung interessiert hier besonders in ihren Konsequenzen für das 19. Jahrhundert; B. von Reibnitz schreibt: „Das Vernunftpathos des 18. Jhdt.s und seine Resultate, die Wissenschaftsgläubigkeit noch des späteren 19. Jhdt.s, werden in die Antike zurückgespiegelt, um ihr Scheitern und ihre Überwindung quasi-historisch, anachronistisch, jedenfalls aber paradigmatisch vorwegkonstruieren zu können.“, (GT-Kommentar S. 314)

#### 4.3.2.1. Nietzsches Kritik an Lessings Tragödienmitleid

Das bezeugt die bereits angesprochene Diskussion um die euripideischen Prologe. Die Wertschätzung Lessings für Euripides hatte sich im Kontext der „Hamburgischen Dramaturgie“ gerade an dieser Thematik erwiesen. In der „Geburt der Tragödie“ wird nun Lessings Plädoyer für den Prolog dem Euripides unterstellt:

„Der euripideische Prolog diene uns als Beispiel für die Productivität jener rationalistischen Methode. Nichts kann unserer Bühnentechnik widerstrebender sein als der Prolog im Drama des Euripides. Dass eine einzelne auftretende Person am Eingange des Stückes erzählt, wer sie sei, was der Handlung vorgehe, was bis jetzt geschehen, ja was im Verlaufe des Stückes geschehen werde, das würde ein moderner Theaterdichter als ein muthwilliges und nicht zu verzeihendes Verzichtleisten auf den Effect der Spannung bezeichnen. (...) Ganz anders reflectirte Euripides. Die Wirkung der Tragödie 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 mächtigen Strome answoll. 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 stärksten erschwert, ist ein dem Zuhörer fehlendes Glied, eine Lücke im Gewebe der Vorgeschichte; so lange der Zuhörer noch ausrechnen muss, was diese und jene Person bedeute, was dieser und jener Conflict der Neigungen und Absichten für Voraussetzungen habe, ist seine volle Versenkung in das Leiden und Thun der Hauptpersonen, ist das athemlose Mitleiden und Mitfürchten noch nicht möglich...“<sup>777</sup>

Die Abhängigkeiten zu Lessings Argumentation treten hier deutlich hervor. D'Aubignacs Standpunkt – das „nicht zu verzeihende Verzichtleisten auf den Effect der Spannung“ – scheint Nietzsches Darstellung zu veranlassen. Ausdrücklich ist sie als ‚Reflexion‘ des Euripides ausgewiesen – ein Nachdenken über die Voraussetzungen von Mitleid und Furcht. Nicht auf die „epische Spannung“ komme es in erster Linie an, sondern auf die „grossen rhetorisch-lyrischen Scenen“, die das Mitleiden ermöglichten. Der Grundsatz: „Zum Pathos, nicht zur Handlung bereitete Alles vor...“ ist allerdings eine Bestimmung Nietzsches.<sup>778</sup> Bereits im Nachlass von 1869 schrieb er:

---

<sup>777</sup> KSA 1, GT, Kap. 12, S.85-86; auch die im Text folgende Passage konkretisiert Lessings Argumentation weiter.

<sup>778</sup> Gerade an der unterschiedlichen Wertung von ‚Pathos‘ und ‚Handlung‘ lässt sich Nietzsches Gegnerschaft gegenüber Aristoteles (s.o.) aber auch gegenüber dem sokratischen Prinzip ablesen. V.Gerhardt schreibt: „Weil Sokrates das ‚Pathos‘, also den aus dem Leiden geborenen theatralischen Ausdruck, durch die vergleichsweise nüchtern-rationale ‚Handlung‘ ersetzt, wird er in der Geburt der Tragödie zum paradigmatischen Gegner dessen stilisiert, was Nietzsche im unmittelbaren Rückgriff auf die frühen Hellenen und im Verein mit Wagner wieder beleben will.“ (V.Gerhardt, Nietzsches Alter-Ego, in: Nietzsche-Forschung, Bd.8, Berlin 2001, S. 317)

„Wichtigst. Die Handlung kam in die Tragödie erst mit dem Dialog. Dies zeigt, wie es in dieser Kunstart von vornherein gar nicht abgesehen war auf das  $\delta\rho\alpha\nu$ : sondern auf das  $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ ...“<sup>779</sup>

Diese Erkenntnis bildet den Grund und das Movens für Nietzsches Interpretation der Entstehungsgeschichte der griechischen Tragödie. Sie ist über die Beschreibungen des Dionysischen im Tragödienbuch vielfach präsent.<sup>780</sup> Dass Nietzsche sie in die Reflexionen des Euripides einblendet, darf im Zusammenhang der folgenden Argumentation als Polemik gewertet werden. Denn gerade in der Ausrichtung auf das Pathos – auf das Urleiden in der Tragödie, das ein Mitleiden aus dem dionysischen Leidensgrund evoziert – ist Nietzsche strikter Gegner des ‚Aristotelikers‘ Lessing.

Die aristotelische Poetik steht aber im Hintergrund der ästhetischen Auseinandersetzung mit Euripides. Sie fordert den absoluten Handlungsprimat für das Drama<sup>781</sup>. Erst Lessings Interpretation in der „Hamburgischen Dramaturgie“ machte im Interesse seiner Mitleidskonstruktion Ausnahmen geltend, die dann zu einer Vernachlässigung der ursprünglichen Gattungsdefinition geführt hatten: Lessing beurteilte die Tragödie schließlich nur noch nach dem Kriterium der Mitleidserregung. Für Nietzsches Polemik ist dabei ausschlaggebend, dass Lessing selbst die Verletzung der Gattungskriterien bekennt<sup>782</sup>. Um das Tragödienmitleid künstlich zu befördern, waren die epischen Einschübe in den euripideischen Tragödien von Lessing sanktioniert worden. Wenn Nietzsche nun vor diesem Hintergrund schreibt: „Zum Pathos nicht zur Handlung bereitet Alles vor“, trifft er damit den wunden Punkt in der Aristoteles-Auslegung Lessings: Er zeigt, dass Lessing im Grunde mit dem aristotelischen Vorbild bricht – Mitleid und Furcht werden nicht weiter durch die Handlung ausgelöst, sondern durch epische Techniken, die in ihrer Konsequenz die Tragödie verändern.<sup>783</sup> Mitleidserregung und Tragödie gehö-

---

<sup>779</sup> KSA 7, Herbst 1869, S. 27

<sup>780</sup> Angespielt ist hier auf den dionysischen, ‚in sich selbst zerissenen Urgrund‘ der Tragödie, der die apollinische Transfiguration nach Nietzsches Theorie in GT allererst motiviert. Das  $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$  liegt einer wie auch immer zu denkenden ‚Handlung‘ somit immer schon voraus. Es verdeutlicht die „Präponderanz des Dionysischen gegenüber dem Apollinischen“ (G.Wohlfahrt, a.a.O., S.34). Die apollinische Szenerie gilt in diesem Zusammenhang als Ausdruck und Bearbeitung des zugrundeliegenden Urprinzips.

<sup>781</sup> G.Else formuliert: „In assessing Aristotle’s meaning it is essential to remember that for him the production of tragic effects is an effect of the plot above all, and that the poetic art has to do with the plot above everything else.“ (G.Else, a.a.O., S. 404)

<sup>782</sup> Vgl. auch 4.1 und HD, 48.Stück

<sup>783</sup> Das geht aus B.v.Reibnitz’ Stellenkommentar nicht hervor (vgl. dort S.331-332); die kommentarlos mitgeteilten Zitate aus HD legen irreführend nahe, dass Nietzsche sich hier der Argumentation Lessings bediene, um die Bedeutung von „ $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ “ gegenüber „ $\delta\rho\alpha\nu$ “ zu erklären. Die Verkennung von Nietzsches Polemik betrifft auch die Interpretation von Luca Crescenzi. Crescenzi sieht in den nicht gekennzeichneten Lessing-Zitaten Nietzsches ‚Rückgriff‘ auf Lessing (L.Crescenzi, Nietzsche, August Wilhelm Schlegel und die Spuren Lessings, in: Nietzsche-Studien, Bd.20, 1991, S.390).

ren so nach Nietzsche nicht länger zusammen; sie werden durch den Einfluss des ‚ästhetischen Sokratismus‘ sogar gegeneinander gerichtet. Das Mitleid als künstlich erzeugter Affekt<sup>784</sup> ist also nicht nur als künstlerisches Ersatzmittel verdächtig und ohne eigentliche Substanz, es muss nach der Interpretation Nietzsches letztlich auch für die Zerstörung der Tragödie mit verantwortlich gemacht werden.

#### 4.3.2.2. Lessing und die allgemeine Kritik am ästhetischen Sokratismus

Auch die weiteren Ebenen der Euripides-Kritik zeigen unterschwellige Bezüge zur Ästhetik Lessings:

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 geräth, unser tragisches Mitleiden einzubüssen: denn wer vermöchte das optimistische Element im Wesen der Dialektik zu verkennen, das in jedem Schlusse sein Jubelfest feiert und allein in kühler Helle und Bewusstheit athmen kann: das optimistische Element, das, einmal in die Tragödie eingedrungen, ihre dionysischen Regionen allmählich überwuchern und sie nothwendig zur Selbstvernichtung treiben muss – bis zum Todessprunge in’s bürgerliche Schauspiel.<sup>785</sup>

Lessing ist über die Assoziation des „bürgerliche(n) Schauspiel(s)“ präsent. Der Kritik am Lessingschen Mitleidsverständnis folgt auf dieser Stufe die generelle Infragestellung seiner Kunst. Die Diagnose präzisiert: Optimistische Dialektik und tragisches Mitleiden schließen einander aus. Das war in „Socrates und die Tragoedie“ noch differenzierter dargestellt:

„Die Tragödie, aus der tiefen Quelle des Mitleidens entstanden, ist ihrem Wesen nach pessimistisch. Das Dasein ist in ihr etwas sehr Schreckliches, der Mensch etwas sehr Thörichtes. (...) Die Dialektik dagegen ist von Grund ihres Wesens aus optimistisch: sie glaubt an Ursache und Folge und damit an ein nothwendiges Verhältniß von Schuld und Strafe, Tugend und Glück: ihre Rechenexempel müssen ohne Rest aufgehen: sie leugnet alles, was sie nicht begrifflich zerlegen kann.“<sup>786</sup>

Der Vortrag enthält noch nicht die Analogie zu Lessing. In der „Geburt der Tragödie“ wurde an diesem Punkt der Abhandlung bereits subtil auf Lessings bedenkliches Mitleidsverständnis

---

<sup>784</sup> Vgl. auch Nietzsches Ion-Anspielung auf der Ebene des „dramatisirten Epos“ (4.3.1.2)

<sup>785</sup> KSA 1, GT, Kap. 14, S. 94

<sup>786</sup> KSA 1, ST, S. 546-547

verwiesen<sup>787</sup>. Was die Kunst eines Lessing bedeutet, ist so hinreichend mit dem „Todessprung in's bürgerliche Schauspiel“ gesagt. Nietzsche entwirft das Bild einer historischen Genese, in der das ‚bürgerliche Trauerspiel‘ als desolater Endpunkt der sokratischen Tendenz erscheint. Die Eliminierung des tragischen Unterbaus erzeugt nun den aufgesetzten Affekt der ‚comédie lamoryante‘<sup>788</sup>. Mit Lessing gerät auch Euripides ins Visier – er steht am Anfang jener unaufhaltsamen Entwicklung, die mit der Aufklärungspoetik schließlich ihren zweifelhaften Höhepunkt erreicht.

Doch während Lessing „als Dichter“ im Tragödienbuch rasch abgetan wird, verwendet Nietzsche seine „Denker“- Begabung<sup>789</sup> an entscheidender Stelle des Werks zur Charakterisierung des sokratischen Optimismus:

„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.“<sup>790</sup>

Als „theoretische(r) Mensch“ ist Lessing ‚Doppelgänger‘ des Sokrates. Er kann das wissenschaftsfeindliche „Grundgeheimniss der Wissenschaft“ entschlüsseln: Bedeutender als die Wahrheit sei die Aufrechterhaltung des Wissenstriebes, auf den die Wissenschaft stets ausgerichtet sei.<sup>791</sup> Im Tragödienbuch wird dem Lessing-Wort aber noch ein weiterer Sinn mitgegeben. Nietzsche liest aus ihm die Bedeutung, die er selbst der sokratischen „Wissensgier“<sup>792</sup> beimessen wird. Nur in ihrem Dienste stehend, vermag sie von den Übeln des „praktischen Pessimismus“ abzulenken, der der Menschheit „eine grausenhafte Ethik des Völkermordes aus Mitleid“<sup>793</sup> bescheren könnte. Nietzsche kommt an dieser Stelle wieder auf das Mitleid zu sprechen. Es ist das ‚ungelenkte‘ dionysische Urleiden, ‚jener scheussliche Hexentrunk aus Wollust und Grausamkeit‘,<sup>794</sup> das hier wieder hervortritt. Die Abwehrmaßnahmen durch den Sokratismus sind jedoch folgenschwer. Sie führen in eine Region des negativen Extrems:

---

<sup>787</sup> Vgl. 4.3.2.1

<sup>788</sup> M.S. Silk und J.P. Stern kennzeichnen mit der „comédie lamoryante“ die eigenwilligen Veränderungen, denen die Tragödie durch Lessings Aristoteles-Interpretation ausgesetzt ist (a.a.O., S. 301).

<sup>789</sup> Vgl. 4.3.2

<sup>790</sup> KSA 1, GT, Kap. 15, S. 99

<sup>791</sup> Bei Lessing selbst hatte es geheißen: „Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgendein Mensch ist, oder zu sein vermeinet, sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Wert des Menschen. Denn nicht durch den Besitz, sondern durch die Nachforschung der Wahrheit erweitern sich seine Kräfte, worin allein seine immer wachsende Vollkommenheit besteht...“; (vgl. Wiebrecht Ries, a.a.O., S. 100). Hier ist es also in erster Linie die moralisch-rationale Dimension, die ins Gewicht fällt.

<sup>792</sup> KSA 1, GT, Kap. 15, S. 99

<sup>793</sup> KSA 1, GT, Kap. 15, S. 100

<sup>794</sup> KSA 1, GT, Kap. 2, S. 33; vgl. auch 3.4.1

„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 demgemäss als lehrbar bezeichnet.“<sup>795</sup>

Im Umkreis der aufklärerischen Tugenden erscheint das Mitleid als „lehrbare“ Größe nun vollends pervertiert. Lessing, als „gleichgesinnte(r) Nachfolger“ des Sokrates, ist in der „Geburt der Tragödie“ Indikator für diese Entwicklung.

### 4.3.3 Der romantische Einfluss

Die Analogie zwischen Lessing und Euripides, die Nietzsche in der „Geburt der Tragödie“ zeichnet, scheint über die Schlegel-Brüder vermittelt zu sein<sup>796</sup>. In A.W.Schlegels „Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur“ von 1808<sup>797</sup> findet sich eine Beschreibung, die Nietzsches Euripides-Bild geprägt haben könnte:

„Man kann in ihm eine doppelte Person unterscheiden: den Dichter, dessen Hervorbringungen einer religiösen Feierlichkeit gewidmet waren, der unter dem Schutze der Religion stand, und sie also seinerseits auch wieder ehren musste, und den Sophisten mit philosophischen Ansprüchen, der mitten unter den mit der Religion verknüpften Wundern, woraus er die Gegenstände seiner Stücke schöpfte, seine freigeisterischen Meinungen und Zweifel anzubringen suchte.“<sup>798</sup>

Bereits bei A.W. Schlegel wird Euripides als „gespaltene“ Persönlichkeit dargestellt.

Friedrich Schlegel bezieht das Motiv der ‚Dichter-Denker-Spaltung‘ direkt auf Lessing. In seinem „Fragment“ von 1797<sup>799</sup> wird Lessing als „poetischer Kritiker“<sup>800</sup> charakterisiert. Dabei wird sein Dichtertum in Frage gestellt:

„Man meint zum Beispiel nicht nur, sondern glaubt sogar entschieden zu wissen, daß Lessing einer der größten Dichter war; und ich zweifle sogar, ob er

---

<sup>795</sup> KSA 1, GT, Kap. 15, S. 101

<sup>796</sup> Vgl.dazu B.v.Reibnitz, GT-Kommentar, S.311

<sup>797</sup> A.W. Schlegel, „Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur“; zitiert nach: A.W.Schlegel, Sämtliche Werke, Hg. von E.Böcking, Hildesheim, New York 1971, Bd. 5

<sup>798</sup> A.W.Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur, 8. Vorlesung, S. 139

<sup>799</sup> F. Schlegel, „Fragment über Lessing“, 1797; zitiert nach: Friedrich Schlegel, Schriften zur Literatur, Hg. von Wolf Dietrich Rasch, München 1985/2

<sup>800</sup> F. Schlegel, Fragment über Lessing, S. 219



überall ein Dichter gewesen sei, ja ob er poetischen Sinn und Kunstgefühl gehabt habe...“<sup>801</sup>

Friedrich Schlegel verweist an dieser Stelle auf die Einleitung der „Hamburgischen Dramaturgie“, in der Lessing diese Problematik selbst angeschnitten hatte.<sup>802</sup> So stellt sich Nietzsches Euripides-Kritik in die romantische Tradition. Für die Analogie zwischen Euripides und Lessing geben die Schlegel-Brüder Hinweise, vollziehen sie aber selbst nicht ausdrücklich<sup>803</sup>. Die einzige Verbindung lässt sich A.W.Schlegels „Vorlesungen“ entnehmen; hier heißt es über die Prologe des Euripides:

„Da er (Euripides) oft alles bisher Bekannte und Gewohnte umstieß, so wurden ihm dadurch die Prologe nothwendig, worin er die Lage der Sache nach seiner Annahme meldet, und den Verlauf ankündigt. Lessing hat in der Dramaturgie die seltsame Meinung geäußert, dass dieß von Fortschritten in der dramatischen Kunst zeuge, indem Euripides sich bloß auf die Wirkung der Situationen selbst verlassen, und dabei nicht auf Spannung der Neugier gerechnet habe. Allein ich kann nicht absehen, warum die Ungewissheit der Erwartung unter den Eindrücken, welche ein dramatisches Gedicht bezweckt, nicht auch ihre Stelle finden sollte.(...) Ueberdieß machen diese Prologe die Anfänge der euripideischen Stücke sehr einförmig; es hat ein großes Ansehen von Kunstlosigkeit, dass einer herauskommt, und sagt: ich bin der und der, dieß und das ist bis jetzt vorgefallen, und Folgendes wird noch geschehen...“<sup>804</sup>

Wie bei Nietzsche ist gegen Lessings Argumentation der Standpunkt d'Aubignacs ausgespielt. Schlegels Vorwurf der „Kunstlosigkeit“ kehrt in wenig veränderter Form im Tragödienbuch wieder<sup>805</sup>. Die Anspielungen auf Lessings Mitleidsverständnis sind bei A.W.Schlegel nicht zu finden.<sup>806</sup> Nietzsche verleiht mit ihnen seiner Überzeugung Ausdruck, dass Mitleid und Tragödie unbedingt zusammengehören.<sup>807</sup>

---

<sup>801</sup> F. Schlegel, Fragment über Lessing, S. 227

<sup>802</sup> Hier heißt es im HD-Zitat F.Schlegels: „Ich bin weder Schauspieler noch Dichter. Man erweist mir wohl manchmal die Ehre, mich für den letztern zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern. (...) Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken...“, („Fragment über Lessing“, a.a.O., S. 228).

<sup>803</sup> Vgl. B.v.Reibnitz, GT-Kommentar, S. 311

<sup>804</sup> A.W. Schlegel, „Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur“, 8.Vorlesung, S. 142

<sup>805</sup> Im 12.Kap. der GT hieß es: „Dass eine einzelne auftretende Person am Eingange des Stückes erzählt, wer sie sei, was der Handlung vorangehe, was bis jetzt geschehen, ja im Laufe des Stückes geschehen werde...“ (S.85); Nietzsche formuliert hier in Anlehnung an A.W.Schlegel: „...dass einer herauskommt, und sagt: ich bin der und der, dieß und das ist bis jetzt vorgefallen, und Folgendes wird noch geschehen...“ (s.o.).

<sup>806</sup> Überhaupt zeigt A.W.Schlegel ein ganz anderes Interesse am tragischen Mitleid; in den „Vorlesungen“ schreibt er über Euripides: „Ueberall geht er auf Rührung aus, ihr zu lieb beleidigt er nicht bloß die Schicklichkeit, sondern opfert den Zusammenhang seiner Stücke auf. Er ist stark in den Gemälden des Unglücks, aber oft nimmt er unser Mitleid nicht für den innern Schmerz der Seele, (...) sondern für das körperliche Elend in An-

Der Einblick in die Euripides-Kritik bei Lessing, Bernays und Nietzsche erlaubt abschließend noch einmal den Vergleich der Standpunkte. Die Autoren grenzen sich voneinander ab. Über die Auseinandersetzung mit Euripides ist eine Präzisierung der ästhetischen Positionen festzustellen. So geben Passagen aus der „Hamburgischen Dramaturgie“ Aufschlüsse über den hohen Stellenwert, der dem Mitleid bei Lessing noch über die Gattungsdefinition hinaus zukommt. Besonders hier ist die in der gesamten Dramaturgie angelegte wirkungsorientierte Ausrichtung der Lessingschen Dramenästhetik ersichtlich. Die ästhetische Wahrnehmung bleibt in diesem Zusammenhang aber von untergeordnetem Interesse. Auch Bernays macht Euripides zum Gewährsmann seiner Theorie. Nach der aristotelischen Poetik sind es die ‚augenscheinlichen‘ Publikumsreaktionen, die Euripides als „tragischsten Dichter“ erscheinen lassen. Sie seien eine Bestätigung für seine kathartische Sollizitationstheorie, nach der Mitleid und Furcht vor allem als ‚abzuleitende‘ Affektionen interessieren. Bernays’ Distanzierung von der moralischen Interpretation im Sinne Lessings wird über sein Euripides-Bild deutlich. Auch in diesem Kontext zeigt sich die ausschließliche Wirkungsorientierung seines Mitleidsverständnisses. Eine gegensätzliche Position bezieht Nietzsche. Euripides steht bei ihm für die

---

spruch. Er versetzt seine Helden gern in den Bettelstand, lässt sie Hunger und Noth leiden, und mit allen äußern Zeichen davon, in Lumpen gehüllt, auftreten...“ (a.a.O., S.138). Diese Kritik A.W.Schlegels fußt noch auf den moralischen Implikationen der aristophanischen „Frösche“ (siehe dort S.85).

<sup>807</sup> Gerade hinsichtlich der Gattungsdiskussion bricht aber die grundlegende Differenz zur literarischen Romantik hervor. Sie wird von Nietzsche als Poetik der epischen ‚Stilmischung‘ im Kontext des „sokratischen Dialogs“ offensichtlich in Frage gestellt. Im vierzehnten Kapitel der GT liegt eine Anspielung auf das programmatische 116.Athenäumsfragment Friedrich Schlegels vor, die das bestätigt. Bei Schlegel heißt es: „Sie (die romantische Poesie) will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen...Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse, auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen...“ (Friedrich Schlegel, 116.Athenäumsfragment, a.a.O., S. 37-38). Nietzsche verknüpft beide Sätze miteinander: „Wenn die Tragödie alle früheren Kunstgattungen in sich aufgesaugt hatte, so darf dasselbe in einem excentrischen Sinne vom platonischen Dialoge gelten, der, durch Mischung aller vorhandenen Stile und Formen erzeugt, zwischen Erzählung, Lyrik, Drama, zwischen Prosa und Poesie in der Mitte schwebt und damit auch das strenge ältere Gesetz der einheitlichen sprachlichen Form durchbrochen hat...“ (KSA 1, GT, Kap. 14, S. 93) Bei Nietzsche ist es der „platonische Dialog“, der als Vorform des romantischen Romans „durch Mischung aller vorhandenen Stile und Formen...zwischen Erzählung, Lyrik, Drama, zwischen Prosa und Poesie in der Mitte schwebt...“ Er erkennt den Vorgang der Reflexion als das Bindemittel für die bezweckte epische Stilmischung. Während die Frühromantik von der Möglichkeit unendlicher Reflexion aber Freiheit und vor allem Kunstautonomie ableitet (vgl.Athenäumsfragment 116), stellt Nietzsche auch in diesem Kontext die Bedenklichkeit des fortschreitenden Reflexionsprozesses in den Vordergrund: „Der platonische Dialog war gleichsam der Kahn, auf dem sich die schiffbrüchige ältere Poesie sammt allen ihren Kindern rettete: auf einen engen Raum zusammengedrängt und dem einen Steuermann Sokrates ängstlich unterthänig führen sie jetzt in eine neue Welt hinein, die an dem phantastischen Bilde dieses Aufzuges sich nie satt sehen konnte. Wirklich hat für 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 ähnlichen Rangordnung zur dialektischen Philosophie lebt, wie viele Jahrhunderte hindurch dieselbe Philosophie zur Theologie: nämlich als ancilla...“ (KSA 1, GT, Kap. 14, S.93-94). Nietzsche bestreitet hier die von den Romantikern propagierte Kunstautonomie. Die Kunst sei bei ihnen im Verhältnis zur dialektischen Philosophie nur noch „ancilla“. Das romantische Ideal des Romans, das nun alle literarischen Stilrichtungen in sich aufnehmen soll, wird im Umfeld der GT zum Schreckensbild ästhetischer Degeneration.

anti-künstlerische Tendenz, die die griechische Tragödie zerstören sollte. Die Bekämpfung des Dionysischen durch den ‚ästhetischen Sokratismus‘ macht nach seiner Konzeption eine ästhetische Wahrnehmung unmöglich, die ja in besonderer Weise von der dionysischen Wirkung abhing. Nietzsche verwahrt sich in der „Geburt der Tragödie“ nicht nur gegen die pathologische Tragödiendeutung Bernays<sup>808</sup>, mit der Euripides-Kritik ist vielmehr auch sein Urteil über Lessing gesprochen. Die beziehungsreiche Analogie, die Nietzsche zwischen Euripides und Lessing herstellt, lässt dies erkennen. Über Lessing wird verdeutlicht, dass der künstlich hergestellte Affekt – die, Nietzsche zufolge, pervertierte Wirkungsorientierung – die Kunstform Tragödie letztlich zerstört. Der Vorwurf gilt im Sinne seiner tragischen Weltdeutung einer durch moralische Intentionen korrumpierten Ästhetik.

---

<sup>808</sup> Vgl. 3.1