

### 3. Ästhetisches Mitleid beim frühen Nietzsche

Die Problematik der ästhetisch interpretierten Katharsis hat Friedrich Nietzsche vierzehn Jahre später in seiner 1872 erschienenen Tragödientheorie reflektiert. „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“<sup>526</sup> reagiert an entscheidender Stelle auf Bernays’ aporetisches Modell. Während die wissenschaftliche Fachliteratur vor allem auf Nietzsches Abhängigkeit von Bernays verweist<sup>527</sup>, soll hier gezeigt werden, dass hinsichtlich der ästhetischen Rezeption eine eindeutige Distanzierung besteht. Vor diesem Hintergrund lässt sich Nietzsches Konzeption eines ästhetischen Mitleids erläutern, das Wahrnehmung und Wirkung der Tragödie auf charakteristische Weise zueinander in Beziehung setzt.

#### 3.1 Nietzsches Tragödienschrift

Nietzsche entwirft sein Werk als kulturkritische Schrift über den Ursprung der Tragödie: die Analyse von Entstehungs- und Verfallsgeschichte der antiken Tragödie begründet seine Kritik an ihrem aktuellen Zustand. In Aussicht gestellt wird eine ‚Wiedergeburt der Tragödie‘, die über die Musikdramen Richard Wagners vermittelt erscheint.

Das führt zu einer dreiteiligen Struktur. Die Kapitel 1-10 gelten der Ursprungsgeschichte der griechischen Tragödie, die aus dem berühmten dionysisch-apollinischen Gegensatz heraus erklärt wird. Dem folgt, in den Kapiteln 11-16, die Beschreibung ihres Verfalls durch den sokratischen Optimismus. Die eingehende Untersuchung dieses Phänomens führt auf eine zentrale These der gesamten Schrift: das Umschlagen der einseitig wissenschaftlichen Ausrichtung in Kunstbedürftigkeit<sup>528</sup>. Hier sieht Nietzsche die Chance für seine Zeit, die eine ‚Wiedergeburt der Tragödie‘ möglich machen soll (Kapitel 17-25).

Eng verknüpft mit der Darstellung von Entstehungs- und Verfallsgeschichte ist das Moment der ästhetischen Wirkung; Nietzsche ist von Beginn an bemüht, seine These vom Ursprung des Dramas über Wahrnehmung und Wirkung der Tragödie zu erläutern. Die ‚angemessene Rezeption‘<sup>529</sup> kann nur da erfolgen, wo bestimmte Voraussetzungen für die Konzeption der

---

<sup>526</sup> Zitiert nach: Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, KSA 1, herausgegeben von Colli und Montinari; in der Folge bezeichnet als: „Geburt der Tragödie“ bzw. GT

<sup>527</sup> Zu Grunde gelegt werden hier vor allem die Arbeiten von: K. Ziegler (1937); H. Flashar (1954); W. Schadewaldt (1955); K. Gründer (1968); I. Reimers-Tovote (1974); B.v.Reibnitz (1992); A. Momigliano (1994); J. Bollack (1998); G. Ugolini (2000); W. Mittenzwei (2003)

<sup>528</sup> Vgl. KSA 1, GT, Kap.15

<sup>529</sup> Die Formulierung ‚angemessene Rezeption‘ steht für die jeweiligen Wirkungsabsichten des Autors. Im Falle der GT gerät durch das Dionysische beabsichtigt ein unwägbares Element in den Rezeptionsvorgang. Der Umgang mit dem dionysischen Pathos wird für Nietzsche – wie zu zeigen ist – zum Ausgangspunkt ästhetischer Bestimmungen.

Tragödie gewahrt bleiben. Werden diese aber vernichtet, so verändern sich notwendigerweise auch die Möglichkeiten ihrer Wirkung.<sup>530</sup> Über den „aesthetischen Zuschauer“<sup>531</sup> verdeutlicht Nietzsche diese Thematik. Die Rezeption des „ästhetischen Zuschauers“ ist es, die für die Mitleidswirkung der Tragödie die entscheidenden Hinweise gibt. Gerade im Verständnis des ‚Ästhetischen‘ scheinen hier erhebliche Unterschiede zu Bernays zu bestehen.

### 3.2 Bernays und „Die Geburt der Tragödie“

Wenngleich Nietzsche in der „Geburt der Tragödie“ Jacob Bernays nicht erwähnt, so ist seine Bedeutung für diese Schrift doch bekannt<sup>532</sup>. Karlfried Gründer spricht von einem ‚Verschweigen der Quellen‘<sup>533</sup> bei Nietzsche, verweist aber auf ‚äußere Umstände der Beziehung‘ beider<sup>534</sup>. Nietzsche hatte Bernays’ Buch im Mai 1871 aus der Basler Universitätsbibliothek entliehen<sup>535</sup>. In einem Brief Cosima Wagners an Nietzsche<sup>536</sup> ist zudem eine Äußerung Bernays’ überliefert: die „Geburt der Tragödie“ enthalte „seine Anschauungen, nur stark übertrieben.“ Nietzsche antwortete:

„Das Neueste ist, dass Jacob Bernays erklärt hat, es seien seine Anschauungen, nur stark übertrieben. Ich finde das göttlich frech von diesem gebildeten und klugen Juden, zugleich aber als ein lustiges Zeichen, dass die Schlaunen im Lande doch bereits etwas Witterung haben.“

Nietzsche verwahrt sich gegen die behauptete ‚Verwandtschaft‘. Er stellt die Distanzierung von Bernays heraus.

Bernays affirmiert die aristotelische Poetik. Die seit Jahrhunderten bearbeitete Katharsis-Problemik gelangt gerade durch die Brisanz der bernaysischen Interpretation zu neuem Inte-

---

<sup>530</sup> Nietzsche problematisiert diese Thematik im benannten zweiten Teil des Tragödienbuchs. Die Euripides-Kritik umschreibt die Unmöglichkeit, die für seine Tragödieninterpretation maßgebliche ‚ästhetische Rezeption‘ aufrechtzuerhalten; vgl. dazu 4.3

<sup>531</sup> Vgl. z.B. KSA 1, GT, S. 151; Nietzsche formuliert „aesthetischer Zuhoerer“ oder „aesthetischer Zuschauer“ und bezieht sich damit auf die unterschiedlichen Ebenen des Rezeptionsprozesses, die sich gerade über Akustik und Opsis differenzieren lassen (vgl. dazu 3.4.2).

<sup>532</sup> Bes. der bereits erwähnte Bernays-Aufsatz Karlfried Gründers („Jacob Bernays und der Streit um die Katharsis“, s.o.) mag daran Anteil haben.

<sup>533</sup> Siehe Gründer, a.a.O., S. 212

<sup>534</sup> Gründer, a.a.O., S.212-214

<sup>535</sup> Zu Recht erinnert Detlef Otto daran, das spezielle Bernays-Einflüsse bereits in früheren Schriften Nietzsches auftreten, er zitiert eine Planskizze vom Winter 1869-70/ Frühjahr 1870: „Vielleicht von der aristotelischen Definition auszugehen.(Bernays.)“ (KSA 7, S. 71); in: D.Otto, Wendungen der Metapher, München 1998, S.232-233

<sup>536</sup> Gründer verweist auf den Brief Cosima Wagners vom 4.12 1872 aus Köln (K. Gründer, a.a.O., S.377)

resse<sup>537</sup>. Mit ihr wird die Autorität der Poetik gestärkt. Die Beschäftigung mit immer neuen Auslegungen überdeckt mehr und mehr die Frage nach ihrer Relevanz.

Hier scheint Nietzsche das Interesse in eine neue Richtung zu lenken. Seiner Tragödientheorie ist die Kritik am aristotelischen Muster einbeschrieben. Und das betrifft besonders den Aspekt der ästhetischen Wirkung. In der „Geburt der Tragödie“ heißt es:

„Noch nie, seit Aristoteles, ist eine Erklärung der tragischen Wirkung gegeben worden, aus der auf künstlerische Zustände, auf eine aesthetische Thätigkeit der Zuhörer geschlossen werden dürfte. Bald soll Mitleid und Furchtsamkeit durch die ernsten Vorgänge zu einer erleichternden Entladung gedrängt 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 fühlen; und so gewiss ich glaube, dass für zahlreiche Menschen gerade das und nur das die Wirkung der Tragödie ist, so deutlich ergibt sich daraus, dass diese alle, sammt ihren interpretirenden Aesthetikern, von der Tragödie als einer höchsten Kunst nichts erfahren haben...“<sup>538</sup>

Nietzsche nimmt mit diesen Sätzen eine Abgrenzung vor, die sein Konzept als kompromisslos ästhetisches herausstellt. Zwei Gegen-Entwürfe werden benannt: Zum einen Erhebung und Begeisterung durch die „Aufopferung des Helden im Sinne einer sittlichen Weltbetrachtung“ und zum anderen „erleichternde Entladung“ von „Mitleid und Furchtsamkeit durch die ernsten Vorgänge“. Neben Schiller<sup>539</sup> ist es vor allem die aristotelische Poetik, auf die Nietzsche mit seiner Forderung einer rein ästhetischen Tragödienwirkung reagiert. Dass hier vermutlich die Vermittlung durch Bernays präsent ist, macht sich sogleich durch die Verwendung des Begriffs „Furchtsamkeit“ bemerkbar. Während nämlich die Tragödienschrift an anderer Stelle zumeist die traditionell verwandten Wortkombinationen ‚Mitleid und Furcht‘ bzw. ‚Mitleid und Schrecken‘ aufweist<sup>540</sup>, kennzeichnet die Wortwahl „Furchtsamkeit“ einen sonst nicht üblichen Terminus: Es ist eben der Begriff, den Bernays dazu verwendet, die Furcht als Affektion zu benennen<sup>541</sup>.

Aufschlussreich ist auch Nietzsches Fortsetzung der zitierten Passage:

---

<sup>537</sup> Gründer beschreibt den sprunghaften Anstieg der Katharsis-Interpretationen seit Bernays; (a.a.O., S. 365)

<sup>538</sup> KSA 1, GT, Kap. 22, S. 142

<sup>539</sup> Nietzsche bezieht sich hier auf Friedrich Schillers Tragödientheorie und seine Ausführungen in „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ (vgl. Schillers Werke, Nationalausgabe, Hg. von L.Blumenthal und B.v.Wiese, Philosophische Schriften, erster Teil, Bd. 20, S.142-143).

<sup>540</sup> In GT erscheint der Begriff des Mitleids an vier Textstellen mit „Furcht“ gekoppelt: In Kap.12 als „Mitleiden und Mitfürchten“ (S. 86); in Kap.17 als „Mitleid und Furcht“ (S. 109); in Kap.22 als „Mitleid und Furchtsamkeit“ (s.o.) und in Kap.24 im Zusammenhang einer Aufzählung als „Gebiet des Mitleids, der Furcht...“ (S. 152).

<sup>541</sup> Vgl. 2.2; Bernays, Grundzüge, S. 21; B.v.Reibnitz hat darauf hingewiesen, dass bereits der in GT, Kap.8, S.62 von Nietzsche verwendete Begriff „entladet“ auf Bernays’ Terminologie zurückzuführen sei; S.215 (in: B.v.Reibnitz, Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsches „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (Kap.1-12), Stuttgart/Weimar 1992, in der Folge bezeichnet als ‚GT-Kommentar‘).

„Jene pathologische Entladung, die Katharsis des Aristoteles, von der die Philologen nicht recht wissen, ob sie unter die medicinischen oder die moralischen Phänomene zu rechnen sei, erinnert an eine merkwürdige 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 Vorzügen der Alten gewesen sein, dass das höchste Pathetische auch nur aesthetisches Spiel bei ihnen gewesen wäre, da bei uns die Naturwahrheit mitwirken muss, um ein solches Werk hervorzubringen?‘...“<sup>542</sup>

Nietzsche setzt „jene pathologische Entladung“ mit „die Katharsis des Aristoteles“ gleich. Bernays bleibt nach wie vor ungenannt, wenngleich man annehmen darf, dass diese Passage indirekt an ihn gerichtet ist. Angesprochen sind genau die Möglichkeiten des Katharsis-Verständnisses, unter denen Bernays in seiner Aristoteles-Abhandlung zu entscheiden hatte. Wie bereits dargestellt, hatte er medizinische Katharsis und ästhetische Tragödienwirkung in eins zu setzen versucht; Nietzsche scheint andere Grenzen zu ziehen: medizinisch oder moralisch könne die pathologische Katharsis von den Philologen verstanden werden – ästhetisch sei sie jedenfalls nicht aufzufassen. Dafür bringt er Goethe als Zeugen an<sup>543</sup>. Nietzsche zitiert eine Reflexion Goethes, die dieser in einem Brief an Schiller<sup>544</sup> notiert hatte. Goethes Äußerung wird ihm zum Beleg dafür, dass das Pathologische mit dem Ästhetischen eben nicht ohne weiteres vereinbar sei. Goethe habe aufgrund seines „pathologische(n) Interesse(s)“ an der „tragische(n) Situation...sie lieber (...) vermieden als aufgesucht.“ Nietzsche gibt damit zu verstehen, dass die uneingeschränkte Bejahung des Pathos in der Tragödie, wie sie mit einer ‚medizinischen Ästhetik‘ nahe gelegt wird, bereits für Goethe problematisch war.<sup>545</sup> Bernays' Ausrichtung an Goethe ist damit indirekt widersprochen. Das zeigt auch die im Folgesatz angebotene Alternative. Das „höchste Pathetische“ nach Goethes Vorschlag wie bei den Alten als „aesthetisches Spiel“ aufzufassen, verlangt nach einer Trennung von Pathos und ästhetischer Betrachtung. Gegen Bernays deutet Nietzsche Goethes Haltung zum Tragischen als „merkwürdige Ahnung“, dass durch die medizinische Katharsis eine ‚ästhetische Lösung‘ nicht gefunden werden kann.

---

<sup>542</sup> KSA 1, GT, Kap. 22, S.142

<sup>543</sup> Damit veranschaulicht Nietzsche seine eigene Vorstellung von der Tragödie also bewusst über den gleichen Gewährsmann, wie zuvor Bernays.

<sup>544</sup> Brief Goethes an Schiller vom 19. Dezember 1797; in: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Hg. Emil Staiger, Frankfurt a.M. 1966, S. 510

<sup>545</sup> M.L.Baeumer führt an, dass Goethe selbst die Wendung „unreiner Enthusiasmus“ gebraucht (in: M.L.Baeumer, Das Dionysische- Entwicklung eines literarischen Klischees, Colloquia Germanica, 1967, S.257), sein Vorbehalt gegen das ‚Pathologische‘ in der Tragödie mag auch hieran abgelesen werden.

Und doch ist es Jacob Bernays, dessen Einfluss auf das Gesamtkonzept des Tragödienbuchs bedeutsam scheint. Bernays hatte in seiner Abhandlung auf die Herkunft der Tragödie aus dem Korybantismus hingewiesen<sup>546</sup>, um die Notwendigkeit einer kathartischen Heilkur einsichtig zu machen. Diesen Grundgedanken hält Nietzsche fest. Seine Darstellung der Entstehung der Tragödie aus dem Dionysischen weist in vieler Hinsicht auf Bernays zurück<sup>547</sup>. Bereits im Anfangskapitel wird es als historisch bekanntes Phänomen präsentiert. Nietzsche schreibt:

„Entweder durch den Einfluss des narkotischen Getränkes, von dem alle ursprünglichen Menschen und Völker in Hymnen sprechen, oder bei dem gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings erwachen jene dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjective zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet. Auch im deutschen Mittelalter wälzten sich unter der gleichen dionysischen Gewalt immer wachsende Schaaren, singend und tanzend, von Ort zu Ort: in diesen Sanct-Johann- und Sanct-Veitänzern erkennen wir die bacchischen Chöre der Griechen wieder, mit ihrer Vorgeschichte in Kleinasien, bis hin zu Babylon und den orgiastischen Sakäen.“<sup>548</sup>

Nach dieser Schilderung hat das Dionysische auch in der nach-antiken Welt seinen Platz behauptet. Erst wieder zu erhellende Verbindungen führen zu den antiken Gebräuchen zurück. Nietzsche steht hier noch in der romantischen Tradition, die sich mit der Wiederentdeckung des Dionysischen den „Nachtseiten des Griechentums“<sup>549</sup> zuwandte. Wie seine Vorgänger stilisiert er es zum Einheitsmysterium:

„Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen (...) Man verwandele das Beethoven'sche Jubel Lied der ‚Freude‘ in ein Gemälde und bleibe mit seiner Einbildungskraft nicht

---

<sup>546</sup> Vgl. Bernays, Grundzüge, S. 43

<sup>547</sup> M.L.Baeumer resumiert: „Bernays beruft sich auf die ekstatischen, korybantischen Heiltänze und definiert die Tragödie als die ‚Dichtgattung, welche die ursprünglich bakchantische Ekstase...veredelte, indem sie die Stelle des objectlosen enthusiastischen Taumels ersetzte durch eine auf ekstatische Erregung universal menschlicher Affekte angelegte Darstellung des Welt- und Menschengeschicks‘ (...). Klein und Nietzsche setzen für ‚bakchantisch‘ das Wort ‚dionysisch‘ und für ‚veredelte‘ den entsprechenden Gott Apollo und ‚apollinisch‘. In Nietzsches Auffassung der Tragödie ist an Stelle von Bernays ‚Darstellung des Welt- und Menschengeschicks‘ die ebenso universelle Charakterisierung als ‚Phänomen des Dionysischen‘ getreten.“(M.L.Baeumer, Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine „Entdeckung“ durch Nietzsche, S. 150)

<sup>548</sup> KSA 1, GT, Kap. 1, S. 28-29

<sup>549</sup> Vgl. Artikel: „Apollinisch-dionysisch“ in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Hg. J.Ritter, Bd.1, A-C, Basel 1971; J.Moor spricht in diesem Zusammenhang auch von der „Erschütterung des humanistischen Griechenglaubens“ (a.a.O., S. 441)

zurück, wenn die Millionen schauervoll in den Staub sinken: so kann man sich dem Dionysischen nähern.“<sup>550</sup>

Die so geschilderte Vereinigung ist bei Nietzsche jedoch keine idyllische. Sie trägt vielmehr eine Spannung in sich, die notwendig zu einer Progression drängt; in unmittelbarem Anschluss schreibt er:

„Jetzt ist der Slave freier Mann, jetzt zerbrechen alle die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Noth, Willkür oder ‚freche Mode‘ zwischen den Menschen festgesetzt haben. Jetzt, bei dem Evangelium der Weltenharmonie, fühlt sich Jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnissvollen Ur-Einen herumflattere. Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit (...): als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wohnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches.“<sup>551</sup>

Das Dionysische stellt so künstlerisches Potential zur Verfügung, das durch die mimetische Betätigung der ‚Verzauberten‘ freigesetzt werden kann. Hierin ist die Parallele zu Bernays’ Poetik-Interpretation deutlich, denn auch er sieht in der mimetischen Anteilnahme eine Möglichkeit, Leiden zu beheben.<sup>552</sup> Auch, dass das dionysische Erleben von Nietzsche hier sehr genau als „extasis“ gekennzeichnet ist, geht auf Bernays zurück.<sup>553</sup> Die ‚Gottgleichheit‘ der Dionysier, die in der zitierten Textstelle sehr eindrücklich geschildert wird, hatte Bernays ja als Folgeerscheinung der objektlosen korybantischen Ekstase mit in seine Tragödien-Interpretation eingebunden. Frei nach der aristotelischen ‚Politik‘ wird hier der Enthusiasmus mit zu den bestimmenden Theateraffekten hinzugezählt. Wenn auch Nietzsche der bei Bernays vorliegenden Furcht-und Mitleid-Interpretation nicht zustimmt – die Bedeutung von Ekstase und Enthusiasmus für sein Verständnis des Dionysischen scheint sehr wichtig zu sein, wird doch die beschriebene Einheitserfahrung ausdrücklich als Erlebnis eines Rausches bezeichnet.

---

<sup>550</sup> KSA 1, GT, Kap. 1, S. 29

<sup>551</sup> KSA 1, GT, Kap. 1, S. 29-30

<sup>552</sup> H.Cancik erklärt das Prinzip der pathischen Triebabfuhr: „Dem Menschen sind Leiden zugestoßen (πάθη), die in ihm Affekte aufgestaut haben: Jammer und Schrecken. Die Tragödie erzeugt in dem Zuschauer durch die Nachahmung ernster Handlungen, also fiktiv, ebenfalls Jammer und Schrecken. Im sozialen Raum des Theaters kann der Zuschauer diese fiktiv erzeugten Affekte ‚reinigen‘, ‚entladen‘, ‚purgieren‘. Der Affekt - ‚Überschuß an Trieb‘ wird so abgeführt.“ (in: H.Cancik, Nietzsches Antike, Stuttgart/Weimar 2000/2, S.56).

<sup>553</sup> Vgl. B.v.Reibnitz, GT-Kommentar, S.111-112

Die Parallelen kennzeichnen jedoch nur die dionysische Basis der Tragödien-Konzeption Nietzsches. Der wesentliche Unterschied von Bernays zeigt sich darin, dass Nietzsche dem Dionysischen ein zweites Prinzip konfrontiert. Dem dionysischen Rausch wird der apollinische Traum entgegengesetzt: Kathartisch soll sich der „dionysische Chor“ in die „apollinische Bilderwelt“<sup>554</sup> entladen. Eine Übersetzung des dionysischen Potentials in die „Sprache des Bildes“<sup>555</sup> ist beabsichtigt. Anders bei Bernays - die Tragödie ist ihm nur ästhetisches Mittel für einen ursprünglich medizinischen Zweck.<sup>556</sup> Die Sollizitation übermäßiger Affektionen ist in diesem Sinne keine Verwandlungs- oder Übersetzungsleistung. Sie ist Kur. Durch das dargestellte πάθος soll so lediglich die ‚Ableitung‘ der aufgestauten Affekte und Leidenschaften bewirkt werden. Der ‚Abfuhr‘ der Affekte folgt weiter nichts. So wird bei ihm das Ästhetische (Tragödie) in den Dienst der menschlichen Leiden – der Pathologie – gestellt.

Dagegen wendet sich Nietzsche. Auch bei ihm erfolgt das ‚Maßsetzen der Leiden‘ durch eine Tragödienkatharsis.<sup>557</sup> Das πάθος soll aber in ästhetische Dimensionen überführt, ‚verwandelt‘, werden, so dass die Katharsis als Bruch zwischen Pathos und Ästhetik aufzufassen wäre<sup>558</sup>. Diese Differenzierung ist für die Forderung einer ‚rein ästhetischen‘ Tragödienwirkung wichtig. In gleichzeitigen Fragmenten unterscheidet Nietzsche: „Das Unaesthetische (Pathologische)...“<sup>559</sup> und: „...Illusion (απάθη)...“<sup>560</sup>

Die vorgenommenen Übertragungen lassen es zu, dem Dionysisch-Pathologischen als dem „Unaesthetischen“ die απάθη – als apollinische Illusion – entgegenzusetzen. Erst die Beschränkung der πάθη – des Leidens in der Tragödie – führt zur ästhetischen Ebene, auf der künstlerische Illusion möglich wird.

Diese Überlegung bezeichnet nicht nur die dionysisch-apollinische Beziehung in der „Geburt der Tragödie“. Sie verdeutlicht auch das Verhältnis Nietzsches zu Bernays. Nietzsche folgt Bernays besonders da, wo es um die ‚dionysischen Belange‘ – das Pathologische und seine

---

<sup>554</sup> KSA 1, GT, Kap. 8, S. 62

<sup>555</sup> KSA 1, GT, Kap. 16, S. 108

<sup>556</sup> Wiederum wäre auf Bernays' pragmatische Formulierung zu verweisen: „Seine (Aristoteles) Forderung der Katharsis verlangt von der Tragödie nichts weiter, als dass sie dem Zuschauer einen Stoff biete, an dem er die Doppelpfindung von Mitleid und Furcht auslassen könne...“ (Bernays, S. 40)

<sup>557</sup> Vgl. zur Übereinstimmung Bernays' und Nietzsches auch Irmela Reimers-Tovote, Die „unmittelbare Sicherheit der Anschauung“, Berlin 1974, S. 115

<sup>558</sup> J.Bollack schreibt diesbezüglich: „L'excitation des émotions, entendue à la fois selon Bernays et Freud (...), conduit à la réaction d'une détente et d'un état de sobriété qui n'a plus rien à voir avec la production artistique. La cure des analystes s'accomplit en dehors de l'art, désormais marqué par les théories de Nietzsche.“; (J.Bollack, a.a.O., S. 55)

<sup>559</sup> KSA 7, S. 507

<sup>560</sup> KSA 7, S. 403, Nietzsche nennt die απάθη im angegebenen Fragment auch „Kind(er) der Nacht“ (KSA 7, S.403) und verweist damit auf die Abkunft aus dem Dionysischen.

Behandlung – geht. Hier verschweigt er die Quellen. Seine Ablehnung, die sich in der Tragödienschrift dokumentiert findet<sup>561</sup>, bezieht sich auf Bernays' Auffassung des Ästhetischen.

### 3.3 Das Dionysische als philosophisches Pathos

Die ästhetische Distanzierung, die Nietzsche in seiner Tragödienschrift mit dem dionysisch-apollinischen Gegensatz vornimmt, soll nun genauer betrachtet werden.

Die Begrenzung des dionysischen Phänomens durch das Apollinische ist ein wichtiges Moment. Nietzsche beschreibt sie als: „...jene zarte Linie, die das Traumbild nicht überschreiten darf, um nicht pathologisch zu wirken...“<sup>562</sup> Dies ist jedoch nicht die einzige Abgrenzung, die im Tragödienbuch gegen eine mögliche pathologische Wirkung des Tragödienerlebnisses errichtet wird. Dionysisches und Apollinisches werden als ‚künstlerische Triebe‘ gefasst. ‚Rausch‘ und ‚Traum‘, die die physiologische Basis des dionysisch-apollinischen Gegensatzes bilden, sind von Anfang an als „Kunstwelten“<sup>563</sup> interpretiert.<sup>564</sup> Nietzsche beschreibt sie in diesem Sinne als „Erscheinungen“<sup>565</sup> und gibt zu verstehen, dass eine Differenz zu dem natürlichen Phänomen besteht<sup>566</sup>. Für den apollinischen Bereich scheinen sich dabei keine Schwierigkeiten zu ergeben. Gerade die Qualität des ‚Bildnerischen‘ – das Visionäre als apollinische Eigenschaft – legt von sich aus Distanz nahe. Als problematisch erweist sich dagegen die Beurteilung des Dionysischen. Der dionysische Rausch lässt sich seiner ursprünglichen Beschaffenheit nach nicht so einfach in ästhetische Kategorien transformieren<sup>567</sup>. Denn hier ist eben die ‚Vermischung‘ – das Gleichsetzen – charakteristisch. „Kunstwelt“ ist das Dionysische durch das Potential, das es für die apollinische Verarbeitung bereitstellt. Doch auch für sich genommen scheint es einen Wert zu besitzen, der es von einem rein physiologischen Verständnis absetzt. 1888 schreibt Nietzsche im „Ecce homo“ rückblickend auf „Die Geburt der Tragödie“: „Vor mir giebt es diese Umsetzung des Dionysischen in ein philosophisches Pathos nicht...“<sup>568</sup> Damit vollzieht er einerseits die Abgrenzung von der dionysi-

---

<sup>561</sup> Vgl. GT, Kap. 22, S. 142, s.o.

<sup>562</sup> KSA 1, GT, Kap. 1, S. 28

<sup>563</sup> KSA 1, GT, Kap. 1, S.26

<sup>564</sup> Bei M.S.Silk und J.P.Stern heißt es hierzu: „...ecstasy (Rausch) and dream (Traum) are offered to us in §1 as models or analogies of art, but as the book proceeds, the impression is irresistibly created that they also designate the means or even the precondition of art: without entering a state akin to ecstasy or dreaming, the artist cannot create...“ (M.S.Silk, J.P.Stern, Nietzsche on Tragedy, Cambridge 1981, S. 232)

<sup>565</sup> KSA 1, GT, Kap.1, S. 26

<sup>566</sup> Vgl. KSA 7, S. 402 „Alle Kunstgesetze beziehen sich nur auf das Übertragen (nicht auf die originalen Träume oder Räusche).“

<sup>567</sup> B.v.Reibnitz bemerkt, dass „eigentlich nur das Apollinische als ästhetische Kategorie fungiert, das Dionysische (...) hingegen wesentlich psychologische Kategorie“ sei (B.v.Reibnitz, GT- Kommentar, S.56).

<sup>568</sup> KSA 6, EH, S. 312

schen Tradition<sup>569</sup> und eröffnet andererseits eine neue Perspektive. Die Umdeutung des Dionysischen enthält für seine Tragödientheorie die Möglichkeit eines differenzierten Umgangs mit den evozierten Affekten.<sup>570</sup> Im Umfeld des zitierten Satzes heißt es:

„Nicht um von Schrecken und Mitleiden loszukommen, nicht um sich von einem gefährlichen Affekt durch eine vehemente Entladung zu reinigen – so missverstand es Aristoteles: sondern nur um, über Schrecken und Mitleiden hinaus, die ewige Lust des Werdens selbst zu sein, jene Lust, die auch noch die Lust am Vernichten in sich schliesst (...) In diesem Sinne habe ich das Recht, mich selber als den ersten tragischen Philosophen zu verstehn – das heisst den äussersten Gegensatz und Antipoden eines pessimistischen Philosophen.“<sup>571</sup>

Auf Nietzsches Interpretation wird an späterer Stelle einzugehen sein; hier sind seine Distanzierungen wichtig. Das betrifft zunächst die aristotelische Theorie. Denn obgleich Nietzsche „Schrecken und Mitleiden“ formuliert, ist an dieser Stelle die bereits mit Bernays verhandelte Problematik angesprochen: Nietzsche wendet sich gegen das uneingeschränkte Freisetzen von Affekten, das die Tragödie zum Instrument eines rein physiologischen Prozesses degradieren würde. Sein erklärtes Ziel ist es, durch die Wirkung der Tragödie „über Schrecken und Mitleiden hinaus“ zu kommen<sup>572</sup>. Das scheint nun mit der weiteren Abgrenzung in Verbindung zu stehen, die Nietzsche vornimmt. Er bezeichnet sich „als den ersten tragischen Philosophen“ und erläutert: „... das heisst den äussersten Gegensatz und Antipoden eines pessimistischen Philosophen.“ Angesprochen ist Arthur Schopenhauer, der mit seinem Werk – „Die Welt als Wille und Vorstellung“<sup>573</sup> zunächst den Anstoß zu Nietzsches metaphysischer Tragödiendeutung gegeben hatte. Denn gerade über die Willensmetaphysik Schopenhauers hatte Nietzsche den dionysisch-apollinischen Gegensatz erstmals ‚philosophisch‘ fassen können. So ist im Tragödienbuch der dionysischen ‚Alleinheit‘ das apollinische Individualitätsprinzip

---

<sup>569</sup> M.L.Baeumer und E.Behler (Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche, Nietzsche-Studien 12, 1983, S. 335) vermitteln gerade über dieses Zitat Nietzsches Abkehr von der traditionellen Auffassung des Dionysischen. M.L.Baeumer schreibt: „Nietzsches Behauptungen, daß er das Dionysische ‚als der erste begriffen‘, ‚entdeckt‘ und ‚ernst genommen‘ und daß er ‚dessen erste Psychologie‘ gegeben habe, sind jedoch bewusste rhetorische Übertreibungen. Nur den behaupteten Primat der ‚Umsetzung‘ des Dionysischen in ein ‚philosophisches Pathos‘, in ein rhetorisches Klischee kann man Nietzsche zugestehen. Diese Leistung hat er zwar so glänzend und effektiv vollbracht, daß heute nur mehr wenige etwas von der Vorgeschichte des Dionysischen im 19. Jahrhundert und von der machtvollen Epiphanie des Dionysos in der frühen deutschen Romantik wissen.“; M.L.Baeumer, a.a.O., S. 133

<sup>570</sup> Siehe dazu 3.4

<sup>571</sup> KSA 6, EH, S. 312

<sup>572</sup> Diese Zielsetzung ist so bereits in der GT deklariert: „Trotz Furcht und Mitleid sind wir die glücklich-Lebendigen, nicht als Individuen, sondern als das eine Lebendige, mit dessen Zeugungslust wir verschmolzen sind.“ (KSA 1, GT, Kap. 17, S. 109); Nietzsche gibt hier deutlich zu verstehen, dass für ihn eine aristotelisch-bernaysische Triebabfuhr nicht im Zentrum der Tragödienwirkung steht.

<sup>573</sup> A. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, 1819, (in der Folge zitiert als ‚WaWuV‘ nach: A.Schopenhauer, Sämtliche Werke in fünf Bänden, Hg. Frhr.v. Löhneysen, Frankfurt a.M.1986)

gegenübergestellt<sup>574</sup>. Mit der metaphysischen Dimension dieses Gegensatzes arbeitet Nietzsche, um eine ästhetisch determinierte Tragödientheorie zu erstellen. Eine klare Trennung zwischen den Bereichen des Dionysischen und Apollinischen ist so ermöglicht. Sie erscheint in Nietzsches Interpretation auf das klassische griechischen Theater bezogen: Die dionysische Unterwelt ist durch Orchestra und Chor repräsentiert – das Apollinische der szenischen Darstellung durch die Schauspieler zugeordnet.<sup>575</sup> Nur das Ästhetische – die Bilder der Illusion (*απάθη*) – sollen hier sichtbar werden. Die Affekte bilden als ‚pathologische Inhalte‘ die physiologische Basis des Apollinischen und bleiben daher in den ‚Orkus‘ der Orchestra verbannt. Nur kathartisch verwandelt dürfen sie auf der Szene erscheinen.

Nietzsches ästhetische Interpretation Schopenhauers bedeutet aber schließlich die Abkehr von seiner Philosophie. Die wesentliche Differenz besteht in Nietzsches Auffassung des Dionysischen. Während Schopenhauer von einem einheitlichen Urprinzip ausgeht, begreift Nietzsche das Dionysische als den in sich zerrissenen Leidensurgrund der Welt<sup>576</sup>, aus dem sich über die Kunst ein Ausweg, ein „metaphysischer Trost“<sup>577</sup>, ergibt. Schopenhauers durch die Brechung

---

<sup>574</sup> Bei Friedhelm Decher heißt es: „Diesem Schopenhauerschen Grundansatz bleibt Nietzsche insofern verpflichtet, als seinem Ansatz in der „Geburt der Tragödie“ zufolge im apollinischen Trieb das Vertrauen auf das principium individuationis und das Befangensein in ihm zum Ausdruck kommt, wohingegen im dionysischen Trieb die Hinfälligkeit des Individuationsprinzips offenbar wird. (...) Im Fortgang seiner Schrift gibt er dieser Unterscheidung die ontologische Dimension zurück, die sie in der Schopenhauerschen Philosophie ursprünglich inne hatte, sofern er (...) sein Denken von der metaphysischen Annahme eines Urgrundes der Welt geleitet sein lässt.“ (F. Decher, Nietzsches Metaphysik in der „Geburt der Tragödie“ im Verhältnis zur Philosophie Schopenhauers, Nietzsche-Studien 14, 1985, S. 113-115)

<sup>575</sup> Dass auch in dramaturgischer Hinsicht eine strenge Abgrenzung zwischen den Bereichen des Dionysischen und Apollinischen besteht, hat Peter Sloterdijk hervorgehoben: „Das tragische Kunstwerk kommt dadurch zustande, daß das Dionysische und das Apollinische miteinander verschmelzen. Diese Verschmelzung steht für Nietzsche scheinbar unter dem dionysischen Vorzeichen des Rausches, weil er die apollinischen Elemente des Dramas: die epische Bühnenhandlung und das mythische Heldenschicksal, nur als Träume des ekstatischen Chores auffasst, welcher in den sichtbaren Schicksalen der Helden die Objektivationen des leidenden Gottes Dionysos erschaut. Tatsächlich ist Nietzsches Tragödienbuch fast immer auf seine inhaltliche Dimension festgelegt und als ein dionysisches Manifest gelesen worden. Eine dramaturgische Lektüre jedoch führt mit größter Sicherheit zum entgegengesetzten Resultat. Was Nietzsche auf die Bühne bringt ist nämlich nicht so sehr der Triumph des Dionysischen, sondern dessen Zwang zum apollinischen Kompromiß. Auch diese Auffassung mochte gegenüber dem klassizistischen Bild der griechischen Kultur bereits etwas Skandalöses haben, weil sie die heitere Herrschaft des Apoll nicht mehr als selbstverständliche Gegebenheit anerkennt, sondern sie als mühevollen Sieg über eine Gegenwelt von dunklen und obszönen Kräften verstehen lehrt. Das ändert jedoch nichts daran, dass bei Nietzsche in dramaturgischer Hinsicht die apollinische Welt des Scheins das letzte Wort behält – mag dieser Schein von jetzt an auch unendlich tiefer schillernd vor unseren Augen tanzen.“ (P. Sloterdijk, Der Denker auf der Bühne, S.52-53).

<sup>576</sup> M.H.Meyer schreibt: „Während Schopenhauers Verständnis des Willens ein einheitliches Urprinzip darstellt, erfasst Nietzsche das Ur-eine selbst als widersprüchlichen und leidenden Urgrund des Daseins.(...) Das bedeutet, dass hinter dem Kampf des Daseins in der Welt des Individuums noch ein Kampf des Daseins liegt, weil das Ur-eine in sich selbst zerrissen ist. Wenn der Schleier der Maja weggerissen wird, erfährt man nicht die Ruhe eines buddhistischen Aufklärungserlebnisses, sondern die stürmische Macht des wilden Eros, die sich in dem dionysischen Kunstfest äußert.“ (M.H.Meyer, Die Einheit der Gegensätze als tragisches Prinzip, a.a.O., S. 207).

<sup>577</sup> KSA 1, GT, Kap. 17, S. 109; Peter Szondi schreibt: „Während sich der Wille bei Schopenhauer durch den tragischen Vorgang, in dem seine Erscheinungen sich zerfleischen, selber aufhebt, und kraft der Erkenntnis im Zuschauer die Abwendung von sich selbst, die Resignation bewirkt, geht für Nietzsche Dionysos aus seiner

des Willens verursachte lebensabgewandte Resignation steht hier Nietzsches von Grund auf lebensbejahende Konzeption entgegen, die über das Theater eine zeitweilige Erlösung vom Urleiden herbeiführen will.<sup>578</sup> Auf dieser Erkenntnis beruht die Absetzung vom Pessimismus Schopenhauers und der Anspruch Nietzsches, erster tragischer Philosoph zu sein. Die „Umsetzung des Dionysischen in ein philosophisches Pathos“ bildet so die Grundlage für Nietzsches Konzeption einer ästhetischen Tragödienwirkung.

### 3.4 Das ästhetische Mitleid

So ist Nietzsches Theorie der ästhetischen Wirkung im Tragödienbuch in bewusster Konzentration auf einen differenzierten Umgang mit den Affekten konzipiert.

Dies bedeutete zunächst die Ablösung von den klassischen Tragödienaffekten Mitleid und Furcht, deren Wirkung Aristoteles ja in Abhängigkeit voneinander beschrieben hatte.<sup>579</sup>

Nietzsche scheint dem einen eigenen Mitleidsbegriff entgegenzusetzen,<sup>580</sup> der aus einzelnen Passagen seiner Tragödienschrift rekonstruiert werden kann. Das ‚Mit-Leiden‘ ist die Aufgabe des ‚ästhetischen Zuhörers‘, für den eine ‚ästhetische‘ Beteiligung am Tragödienereignis gewährleistet werden soll. Die Verbindung zwischen Publikum und Tragödie, die so hergestellt wird, betrifft aber im Falle des Tragödienbuchs die Konfrontation mit dem dionysisch-apollinischen Gegensatz:

„So gewaltig auch das Mitleiden in uns hineingreift, in einem gewissen Sinne rettet uns doch das Mitleiden vor dem Urleiden der Welt, wie das Gleichnis-

---

Zerstückelung in der Individuation gerade als das Unzerstörbar-Mächtige hervor, worin dann der ‚metaphysische Trost‘ besteht, den die Tragödie spendet.“ (P.Szondi, Versuch über das Tragische, Frankfurt a.M. 1961, S.47).

<sup>578</sup> Nietzsche hat diese Problematik vor allem im siebten Kapitel der GT ausgeführt: „Die Verzückung des dionysischen Zustandes“ enthalte „während seiner Dauer ein lethargisches Element, (...) eine asketische, willenverneinende Stimmung ist die Frucht jener Zustände“. Allein über die Kunst sei Abhilfe zu verschaffen: „Hier, in dieser höchsten Gefahr des Willens, naht sich, als rettende, heilkundige Zauberin, die Kunst; sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt: diese sind das Erhabene als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das Komische als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden.“ (KSA I, GT, Kap. 7, S. 56-57); an diesem Punkt sind Tragödie und Komödie des griechischen Theaters angesprochen, die über die dionysisch-apollinische Dualität die zeitweilige ‚Erlösung‘ vom dionysischen Urleiden in Aussicht stellen.

<sup>579</sup> Vgl. 1.1.5 ; Mitleid und Furcht erscheinen als ‚aristotelisches Begriffspaar‘ an vier Stellen der GT (Kap.12, S.86; Kap.17, S.109; Kap.22, S.142; Kap.24, S.152; vgl. auch Angaben hierzu in 3.2) – immer steht Nietzsches polemische Absetzung von Aristoteles im Hintergrund dieser Erwähnungen (als offensichtliches Aufbegehren gegen die aristotelische Tradition in Kap.22 – vgl. 3.1 - und Kap.24; als eher hintergründige Polemik in Kap.12 – vgl. 4.3.2.1 – und Kap.17 – vgl. 3.2). Hedwig Wingler schreibt: „‚Aristotle‘ is for Nietzsche one of the collective concepts which he uses in order to place into relief and give contour to his own viewpoint in aesthetics and art theory...“ (H.Wingler, Aristotle in the thought of Nietzsche and Thomas Aquinas, in: Nietzsche and the classical tradition, 1976, S. 41).

<sup>580</sup> Tatsächlich ist in der GT von der Furcht nur an den ‚aristotelischen Stellen‘ (s.o.) die Rede; das Mitleid wird hingegen oftmals gesondert erwähnt (so in Kap.1, S.27; Kap.8, S.58; Kap.8, S.63; Kap.14, S.94; Kap.15, S.100; Kap.15, S.101; Kap.21, S.136-137; Kap.21, S.137).

bild des Mythos uns vor dem unmittelbaren Anschauen der höchsten Weltidee, wie der Gedanke und das Wort uns vor dem ungedämmten Ergüsse des unbewussten Willens rettet.<sup>581</sup>

Hier wirkt das Mitleid in zweierlei Hinsicht. Als vereinigende Kraft, die den Zuschauer fest an das tragische Geschehen bindet, und als rettende Schutzwehr, die den ‚Mitleidenden‘ vor dem „Urleiden der Welt“ bewahrt. Damit wird es den gegensätzlichen Kategorien des Dionysischen und Apollinischen zugeordnet. Nietzsche verdeutlicht das mit den Analogien, in denen das dionysisch-apollinische Verhältnis durch die Gegensatz-Paare „Mythus“ versus „unmittelbare(s) Anschauen der höchsten Weltidee“ und „Gedanke“/ „Wort“ versus „unbewusste(r) Wille“ zum Ausdruck kommt. Für beide Bereiche scheint das ‚Mitleiden‘ des „ästhetischen Zuhörers“ bedeutsam zu sein. Es soll daher im Folgenden als „dionysisches“ und „apollinisches Mitleid“ gesondert betrachtet werden.

### 3.4.1 Dionysisches Mitleid

Das dionysische Mitleid steht für die verbindende Komponente, die dem ästhetischen Mitleidsbegriff bei Nietzsche eignet. Damit ist seine traditionelle Bedeutung als Tragödienaffekt angesprochen: Im ‚Mitleiden‘ soll eine Verbindung zur Bühne geknüpft werden. Nietzsches Verständnis ist jedoch wesentlich differenziert. Im Vordergrund steht zunächst die Orientierung an Schopenhauer, der das Mitleid im Kontext seiner Willensmetaphysik als einheitsstiftende Kraft interpretiert hatte<sup>582</sup>. Durch das Mitleid sei es möglich, das Individualitätsprinzip zu durchbrechen. Hinter dem „principium individuationis“ verberge sich die im Mitleid zu gewahrende vedische Erkenntnis des „tat-tvam asi“<sup>583</sup>. Als „Erkenntnis des fremden Leidens“<sup>584</sup> impliziere es die originäre Erfahrung der Alleinheit. Schopenhauers Mitleidsverständnis ist streng ethisch konnotiert. Er geht von einem einheitlichen Urprinzip aus, das über die metaphysische Einheitserfahrung die Resignation des individualisierenden

---

<sup>581</sup> KSA 1, GT, Kap. 21, S. 136-137

<sup>582</sup> Dabei handelt es sich in erster Linie um § 66 und § 67 aus „Die Welt als Wille und Vorstellung“; Sämtliche Werke, Bd.1, S.509-514 und Schopenhauers Preisschrift „Über die Grundlage der Moral“ (1840); Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 629

<sup>583</sup> Schopenhauer schreibt: „Die Individuation ist bloße Erscheinung, entstehend mittelst Raum und Zeit, welche nichts weiter als die durch mein zerebrales Erkenntnisvermögen bedingten Formen aller seiner Objekte sind; daher auch die Vielheit und Verschiedenheit der Individuen bloße Erscheinung, d.h. nur in meiner Vorstellung vorhanden ist. Mein wahres inneres Wesen existiert in jedem Lebenden so unmittelbar, wie es in meinem Selbstbewusstsein sich nur mir selber kundgibt.“ – Diese Erkenntnis, für welche im Sanskrit die Formel ‚tat-tvam asi‘, d.h. ‚dies bist du‘ der stehende Ausdruck ist, ist es, die als Mitleid hervorbricht, auf welcher daher alle echte, d.h. uneigennützig Tugend beruht und deren realer Ausdruck jede gute Tat ist.“ („Über die Grundlage der Moral“; S. 809)

<sup>584</sup> WaWuV, § 67, S. 511

Willens einleitet<sup>585</sup>. Für Nietzsche scheint hingegen nur die ‚metaphysische Kraft‘ des Mitleids von Interesse zu sein.<sup>586</sup> Da im ‚Mitleiden‘ das „principium individuationis“ durchbrochen werden kann, wird die Verbindung mit dem dionysischen Leidensgrund ermöglicht. Damit trifft das Mitleid auf das ‚Urpathos‘ – den „Urwiderspruch im Herzen der Welt“<sup>587</sup>. In der „Geburt der Tragödie“ finden sich in den Beschreibungen der dionysischen Festlichkeiten Bemerkungen Nietzsches über dieses Phänomen, das er am Ursprung der Tragödie ansiedelt. Ausdruck des „Urwiderspruchs“ ist: „...jene abscheuliche( ) Mischung von Wollust und Grausamkeit, die mir immer als der eigentliche ‚Hexentrank‘ erschienen ist.“<sup>588</sup> Die Gefahren dieser Äußerungen des „Urwiderspruchs“ scheinen dann bei den Griechen durch die apollinisch-dionysische „Versöhnung“<sup>589</sup> gemildert:

„Jener scheussliche Hexentrank aus Wollust und Grausamkeit war hier ohne Kraft: nur die wundersame Mischung und Doppelheit in den Affecten der dionysischen Schwärmer erinnert an ihn – wie Heilmittel an tödtliche Gifte erinnern - , jene Erscheinung, dass Schmerzen Lust erwecken, dass der Jubel der Brust qualvolle Töne entreisst.“<sup>590</sup>

Nietzsche diagnostiziert eine „wundersame Mischung und Doppelheit in den Affecten“<sup>591</sup>; sie wird zum Inhalt für das zum Urgrund vordringende Mitleid<sup>592</sup>. Durch diese „dionysische Mitgift“ verändert sich die ursprüngliche Affektqualität. Die sich gegeneinander wendenden Af-

---

<sup>585</sup> Vgl. 3.3

<sup>586</sup> Von der ethischen Konzeption Schopenhauers scheint Nietzsche sein Mitleid um jeden Preis absetzen zu wollen. Aufschlussreich ist hier eine spätere Bemerkung Nietzsches in einem Brief an Malwida von Meysenburg: „Aber das Schopenhauerische ‚Mitleiden‘ hat immer in meinem Leben bisher den Haupt-Unfug angestiftet (...). Dies nämlich ist nicht nur eine Weichlichkeit, über die jeder großgesinnte Hellene gelacht haben würde – sondern eine ernste praktische Gefahr. Man soll sein Ideal vom Menschen durchsetzen, man soll mit seinem Ideale seine Mitmenschen wie sich selber zwingen und überwältigen: und also schöpferisch wirken! Dazu aber gehört, daß man sein Mitleiden hübsch im Zaume hält, und daß man, was unserm Ideal zuwider geht (...) auch als Feinde behandelt...“ (Friedrich Nietzsche, Sämtliche Briefe, Kritische Studienausgabe in acht Bänden, München 1986, Bd.6, S. 404)

<sup>587</sup> KSA 1, GT, Kap.; R. Nägele bemerkt: „Es zeigt sich bald schon, dass das Dionysische, diese umfassende Kraft der Einigkeit, merkwürdig in sich gespalten ist. Es ist ein Ort des ‚Grausen(s)‘ wie auch ‚wonnevolle(r) Verzückung‘.“; in: R.Nägele, Nietzsches Hexentrank, in: Der Wunderblock, Zeitschrift für Psychoanalyse, Nr.13, Berlin 1985, S.29)

<sup>588</sup> KSA 1, GT, Kap. 2, S. 32

<sup>589</sup> KSA 1, GT, Kap. 2, S. 32

<sup>590</sup> KSA 1, GT, Kap. 2, S. 33; R. Nägele schreibt: „So ist es schließlich nicht Dionysos, der die Bestien zählt, sondern Apollo zählt Dionysos. Dionysos scheint also nichts anderes als der Name jenes abscheulichen Hexentranks, der Name einer Szene, wo Wollust und Grausamkeit ununterscheidbar ein und dasselbe sind. Nur eine Verteilung auf zwei verschiedene Schauplätze und Namen kann Erleichterung bringen.(...) die Drohung, die es abzuwehren gilt, ist die Unentscheidbarkeit zwischen Lust und Grausamkeit oder zwischen Lust und Schmerz.“(a.a.O., S.31-32).

<sup>591</sup> Noch in der „Götzen-Dämmerung“ (1888) bezeichnet Nietzsche die Tragödie als „süßeste Grausamkeit“ (KSA 6, S.128)

<sup>592</sup> Damit kehren traditionelle Charakteristika des Tragödienmitleids zurück; vgl. M.Mendelssohns „Über die Empfindungen“ von 1755 und seine Beschreibung der „schmerzhaft-angenehmen Empfindung“ (1.1.2); auf die Tradition des 18.Jahrhunderts verweist auch B.v.Reibnitz in ihrem GT-Kommentar, a.a.O., S. 77-78

fekte reizen sich auf und werden so intensiviert. In dieser Form kann aber der Prozess des ‚dionysischen Mitleidens‘ nicht Aufgabe des ‚ästhetischen Zuschauers‘ sein. Die ‚Ansteckung‘ mit dem Pathologischen wäre unter den genannten Bedingungen unumgänglich. Dennoch muss die verbindende Qualität des dionysischen Mitleids wirksam bleiben. Daher wird die gefährliche Durchbrechung des ‚principium individuationis‘ auf eine Zwischeninstanz übertragen.

Der in der Orchestra anwesende Chor ist es bei Nietzsche, der die Verbindung mit dem in sich zerrissenen Leidensgrund stellvertretend vollzieht. Der Chor der Tragödie habe der ‚Ueberlieferung‘<sup>593</sup> nach aus ‚bocksartigen Satyrn‘<sup>594</sup> bestanden, die die Leiden des Dionysus in rituellen Feiern zelebrierten. Im tragischen Chor finde so das ‚eigentliche( ) Urdrama‘<sup>595</sup> statt. Das Verhältnis zwischen ‚ästhetische(m) Zuschauer‘ und Tragödienchor ist über eine detaillierte Beurteilung des Chorphänomens dargestellt. Dazu werden verschiedene Deutungen des antiken Chors präsentiert. So die aristotelische Einschätzung, nach der der Chor laut Nietzsche als demokratischer Volkschor instrumentalisiert werde. Eine solche ‚politische Erklärung des Chors‘<sup>596</sup> sei jedoch irrelevant, da sie die ‚religiösen Ursprünge‘<sup>597</sup> der Tragödie missachte. Auch A.W.Schlegels Beurteilung: ‚...der uns den Chor gewissermaassen als den Inbegriff und Extract der Zuschauermenge, als den ‚idealischen Zuschauer‘ zu betrachten anempfiehlt...‘<sup>598</sup> wird schließlich verworfen. Schlegels Votum ist interessant, da Nietzsches Ablehnung hier über den ‚ästhetischen Zuschauer‘ begründet ist. Ganz offensichtlich irritiert ihn die Gleichsetzung von Chor und Zuschauermenge. Gegenüber dem Tragödienchor, der ‚die Welt der Scene (...) lebhaft empirisch auf sich wirken lasse...‘<sup>599</sup> habe der ‚ästhetische Zuschauer‘ den Unterschied zwischen Fiktion und Wirklichkeit nicht aus den Augen zu verlieren. Nietzsche schreibt:

„Wir hatten nämlich doch immer gemeint, dass der rechte Zuschauer, er sei er wolle, sich immer bewusst bleiben müsse, ein Kunstwerk vor sich zu haben, nicht eine empirische Realität (...) Wir hatten an ein aesthetisches Publicum geglaubt und den einzelnen Zuschauer für um so befähigter gehalten, je mehr er im Stande war, das Kunstwerk als Kunst d.h. aesthetisch zu nehmen...“<sup>600</sup>

---

<sup>593</sup> KSA 1, GT, Kap. 7, S. 52

<sup>594</sup> KSA 1, GT, Kap. 8, S. 62

<sup>595</sup> KSA 1, GT, Kap. 7, S. 52

<sup>596</sup> KSA 1, GT, Kap. 7, S. 53

<sup>597</sup> KSA 1, GT, Kap. 7, S. 52

<sup>598</sup> KSA 1, GT, Kap. 7, S. 53

<sup>599</sup> KSA 1, GT, Kap. 7, S. 54

<sup>600</sup> KSA 1,GT, Kap. 7, S.53-54

Um die ästhetische Distanz gewahrt zu wissen, führt Nietzsche ein drittes Beispiel klassischer Chor-Interpretation ins Feld. Schillers „unendlich werthvollere Einsicht“<sup>601</sup> findet sich in der Vorrede der „Braut von Messina“. Er betrachte den Chor „als eine lebendige Mauer (...), die die Tragödie um sich herum zieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschliessen und sich ihren idealen Boden und ihre poetische Freiheit zu bewahren.“<sup>602</sup> Schillers Auffassung der Tragödie ist für Nietzsche so wertvoll, weil in ihr die Grenzlinie zwischen Realität und Fiktion nicht verloren geht. Die Konfrontation mit dem Chor als dem kultischen Ursprung der Tragödie wird so bei Nietzsche nicht unvermittelt zugestanden; er betont: „Der Grieche hat sich für diesen Chor die Schwebegerüste eines fingirten Naturzustandes gezimmert und auf sie hin fingirte Naturwesen gestellt.“<sup>603</sup> Sie hätten „jenes natürliche Phänomen“<sup>604</sup> des dionysischen Satyrchors nachzuahmen. Auch die Architektur des griechischen Theaters verhilft zur ästhetischen Wirkung der Tragödie. Nietzsche insistiert darauf, dass die „Scheidung von dionysischen Zuschauern und dionysisch Verzauberten“- dem Chor - „nöthig“<sup>605</sup> sei. Zunächst heißt es:

„Nur muss man sich immer gegenwärtig halten, dass das Publicum der attischen Tragödie sich selbst in dem Chore der Orchestra wiederfand, dass es im Grunde keinen Gegensatz von Publicum und Chor gab: denn alles ist nur ein grosser erhabener Chor von tanzenden und singenden Satyrn oder von solchen, welche sich durch diese Satyrn repräsentiren lassen...“<sup>606</sup>

Damit wird eine Vermischung von Choreuten und Zuschauern nahegelegt. Im Unterschied zu den Chor-Satyrn besitze aber das Publikum die Fähigkeit, das im Theater Dargebotene zu ‚schauen‘:

„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, möglich, die gesammte Culturwelt um sich herum ganz eigentlich zu übersehen und in gesättigtem Hinschauen selbst Choreut sich zu wähen.“<sup>607</sup>

---

<sup>601</sup> KSA 1, GT, Kap. 7, S. 54

<sup>602</sup> KSA 1, GT, Kap. 7, S. 54

<sup>603</sup> KSA 1, GT, Kap. 7, S. 55

<sup>604</sup> KSA 1, GT, Kap. 8, S.59

<sup>605</sup> KSA 1, GT, Kap. 8, S.59

<sup>606</sup> KSA 1, GT, Kap. 8, S. 59

<sup>607</sup> KSA 1, GT, Kap. 8, S.59

Durch die ‚Übersicht‘, die dem Zuschauer im antiken Theater gegeben ist, besteht die Möglichkeit, zu einer Identifikation mit den Choraktionen zu kommen, ohne selbst direkt involviert zu sein. Nietzsche bezeichnet diese visionäre Vereinigung als ‚Wahn‘. Die distanzierende Grundhaltung des Zuschauers wird auf diese Weise niemals verlassen. Nur unter der Voraussetzung der „apollinischen Haltevorrichtungen“<sup>608</sup> des Theaters – im ‚Wahn‘ – ist hier das „Mitleiden“ möglich. Und das steht im Gegensatz zum vorgelebten Mitleid des Dionysuschores. Nietzsche sieht die fiktiven Chorsatyrn als

„... Urbild des Menschen, der Ausdruck seiner höchsten und stärksten Regungen, als begeisterter Schwärmer, den die Nähe des Gottes entzückt, als mitleidender Genosse, in dem sich das Leiden des Gottes wiederholt, als Weisheitsverkünder aus der tiefsten Brust der Natur heraus, als Sinnbild der geschlechtlichen Allgewalt der Natur, die der Grieche gewöhnt ist mit ehrfürchtigem Staunen zu betrachten.“<sup>609</sup>

‚Mit-Leiden‘ bezeichnet in diesem Fall die rückhaltlose Vereinigung mit dem Leiden. Da es als dionysisches Leiden die Einheit mit einem Gott meint, werden die Satyrn zu „Weisheitsverkündern“ und Natursinnbildern. Man erkennt Schopenhauers Ansatz, der im ‚Mitleiden‘ die Durchbrechung des „principium individuationis“ denkt. Als „mitleidende Genosse(n)“ verlieren die Chorsatyrn ihre Individualität im dionysischen Excess. In dieser Vereinigung sieht Nietzsche die Urform dionysischer Ästhetik:

„Die dionysische Erregung ist im Stande, einer ganzen Masse diese künstlerische Begabung mitzutheilen, sich von einer solchen Geisterschaar umringt zu sehen, mit der sie sich innerlich eins weiss. Dieser Prozess des Tragödienchores ist das dramatische Urphänomen: sich selbst vor sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen andern Leib, in einen andern Charakter eingegangen wäre. Dieser Prozess steht an dem Anfang der Entwicklung des Dramas. Hier ist etwas anderes als der Rhapsode, der mit seinen Bildern nicht verschmilzt, sondern sie, dem Maler ähnlich, mit betrachtendem Auge ausser sich sieht; hier ist bereits ein Aufgeben des Individuums

---

<sup>608</sup> P. Sloterdijk schreibt: „Nie ist der musikalische Orgiasmus in Gefahr, die apollinischen Schranken zu durchbrechen. Denn die Bühne selbst, der tragische Raum – wie Nietzsche ihn aufbaut –, ist seiner ganzen Anlage nach nichts anderes als eine Art von apollinischer Haltevorrichtung, die dafür sorgt, daß aus dem orgiastischen Gesang des Chores keine Orgie wird. Die Musik der singenden Böcke ist eine dionysische Aufwallung – in apollinische Anführungszeichen gesetzt. Und nur weil die Anführungszeichen aufgebogen werden, um die dionysischen Wildheitslaute bühenfähig zu machen, können die großen dunklen Triebkräfte, ihrer unpersönlichen Unanständigkeit ungeachtet, ihren Beitrag zur höheren Kultur erbringen. In dieser Anordnung kann auch das Unmögliche an die Oberfläche gehoben werden, vorausgesetzt, es unterwirft sich den apollinischen Anführungszeichen, das heißt dem Zwang zur Artikulation, zur Symbolisierung, zur Entkörperung, zur Repräsentation. Ohne Anführungszeichen keine Aufführungsrechte. Erst wenn die Leidenschaften versprechen, sich zu benehmen, wie sie sollen, dürfen sie sich aufführen, wie sie wollen. Die Freiheit der Kunst wird mit dem Zwang zur Kunst bezahlt.“ (P. Sloterdijk, a.a.O., S. 53-54)

<sup>609</sup> KSA 1, GT, Kap. 8, S. 58

durch Einkehr in eine fremde Natur. Und zwar tritt dieses Phänomen epidemisch auf: eine ganze Schaar fühlt sich in dieser Weise verzaubert. (...) der dithyrambische Chor ist ein Chor von Verwandelten, bei denen ihre bürgerliche Vergangenheit, ihre sociale Stellung völlig vergessen ist: sie sind die zeitlosen, ausserhalb aller Gesellschaftssphären lebenden Diener ihres Gottes geworden. Alle andere Chorlyrik der Hellenen ist nur eine ungeheure Steigerung des apollinischen Einzelsängers: während im Dithyramb eine Gemeinde von unbewussten Schauspielern vor uns steht, die sich selbst unter einander als verwandelt ansehen.<sup>610</sup>

Das „Mitleiden“ der „unbewussten Schauspieler“ ist hier gewissermaßen das Bindemittel, das die Inszenierung des „dramatischen Urphänomens“ erlaubt. Entgegen der moralischen Deutung Schopenhauers gewinnt Nietzsche dem „Mitleiden“ eine ästhetische Dimension ab: Im ‚Wiederholen‘ und ‚Verwandeln‘ – der „Einkehr in eine fremde Natur“ – lässt sich eine mimetische Qualität des Mitleids beobachten<sup>611</sup>, die für das nähere Verständnis des Chorszenarium ausschlaggebend zu sein scheint. Hier liegt das Künstlerische im dionysischen Prozess. Das Ästhetische ist im Dionysischen ein ‚Nahe-Phänomen‘. Es geht um Drang, Nähe und Vereinigung, die durch ihre Verwandlungsdimension ästhetischen Wert besitzen. „Mitleiden“ basiert in diesem Falle auf künstlerischer Mimesis. Eine solche Form ästhetischen Mitleidens bleibt aber einzig auf den Chor beschränkt. Sie wird den Zuschauern sozusagen ‚vorgelebt‘:

„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 gegenüber durchaus dienenden Stellung ist er doch der höchste, nämlich dionysische Ausdruck der Natur und redet darum, wie diese, in der Begeisterung Orakel- und Weisheitssprüche: als der mitleidende ist er zugleich der weise, aus dem Herzen der Welt die Wahrheit verkündende. So entsteht denn jene phantastische und so anstössig scheinende Figur des weisen und begeisterten Satyrs, der zugleich ‚der tumbe Mensch‘ im Gegensatz zum Gotte ist: Abbild der Natur und ihrer stärksten Triebe, ja Symbol derselben und zugleich Verkünder ihrer Weisheit und Kunst: Musiker, Dichter, Tänzer, Geisterseher in einer Person.“<sup>612</sup>

Im „dionysischen Mitleiden“ des Chors befindet sich die Umbruchstelle, die aus dem Leiden ein künstlerisches Phänomen macht. Hierin scheint der Grund zu liegen, dass Nietzsche dem

---

<sup>610</sup> KSA 1, GT, Kap. 8, S. 61

<sup>611</sup> Der Terminus des ‚Mimetischen‘ ist hier in Anlehnung an T.W.Adornos Kunsttheorie verwendet, die ‚Mimesis‘ als „die nichtbegriffliche Affinität des subjektiv Hervorgebrachten zu seinem Anderen“ definiert. (Vgl. T.W.Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1973, S.86-87).

<sup>612</sup> KSA 1, GT, Kap. 8, S. 63

Tragödienpathos einen so hohen Wert beimisst.<sup>613</sup> Denn schon durch das Pathos wird ein ästhetisches Potential bereitgestellt<sup>614</sup>, das im Handlungsgeschehen der Tragödie dann verarbeitet werden kann.

Das Ästhetische im dionysischen Sinne als ‚Nahe-Phänomen‘ zu begreifen, bleibt für den Rezipienten jedoch problematisch. Keinesfalls darf der ästhetische Zuschauer dem dionysischen Mitleiden in gleicher Weise unterliegen wie der Chor. Die von Nietzsche so gefürchtete Vermischung mit dem Pathologischen, ‚Unästhetischen‘ wäre die Folge. Zudem geht vom dionysischen Mitleid die unwägbar Gefahr des drohenden Individualitätsverlustes aus. Wäre der Zuschauer nämlich tatsächlich in das dionysische Mitleiden mit hineingezogen, würde er sich jeder Möglichkeit einer ästhetischen Perspektive<sup>615</sup> begeben. So ist die einzige Verbindung zum Dionysischen die Musik – der Rezipient selbst bleibt vom mimetischen Verwandlungsprozess streng separiert. Nur im Wahn kann der „dionysisch erregte Zuschauer“ mit dem vorgelebten Leiden eins werden<sup>616</sup>: „Unwillkürlich übertrug er das ganze magisch vor seiner Seele zitternde Bild des Gottes auf jene maskierte Gestalt und löste ihre Realität gleichsam in eine geisterhafte Unwirklichkeit auf...“<sup>617</sup> Damit befindet er sich aber bereits im „apollinischen Traumeszustand“<sup>618</sup>.

---

<sup>613</sup> Im Verhältnis zur dramatischen Aktion wird immer wieder das durch den Tragödienchor zum Ausdruck kommende Pathos bevorzugt; in den nachgelassenen Schriften heißt es: „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 δράν: sondern auf das πάθος...“ (KSA 7, S. 27); im 8.Kap. der GT verweist Nietzsche darauf, dass: „...jener tragische Chor der Griechen älter, ursprünglicher, ja wichtiger sein sollte, als die eigentliche ‚Action‘...“; (S.62); vgl. dazu die Diskussion dieser Passagen im Zusammenhang der auf Euripides projizierten Lessing-Kritik in 4.3.2.1

<sup>614</sup> M.Gessmann spricht in diesem Sinne von einer „ästhetischen Valenz des Pathos“ bei Nietzsche (vgl. M.Gessmann, Artikel „Pathos“, in: Nietzsche-Handbuch, a.a.O., S.737)

<sup>615</sup> So impliziert die ästhetische Perspektive des Rezipienten immer die Abgrenzung von der dionysischen Ästhetik. Zu verweisen wäre nochmals auf GT, Kap.7, in dem Nietzsche sein Verständnis eines „aesthetische(n) Publicum(s)“ im Zusammenhang der A.W.Schlegelschen Chorinterpretation formuliert hatte. Nicht für ‚leibhaft existent‘ sollten die szenischen Vorgänge gehalten werden. Der „aesthetische Zuschauer“ sei dementsgegen über die Fähigkeit zu definieren, „das Kunstwerk als Kunst d.h. aesthetisch zu nehmen“ (KSA 1, GT, Kap.7, S.53-54).

<sup>616</sup> Vgl. KSA 1, GT, Kap. 8, S. 64; B.v.Reibnitz spricht von „einer sympathetischen Übertragung zwischen Satyrchor und Zuschauer“ (B.v.Reibnitz, GT-Kommentar, S. 208).

<sup>617</sup> KSA 1, GT, Kap. 8, S.64

<sup>618</sup> Vgl. GT, S. 64

### 3.4.2 Apollinisches Mitleid

Das Apollinische ist in Nietzsches Tragödientheorie über den visionären Traum als Form und Maß gebend charakterisiert<sup>619</sup>. Es bildet den künstlerischen Gegenpol zum Form verwandelnden dionysischen Rausch. Apollinische Formen wirken so im Verhältnis zum Dionysischen abgrenzend. Diese Eigenschaft ist auch am ästhetischen Mitleiden zu beobachten. Hatte das ‚dionysische Mitleiden‘ über die Chor-Musik zur wahnhaften Vereinigung mit dem Tragödienpathos geführt, so leistet Mitleid auf apollinischer Seite die für die ästhetische Wirkung entscheidende Abgrenzung. „In einem gewissen Sinne rettet uns doch das Mitleiden vor dem Urleiden der Welt...“, hatte es geheißen – Nietzsche gibt damit zu verstehen, dass auch über das „Mitleiden“ Trennung und Widerständigkeit vermittelt werden können. Wieder ist es eine mimetische Qualität, die dabei ins Spiel kommt:

„So entreisst uns das Apollinische der dionysischen Allgemeinheit und entzückt uns für die Individuen; an diese fesselt es unsre Mitleidserregung, durch diese befriedigt es den nach grossen und erhabenen Formen lechzenden Schönheitssinn; es führt an uns Lebensbilder vorbei und reizt uns zu gedankenhaftem Erfassen des in ihnen enthaltenen Lebenskernes.“<sup>620</sup>

Es ist die Anlehnung an das Sichtbare – die Szene im Tragödienspiel – die nun dazu verhelfen soll, aus dem dionysischen Leiden herauszukommen. Die aus dem Rausch produzierte Traumgestalt des Bühnenhelden verdeutlicht diese apollinische Sichtbarkeit. Auch hier findet mimetische Annäherung statt<sup>621</sup>; das visuelle Medium gestattet jedoch keine ‚Vereinigung‘ mit dem Dargestellten. Nietzsche betont, dass „unsre Mitleidserregung“ nun gerade an das Individuelle – die apollinischen Formen – geheftet bleibt. Der wahnhaften Vereinigung mit dem Dionysusdiener steht so ein „gedankenhafte(s) Erfassen“ von „Lebensbilder(n)“ gegenüber. Beide Vorgänge sollen während des Tragödienerlebnisses nahezu zeitgleich ablaufen; es heißt:

---

<sup>619</sup> In GT, Kap. 4, S. 40 heißt es: „Diese Vergöttlichung der Individuation kennt, wenn sie überhaupt 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 können, Selbsterkenntnis.“

<sup>620</sup> KSA 1, GT, Kap. 21, S. 137

<sup>621</sup> Das gibt Nietzsche bereits in Kap.1 der GT zu verstehen. Die dort in Anlehnung an Schopenhauer beschriebene Charakteristik des „künstlerisch erregbare(n) Mensche(n)“, die über den Traum die Möglichkeit eines gesteigerten Bewusstseins gegeben sieht, impliziert ein ‚Mitleiden‘ mit den Traumbildern; es heißt: „...denn er lebt und leidet mit in diesen Szenen...“; (KSA 1, GT, Kap. 1, S. 27); s. dazu auch B.v.Reibnitz, Nietzsche-Kommentar, S. 70-71

„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 täuscht ihn über 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 Täuschung aufregen kann, als ob wirklich das Dionysische, im Dienste des Apollinischen, dessen Wirkungen zu steigern vermöchte, ja als ob die Musik sogar wesentlich Darstellungskunst für einen apollinischen Inhalt sei?“<sup>622</sup>

Wirkung entsteht so durch die Synchronie der unterschiedlichen künstlerischen Ebenen. Während die Musik die ‚dionysische Allgemeinheit‘ ausdrückt<sup>623</sup>, stehen Bild und Begriff für das apollinische Erscheinungsbild der Szene. Die synchrone Wahrnehmung beider Ebenen soll eine Steigerung der Gesamtwirkung ermöglichen, die dem Wahnbild apollinischer Form eine Tiefendimension verleihen kann. Das wird vor allem dadurch möglich, dass hier - wie Nietzsche schreibt – „völlig gesonderte Sphären des Ausdrucks“<sup>624</sup> zusammentreffen. Akkustisch bleibt der Zuschauer dionysisch involviert, während die apollinischen Bilder über die Opolis wirken. Für „das Kunstwerk der Zukunft“ hatte bereits Richard Wagner festgestellt: „Nur, wo Auge und Ohr sich gegenseitig seiner Erscheinung versichern, ist aber der ganze künstlerische Mensch vorhanden.“<sup>625</sup>

Nietzsche macht es für seinen „ästhetischen Zuschauer“ verbindlich. Denn die Unterschiedlichkeit dionysischer und apollinischer Wahrnehmung lässt eine Distanzierung zu. In den nachgelassenen Fragmenten heißt es:

„Die Formen zu sehen – ist das Mittel, über das fortwährende Leiden des Triebes hinauszukommen. Es schafft sich Organe. Dagegen der Ton! Er gehört nicht der Erscheinungswelt an, sondern redet von dem Nieerscheinenden, ewig verständlich. Er verbindet, während das Auge trennt.“<sup>626</sup>

Gerade weil die visuelle Wahrnehmung der Szene die ästhetische Distanz des Zuschauers sichert, kann das Zusammentreffen beider Wirkungsebenen geduldet werden. So wird verständlich, dass das Mitleid des Theaterpublikums in beiden eine ‚bejahende‘ Haltung zur Tragödie impliziert. Die notwendige ästhetische Trennung liegt im Wahrnehmungsmodus. Das

---

<sup>622</sup> KSA 1, GT, Kap. 21, S. 137

<sup>623</sup> siehe dazu 3.6

<sup>624</sup> KSA 1, GT, Kap. 8, S. 64

<sup>625</sup> Vgl. in: R. Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft (1849), in: Werke Bd. 6, S.67

<sup>626</sup> KSA 7, Nachgelassene Fragmente, Sommer 1871-Frühjahr 1872, 16 (13), S.397

„Schauen“, selbst, scheint vor der „orgiastischen Selbstvernichtung“ zu schützen.<sup>627</sup> Und ein „Mitleiden“, das auf der visuellen Ebene basiert, vermag diesen Schutz wirksam zu transportieren. Daher setzt Nietzsche die „sympathische Erregung“ unter die apollinischen Erscheinungen. Ursprünglich aus dem Dionysischen entstanden, unterliegt die „sympathische Erregung“ einer fundamentalen Wandlung, die sich an ihrer Fixierung auf die Szene ablesen lässt. Das ‚mitleidende‘ Schauen gewährt „ein gedankenhaftes Erfassen“ der dargestellten Verhältnisse und entlastet den Zuschauer für die Dauer des Spiels von dem dionysisch forcierten Leiden.

Nietzsche selbst nennt unter den apollinischen Erscheinungen neben dem „Begriff“ auch die „ethische Lehre“, die allerdings im Umfeld der „Geburt der Tragödie“ keine konkrete Aufgabe mehr zu erfüllen hat<sup>628</sup>. Die Ausrichtung auf das Bildmedium bewirkt vielmehr, dass schließlich jede Art von Erkenntnis sinnlich gemacht werden muss. Ausdruck der ‚vorrationalen‘ Erkenntnisse ist für den apollinischen Bereich der Mythos. Gleich der Musik aus dem Dionysischen stammend<sup>629</sup>, steht er bei Nietzsche für die sinnliche Vermittlung dionysischer Inhalte: „Der tragische Mythos ist nur zu verstehen als eine Verbildlichung dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel...“<sup>630</sup> „Verbildlichung“ ist das, was zur ‚Erkenntnis‘ verhelfen soll. Diese habe zusammenfassende und ordnende Funktion<sup>631</sup>. Der Mythos ist daher das „zusammengezogene Weltbild“, die „Abbeviatur der Erscheinung“<sup>632</sup>. In ihm wird das Dionysische für den ästhetischen Zuschauer kompatibel. Die Rezeption des „gedanken-

---

<sup>627</sup> Hermann Josef Schmidt schreibt von der „oberflächlichen Schicht“ einer „Seligkeit begierdefreien Schauens“ als einer der Kunst obliegenden Erlösungsmöglichkeit: „Diese mehr oberflächliche Schicht, eine dünne Individuationskruste über den dionysischen Abgründen des hen kai pan, gilt es für Nietzsche sorgsam zu bewahren und die Vergöttlichung der Individuation kennt deshalb, wenn sie überhaupt imperativisch und Vorschriften gebend gedacht wird, nur ein Gesetz: das Individuum, d.h. die Einhaltung der Grenzen des Individuums, das Maß im hellenischen Sinne.“ (H.J.Schmidt, Nietzsche und Sokrates, Meisenheim am Glan, 1969, S.16).

<sup>628</sup> Dennoch ist Apoll – wie oben zitiert – „als ethische Gottheit“ (KSA 1, GT, Kap. 4, S. 40) eingeführt. Der Zusammenhang von ethischer Lehre und apollinischer Wirkung scheint demgegenüber in „Die Geburt des tragischen Gedankens“ (1870) noch stärker präsent; hier heißt es: „Der Bilderdienst der apollinischen Kultur, ob diese sich nun im Tempel, in der Statue oder im homerischen Epos äusserte, hatte ihr erhabenes Ziel in der ethischen Forderung des Maasses, welche der aesthetischen Forderung der Schönheit parallel läuft.“ (KSA 1, GG, S. 593)

<sup>629</sup> Im 24.Kap. schreibt Nietzsche: „Die Lust, die der tragische Mythos erzeugt, hat eine gleiche Heimat, wie die lustvolle Empfindung der Dissonanz in der Musik. Das Dionysische, mit seiner selbst am Schmerz percipierten Urlust, ist der gemeinsame Geburtsschooss der Musik und des tragischen Mythos.“ (KSA 1, GT, Kap. 24, S.152)

<sup>630</sup> KSA 1, GT, Kap. 22, S. 141

<sup>631</sup> KSA 1, GT, Kap. 23, S.145: „Alle Kräfte der Phantasie und des apollinischen Traumes werden erst durch den Mythos aus ihrem wahllosen Herumschweiften gerettet.“

<sup>632</sup> KSA 1, GT, Kap. 23, S. 145

haften Erfassens“ mag sich auf die vorgegebene mythische Struktur der Darbietungen beziehen – sie bleibt an sich irrational – bloße Ahnung<sup>633</sup>.

Und das gilt für den gesamten Bereich des Apollinischen: Reflexion und Erkenntnis bleiben der Anschauung als sinnlicher Basis verhaftet, erlangen aber gerade über sie eine ästhetische Differenzierung. Nietzsche demonstriert dieses Verhältnis über das Symbol des apollinischen Schleiers und umschreibt die Tragödienwirkung in diesem Sinne „...als die während der Dauer der Tragödie anhaltende Umschleierung der eigentlichen dionysischen Wirkung...“<sup>634</sup> Der Schleier<sup>635</sup> symbolisiert die Wirkungsparadoxie: Die niemals in Frage stehende apollinische Distanzierung lässt beide Kunsttriebe nebeneinander zu. Die dionysische Wirkung der Musik verhilft dazu, die opaken apollinischen Formen gleichsam durchsichtig werden zu lassen, ohne dass sie ihre Trennfunktion deshalb verlören. Die vermeintliche apollinische ‚Einsicht‘ in das vorgelebte Leiden wäre auf diese Weise möglich – das Dionysische erscheint dem Apollinischen unterstellt.

Zusätzlich erweitert Nietzsche das Schleier-Symbol über eine besondere Gewebe-Metaphorik. Der „Vorgang der Scene“ werde „wie ein zartes Gespinnst vor uns“<sup>636</sup> ausgebreitet, heißt es, oder: „Das Drama“ breite sich vor uns aus „als ob wir das Gewebe am Webstuhl im Auf- und Niederzucken entstehen sehen...“<sup>637</sup> Der Begriff der Wirkung ist so auf bezeichnende Weise etymologisiert. ‚Wirkung‘ meint hier das ‚Gewirk‘, dass unterschiedliche Sphären miteinander in Verbindung treten lässt.

### 3.5 Die dionysisch-apollinische Katharsis

Im Tragödienmodell Nietzsches wirken zwei Distanzierungsmechanismen, die den „ästhetischen Zuschauer“ vor den Folgen der unkontrollierten Freisetzung von Affekten bewahren. Durch den Tragödienchor wird die dionysische Wirkung der Tragödie reglementiert. Indem der Chor als mimetischer Stellvertreter fungiert, bleibt der ‚mitleidende‘ Zuschauer vom dionysischen Urleiden streng separiert. Eine weitere Distanzierung schaltet Nietzsche über den

---

<sup>633</sup> Dass die ‚Ahnung‘ als Form des ästhetischen Einfühlungsvermögens für Nietzsches GT auch hinsichtlich des Lesers Bedeutung erlangt, hat B.Bräutigam herausgestellt: „Wahrheit wird nicht zum Besitz dessen, der sich ihr nähert; sie kann nicht vom Autor auf den Leser übertragen werden, sondern erfahrbar ist sie nur im irrationalen Modus der vom Leser mitzuvollziehenden Ahnung und Empfindung.“ (B.Bräutigam, Reflexion des Schönen - Schöne Reflexion, Bonn 1975, S. 131)

<sup>634</sup> KSA 1, GT, Kap. 21, S. 139

<sup>635</sup> Zu denken wäre hier an den ‚Schleier der Maya‘ (WaWuV, 1, §3, S.37), der in der Schopenhauerschen Philosophie die Kantsche Unterscheidung zwischen ‚Ding-an-sich‘ und Erscheinung symbolisiert (vgl. B.v.Reibnitz, GT- Kommentar, S.75). Eine Gleichsetzung der Funktionen des Apollinischen mit dem Schleier der Maya findet sich bei Nietzsche bereits in GT, Kap.1, S. 28

<sup>636</sup> KSA 1, GT, Kap. 21, S. 138

<sup>637</sup> KSA 1, GT, Kap. 21, S. 139

auch für die Wirkung bedeutsamen dionysisch-apollinischen Gegensatz ein. Die metaphysische Deutung dieses Gegensatzes impliziert eine primäre Unvereinbarkeit beider Bereiche. Über die vorgestellten Formen ästhetischen Mitleids können die unterschiedlichen Ausdruckssphären aber gesondert wahrgenommen werden. So spielt sich die Distanzierung vom Urleiden auf zwei Ebenen ab. Der dionysische Chor verhindert die ‚Ansteckung‘ mit dem Pathologischen (erste Ebene) – der Zuschauer wird vor der unmittelbaren Konfrontation mit den freigesetzten Affekten geschützt. Diese werden aber nun nicht einfach abgeführt (Bernays‘ Katharsis), sondern ins Apollinische transponiert (zweite Ebene). Ausdrücklich spricht Nietzsche davon, dass sich der dionysische Chor „...in einer apollinischen Bilderwelt entladet.“<sup>638</sup> Damit bleiben sie für den distanzierten Zuschauer zugänglich, der das ‚ästhetische‘ – das heißt bewusst getrennte – Verhältnis zu den dargebotenen Szenarien aufrechterhalten kann<sup>639</sup>.

Die Katharsis hat daher in der ästhetischen Tragödiendeutung Nietzsches eine Schlüsselfunktion. Sie steht für die Überführung der psychischen Inhalte – des dionysischen Potentials – in künstlerische Strukturen. Gerade über die Katharsis erfährt der Zuschauer „die metaphysische Freude am Tragischen“.<sup>640</sup> Die Überwindung der ästhetisch getrennten Ebenen scheint über den Mitvollzug der Katharsis möglich. Nietzsche charakterisiert sie für den künstlerischen Bereich als „...eine Uebersetzung der instinctiv unbewussten dionysischen Weisheit in die Sprache des Bildes...“<sup>641</sup> Eine unmittelbare Verbindung zwischen Dionysischem und Apollinischem wird weiterhin bestritten<sup>642</sup>. Die künstlerische Katharsis bezeichnet den Vorgang einer Transformation – die Umsetzung der dionysischen Chormusik in die visuell zu erfassende Welt der Bühnenszene. Für den Zuschauer ereignet sich die Katharsis aber nicht unmittelbar, da die Vereinigung mit dem Dionysus-Chor eben nur wahnhaft vollzogen wird. Der Zuschauer erfährt die kathartische Transformation im Medium seines Mitleids, durch das er an die Tragödie gebunden ist. Den beiden vorgestellten Formen ästhetischen Mitleids entsprechen so unterschiedliche Stadien im tragischen Prozess. Das dionysische Mitleid – das Mitleiden mit dem Chor – bewirkt eine Art von Katharsis, die es in das apollinische, Schutz gewährende Mitleid verwandelt. Es kommt zum apollinischen Wahn.

---

<sup>638</sup> KSA 1, GT, Kap. 8, S. 62

<sup>639</sup> Vgl. die Ausführungen in 3.4.1 zu Nietzsches Verständnis einer ‚ästhetischen Perspektive‘ des Rezipienten.

<sup>640</sup> KSA 1, GT, Kap. 16, S. 108

<sup>641</sup> KSA 1, GT, Kap. 16, S. 108

<sup>642</sup> Nietzsche schreibt: „Wir mögen die Gestalt uns auf das Sichtbarste bewegen, beleben und von innen heraus beleuchten, sie bleibt immer nur die Erscheinung, von der es keine Brücke giebt, die in die wahre Realität, in’s Herz der Welt führte...“ (KSA 1, GT, Kap. 21, S. 138)

Das kathartische Erleben basiert hier auf der auch bei Bernays vorhandenen Verbindung von Mitleid und Ekstase<sup>643</sup>. Vorzustellen hat man sich die im Dionysischen gegeneinander gerichteten Kräfte von Lust und Leid, die sich im Exzess der Chorsatyren ekstatisch entladen. Dabei kommt es vor allem auf die Selbstentäußerung – die ‚Entsubjektivierung‘ – des stellvertretend mitleidenden Chors an. ‚Katharsis‘ bedeutet damit im Sinne der von Nietzsche geforderten „Reinigung unserer ästhetischen Erkenntnis“<sup>644</sup> die ‚Lösung‘ vom ‚ich‘; der apollinische Wahn kennzeichnet die vom subjektiven Willen erlöste ‚Schau‘ des „ästhetischen Zuschauers“<sup>645</sup>.

Das betrifft jedoch nur die eine Seite der ästhetischen Rezeption. Da der Zuschauer über den Chor von der kathartischen Entsubjektivierung auch distanziert ist, bleibt bei ihm das rationale Verständnis für das Dargebotene erhalten. Nietzsche intendiert eine paradoxe Rezeptionshaltung, die dem apollinischen Traumbewusstsein mit seiner „flüchtige(n) Empfindung des Scheins“<sup>646</sup> entspricht. Sie ist die Basis für das gewünschte ästhetische Empfinden des Publikums, das Fiktion und Realität in jeder Situation voneinander zu unterscheiden vermag und dem Wahn nicht obsessiv verfällt.

Die Gespaltenheit der Rezeption des „ästhetischen Zuschauers“ kehrt im Tragödienbuch hinsichtlich des Lesers wieder. Um ein Verständnis für die mysteriöse Beschaffenheit der griechischen Tragödie entwickeln zu können, verpflichtet Nietzsche den Leser gleich zu Beginn seiner Ausführungen auf eine besondere Art ästhetischer Erkenntnis; im Einleitungssatz der „Geburt der Tragödie“ heisst es:

„Wir werden viel für die ästhetische 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 Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist...“<sup>647</sup>

---

<sup>643</sup> Vgl. 2.2

<sup>644</sup> KSA 1, GT, Kap. 23, S. 147

<sup>645</sup> Dieser Entwurf ästhetischer Rezeption entspricht Nietzsches Kunstauffassung, die bes. in der Reaktion auf Schopenhauers Lyrikverständnis als ‚ästhetische‘ bezeichnet ist. Im Anschluss an das Schopenhauer-Zitat in GT, Kap.5 heißt es: „Wer vermöchte in dieser Schilderung zu verkennen, dass hier die Lyrik als eine unvollkommen erreichte, gleichsam im Sprunge und selten zum Ziele kommende Kunst charakterisiert wird, ja als eine Halbkunst, deren Wesen darin bestehen sollte, dass das Wollen und das reine Anschauen d.h. der unaesthetische und der ästhetische Zustand wundersam durch einander gemischt seien? Wir behaupten vielmehr, dass der ganze Gegensatz, nach dem wie nach einem Werthmesser auch noch Schopenhauer die Künste eintheilt, der des Subjectiven und des Objectiven, überhaupt in der Aesthetik ungehörig ist, da das Subject, das wollende und seine egoistischen Zwecke fördernde Individuum nur als Gegner, nicht als Ursprung der Kunst gedacht werden kann.“ (GT, Kap. 5, S. 47)

<sup>646</sup> KSA 1, GT, Kap. 1, S. 27

<sup>647</sup> KSA 1, GT, Kap. 1, S. 25

Nietzsche stellt den Fortschritt für die „ästhetische Wissenschaft“ in den Vordergrund seines Interesses. Nicht allein aus der „logischen Einsicht“ sei er zu erringen. Vielmehr bedürfe es einer „unmittelbaren Sicherheit der Anschauung“, um die künstlerische Bedeutung des dionysisch-apollinischen Gegensatzes voll zu erfassen. Der ästhetischen Rezeption vergleichbar, tritt die „logische Einsicht“ für das tragische Geschehen zurück.<sup>648</sup> Gefordert wird eine eigene Form ästhetischer Anschauung, um der Erkenntnis an der griechischen Tragödie gerecht zu werden. Die gewählte Formulierung ist hinsichtlich der Tragödienwirkung bezeichnend. Der Ausdruck „unmittelbare Sicherheit der Anschauung“ lässt vermuten, dass „unmittelbar“ und „Sicherheit“ in gleicher Weise auf „Anschauung“ bezogen werden müssen. Das bedeutet, dass ‚Unmittelbarkeit‘ und ‚Sicherheit‘ unabhängig voneinander für die sinnliche Erkenntnis bedeutsam sind. Damit wird auch der Leser auf den dionysisch-apollinischen Prozess der Tragödie verwiesen. Die intendierte Art der Anschauung unterliegt ähnlichen Bedingungen, wie die ästhetische Rezeption. Auch für den Leser wird dieses Modell verbindlich: Nur über die Einsicht in die Verhältnisse der dionysisch-apollinischen Katharsis kann das „ahnungsvolle Verständnis jenes Einheitsmysteriums“<sup>649</sup> der griechischen Tragödie erlangt werden.

### 3.6 Die Tragödie als ästhetisches Spiel

Die im Tragödienbuch vorliegenden komplexen Mechanismen ästhetischer Distanzierung, die das Zusammentreffen mit dem Pathologischen verhindern sollen, scheinen für die Gesamtkonzeption eine weitere Funktion zu erfüllen. Vor ihrem Hintergrund kann Nietzsche die Tragödie als Spiel mit der dionysischen Gefahr entwerfen. Im neunten Kapitel der „Geburt der Tragödie“ erhält man einen Hinweis darauf, dass das Form gebende apollinische Prinzip nicht das letzte Wort behält:

„Damit aber bei dieser apollinischen Tendenz die Form nicht zu ägyptischer Steifigkeit und Kälte erstarre, damit nicht unter dem Bemühen, der einzelnen Welle ihre Bahn und ihr Bereich vorzuschreiben, die Bewegung des ganzen

---

<sup>648</sup> Siehe dazu B.Bräutigam: „Da die diskursive, nach dem Kausalitätsgesetz in einer bestimmten Reihenfolge vorgehende begriffliche Analyse dem Phänomen der Duplizität des Apollinischen und des Dionysischen in seiner Bedeutung für die Kunst nicht gerecht wird, bedarf es der Anschauung als einer eigenständigen, sinnlich-intuitiven Quelle der Erkenntnis, die im Gegensatz zum zergliedernden Verstand das Phänomen in seiner Evidenz im Ganzen und als Ganzes auffaßt.“ (a.a.O., S.108); B.v.Reibnitz schreibt: „In Nietzsches Formulierung ist die ‚logische Einsicht‘, d.h. die begriffliche, rational deduzierbare Vernunftkenntnis zwar nicht ausgeschlossen, aber der durch Anschauung vermittelten Erkenntnis nachgeordnet. Damit ist implizit die Abgrenzung gegen diejenige Tradition der philosophischen Ästhetik ausgesprochen, die von Platon bis Hegel die Wahrheit der Kunst an der Wahrheit des philosophischen Begriffs maß.“ (GT-Kommentar, S.57-58).

<sup>649</sup> KSA 1, GT, Kap. 5, S. 52

See's ersterbe, zerstörte 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.<sup>650</sup>

Nietzsche will das Dionysische auch mit seinem zerstörerischen Potential als belebendes Element der Tragödie erhalten. Es steht so nicht nur für die ‚Kreation‘ – den Aufbau aus dem dionysisch-apollinischen Prozess – sondern auch für den Untergang, der die ‚Leidenswelten‘ schließlich zum „metaphysischen Einssein“<sup>651</sup> zwingt.

Auch auf Seiten der Rezeption erscheint das Dionysische in diesem Sinne als Übermacht:

„In der Gesamtwirkung der Tragödie erlangt das Dionysische wieder das Uebergewicht; sie schliesst mit einem Klange, der niemals von dem Reiche der apollinischen Kunst her tönen könnte. Und damit erweist sich die apollinische Täuschung als das, was sie ist, als die während der Dauer der Tragödie anhaltende Umschleierung der eigentlichen dionysischen Wirkung: die doch so mächtig ist, am Schluss das apollinische Drama selbst in eine Sphäre zu drängen, wo es sich selbst und seine apollinische Sichtbarkeit verneint.“<sup>652</sup>

Das ausgewogene Verhältnis zwischen Dionysischem und Apollinischem – das Fundament der ästhetischen Rezeption – ist damit aufgehoben. Die übermächtige dionysische Wirkung ‚verneint‘ ihre apollinische Sichtbarkeit, indem sie das ausbalancierte ‚Wirkungsgewebe‘ preisgibt. Vernichtung wird so nicht nur inhaltlich (Heldentod) sondern auch formal vollzogen. Mit der Aufgabe der Szene und der Zerstörung des apollinischen Scheins endet die Tragödie. Der Zuschauer wird in dem Moment aus dem Tragödiengeschehen entlassen, in dem die „apollinischen Haltevorrichtungen“ aufgegeben werden. Die schützende Funktion des apollinischen Mitleids versagt, da es ohne seinen visuellen Bezug bleibt. Am Ende des Schauspiels wird der Rezipient so nochmals mit dem Dionysischen konfrontiert. Es ist die Ahnung der metaphysischen Weltverhältnisse, die hier gegeben wird. Die ästhetische Lust wird von Nietzsche aus dieser metaphysischen Weltdeutung abgeleitet. Sie gründet auf der Erfahrung der spielerischen ‚Urlust‘ an Aufbau und Zerstörung. Auch das Leidvolle könne auf diese Weise ästhetisch erfreuen; Nietzsche betont: „...dass selbst das Hässliche und Disharmonische ein künstlerisches Spiel ist, welches der Wille, in der ewigen Fülle seiner Lust, mit sich selbst spielt.“<sup>653</sup>

---

<sup>650</sup> KSA 1, GT, Kap. 9, S. 70

<sup>651</sup> Vgl. KSA 1, GT, Kap. 9, S. 68

<sup>652</sup> KSA 1, GT, Kap. 21, S. 139

<sup>653</sup> KSA 1, GT, Kap. 24, S. 152

Über die Musik wird diese Erfahrung exemplarisch gemacht. Als „unmittelbar(es) Abbild des Willens selbst“<sup>654</sup> ist sie spezifisch dionysische Kunst. Nietzsche zieht daher immer wieder die musikalische Dissonanz heran, um den „Urwiderspruch“, den dionysischen Leidensgrund, zu veranschaulichen. Allein „die lustvolle Empfindung der Dissonanz“<sup>655</sup> könne die entscheidenden Lebensimpulse nahe bringen, die durch das Dionysische gesetzt seien. Sie motiviert den Kreislauf von Aufbau und Zerstörung, der im Tragödiengeschehen musikalisch nachvollzogen werden kann. Denn einerseits ist die Musik als „mythenschaffende Kraft“<sup>656</sup> für die Produktion der szenischen Welt unentbehrlich. Andererseits symbolisiert sie durch „die Uebermacht der musikalischen Wirkung“<sup>657</sup> auch das Moment der Destruktion: als unzerstörbares Symbol des Lebens spendet die Musik den metaphysischen Trost. In beidem ist die Wirkung also „lustvoll“, so dass Nietzsche „aus dem Geiste der Musik“ heraus die Freude am Tragischen auch als Freude an der Vernichtung des Individuums<sup>658</sup> erklären kann.<sup>659</sup>

Damit ist aber die Musik vor allem für die Produktion des ästhetischen Wahns maßgeblich. Über die Musik glaubt sich der „ästhetische Zuhörer“ zu dionysischer Allmacht erhoben. Das Eintauchen in die musikalische Welt täuscht eine Identifikation mit dem Dionysischen vor, die ihn über die individuellen Grenzen hinaus gelangen lässt. Verständlich wird so Nietzsches Feststellung aus dem „Ecce homo“, die den Tragödienzuschauer darin bestärkte, „...über Schrecken und Mitleiden hinaus, die ewige Lust des Werdens selbst zu sein, jene Lust, die auch noch die Lust am Vernichten in sich schliesst...“<sup>660</sup> Als Ausdruck des Dionysischen wird die Musik hier zum Instrument der Katharsis<sup>661</sup>; sie veranlasst die wahnhaftige Entindividualisierung des Rezipienten und eröffnet ihm den Zugang zur szenischen Darstellung. Eine ‚Lust am Tragischen‘ wird über die Musik verständlich.

---

<sup>654</sup> KSA 1, GT, Kap. 16, S. 106; in Nietzsches Schopenhauer-Zitat über die Musik heißt es: „Denn die Musik ist, wie gesagt, darin von allen anderen Künsten verschieden, dass sie nicht Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adäquaten Objectität 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.“

<sup>655</sup> KSA 1, GT, Kap. 24, S. 152; Nietzsche erläutert: „Dieses schwer zu fassende Urphänomen der dionysischen Kunst wird aber auf directem Wege einzig verständlich und unmittelbar erfasst in der wunderbaren Bedeutung der musikalischen Dissonanz...“

<sup>656</sup> KSA 1, GT, Kap. 17, S. 111

<sup>657</sup> KSA 1, GT, Kap. 17, S. 110

<sup>658</sup> Vgl. KSA 1, GT, Kap. 16, S. 108

<sup>659</sup> Nietzsche schreibt: „...der Held, die höchste Willenserscheinung, wird zu unserer Lust verneint, weil er doch nur Erscheinung ist, und das ewige Leben des Willens durch seine Vernichtung nicht berührt wird.“ (KSA 1, GT, Kap. 16, S. 108)

<sup>660</sup> KSA 6, EH, S. 312

<sup>661</sup> Nietzsche bezeichnet bes. die deutsche Musik in diesem Sinne als den „reine(n), lautere(n) und läuternde(n) Feuergeist“ (KSA 1, GT, Kap. 19, S. 128).

Darüber hinaus ist der rhythmische Kreislauf von Aufbau und Zerstörung im Tragödienbuch als ästhetisches Weltprinzip interpretiert. Nietzsche greift auf die philosophische Lehre Heraklits zurück<sup>662</sup>. Das Moment des Schöpferischen ist hier von zentraler Bedeutung. Insofern die Tragödie die essentiellen Weltverhältnisse nachbildet, macht sie das ästhetische Spiel von Aufbau und Untergang zu ihrem eigentlichen Thema. Über die dionysischen und apollinischen Anteile der Tragödie wird dieses Spiel darstellbar. Da der Zuschauer ‚mitleidend‘ mit beiden Ebenen in Verbindung steht, scheint die Beteiligung an der Tragödie als ästhetischem Spiel gewährleistet. Die „sowohl apollinische als dionysische Erregung des Zuhörers“<sup>663</sup> wird von Nietzsche immer wieder hervorgehoben:

„Wer dies nicht erlebt hat, zugleich schauen zu müssen und zugleich über das Schauen hinaus sich zu sehnen, wird sich schwerlich vorstellen, wie bestimmt und klar diese beiden Prozesse bei der Betrachtung des tragischen Mythos nebeneinander bestehen und nebeneinander empfunden werden: während die wahrhaft ästhetischen Zuschauer mir bestätigen werden, dass unter den eigenthümlichen Wirkungen der Tragödie jenes Nebeneinander die merkwürdigste sei.“<sup>664</sup>

Doch gerade indem Lust und Leid in der Tragödie als ästhetisches Spiel – als zyklisch auftretende Phänomene – erfahren werden können, kommt es für den Zuschauer zu einer Lösung der während des szenischen Ablaufs aufrecht erhaltenen Spannung. Das zeigt das Gleichnis Heraklits, das Nietzsche zur Beschreibung dieses Vorgangs einfügt:

„Jenes Streben in's Unendliche, der Flügelschlag der Sehnsucht, bei der höchsten Lust an der deutlich percipierten Wirklichkeit, erinnern daran, dass wir in beiden Zuständen ein dionysisches Phänomen zu erkennen haben, das uns immer von Neuem wieder das spielende Aufbauen und Zertrümmern der Individualwelt als den Ausfluss einer URLust offenbart, in einer ähnlichen Weise, wie wenn von Heraklit dem Dunklen die weltbildende Kraft einem Kinde verglichen wird, das spielend Steine hin und her setzt und Sandhaufen aufbaut und wieder einwirft.“<sup>665</sup>

---

<sup>662</sup> Vgl. auch Nietzsches Heraklit-Kapitel in dem 1873 entstandenen „Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen“ (PHG). Heraklit ist hier von Nietzsche zum Repräsentanten einer ästhetischen Weltbetrachtung stilisiert, die sich vor allem an der wiederholten Schauspiel-Metaphorik ablesen lässt. Gleich zu Beginn der Heraklit-Kapitel heißt es von diesem, er sehe „die ganze Welt“ als „das Schauspiel einer waltenden Gerechtigkeit...“ (KSA 1, PHG, S. 822); den Abschluss der Betrachtung bildet ebenfalls ein ‚Theaterbild‘; Nietzsche schreibt: „Das, was er (Heraklit) schaute, die Lehre vom Gesetz im Werden und vom Spiel in der Nothwendigkeit, muß von jetzt ab ewig geschaut werden: er hat von diesem größten Schauspiel den Vorhang aufgezogen.“ (A.a.O., S. 835)

<sup>663</sup> KSA 1, GT, Kap. 22, S. 141-142

<sup>664</sup> KSA 1, GT, Kap. 24, S. 150-151

<sup>665</sup> KSA 1, GT, Kap. 24, S. 153

Der Kreislauf des Tragischen verbürgt für den mitleidenden Zuschauer eine schöpferische Vitalisierung<sup>666</sup>, die schließlich den in der Rezeption angelegten Identitätskonflikt zu überwinden vermag. Das zeigt der Vergleich mit dem Kind bei Heraklit. Es ist das göttliche, ideale Kind, das hier benannt ist<sup>667</sup>. Nietzsche bezieht sich auf das viel diskutierte Heraklit-Fragment B 52<sup>668</sup>. Seine Interpretation spitzt das zugrunde liegende Gleichnis zu, da er dem Spiel des Kindes eine künstlerische Bedeutung beimisst. In seiner späteren Schrift „Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen“ heißt es:

„Ein Werden und Vergehen, ein Bauen und Zerstören, ohne jede moralische Zurechnung, in ewig gleicher Unschuld, hat in dieser Welt allein das Spiel des Künstlers und des Kindes. Und so, wie das Kind und der Künstler spielt, spielt das ewig lebendige Feuer, baut auf und zerstört, in Unschuld – und dieses Spiel spielt der Aeon mit sich.“<sup>669</sup>

Das Spiel des Kindes ist dem künstlerischen Schöpfungsvermögen gleichgesetzt. Über die Feuer-Metaphorik wird eine Parallele zu den übergeordneten Weltverhältnissen gezogen<sup>670</sup>. Dem Spiel unterliegt eine im weitesten Sinne ‚natürliche‘ Dimension – es ist „unschuldig“ und „ohne jede moralische Zurechnung“.<sup>671</sup> Die Einsicht ist auf Nietzsches Verständnis des griechischen Theaters übertragbar. In der „Geburt der Tragödie“ trennt er sich von einem herkömmlichen Nachahmungsbegriff<sup>672</sup>: „...wenn anders die Kunst nicht nur Nachahmung der

---

<sup>666</sup> Noch in der „Götzendämmerung“ kennzeichnet Nietzsche den dionysischen Rausch als kräftigend: „Das Wesentliche am Rausch ist das Gefühl der Kraftsteigerung und Fülle.“ (KSA 6, GÖ, S. 116); R.Safranski nimmt an, dass es Nietzsche im Gegensatz zu Wagner niemals um ‚Erlösung‘ sondern um ‚Lebenssteigerung‘ gegangen sei (vgl. R. Safranski, Nietzsche, Frankfurt a.M. 2002, S.83).

<sup>667</sup> M.Frank identifiziert das göttliche Kind über Schelling mit dem ‚dritten Dionysus‘ der eleusinischen Mysterien, dem Adventsgott Dionysus Iakchos. (M.Frank, Gott im Exil, Frankfurt a.M.1988, S. 54)

<sup>668</sup> Heraklit, B 52: „Die Lebenszeit ist ein Knabe, der spielt, hin und her die Brettsteine setzt: Knabenregiment!“ (nach Diels / Kranz, a.a.O., S. 162)

<sup>669</sup> KSA 1, PHG, S.830

<sup>670</sup> Dem unterliegt Heraklits Ekpyrosis-Vorstellung. H.Cancik schreibt: „Die Welt geht periodisch nach einem ‚großen Jahr‘ unter und entsteht neu: εκπύρωσις und ενταυτος μέγας. Ein absolutes Ende, ein letztes Ziel gibt es nicht – keine Eschatologie, keine Teleologie.“ (H.Cancik, a.a.O., S.76); Nietzsche selbst charakterisiert die Ekpyrosis in PHG: „...er (Heraklit) glaubt wie jener (Anaximander) an einen periodisch sich wiederholenden Weltuntergang und an ein immer erneutes Hervorsteigen einer anderen Welt aus dem alles vernichtenden Weltbrande.“ (KSA 1, PHG, S. 829)

<sup>671</sup> V. Gerhardt schreibt: „Wie im Spiel so ist auch im Leben ein Außenbezug gänzlich entbehrlich. Es bedarf keiner Berufung auf moralische Absichten oder auf allgemein verbindliche Einsichten. Zwar gibt es Erfolge, doch wenn sie eintreten, ist das Spiel zu Ende und ein neues beginnt. Das eigentliche Gelingen liegt im Spielen selbst. So löst es sich von allen externen Bedingungen, ist ganz und gar auf sich selbst bezogen und verleiht seinen Ernst nur dem, der sich darauf einläßt. Und wie das Spiel, das nicht nötig und doch nicht ohne Regel ist, seine innere Notwendigkeit hat, so hat auch die Kunst ihren Grund in sich.“ (Volker Gerhardt, *Artisten-Metaphysik*, in: *Pathos und Distanz*, Stuttgart 1988, S. 58).

<sup>672</sup> Diese Tendenz des Tragödienbuchs ist von Nietzsche schon im zweiten Kapitel angesprochen. Er schreibt hier: „Diesen unmittelbaren Kunstzuständen der Natur gegenüber ist jeder Künstler ‚Nachahmer‘, und zwar entweder apollinischer Traumkünstler oder dionysischer Rauschkünstler oder endlich – wie beispielsweise in der griechischen Tragödie – zugleich Rausch- und Traumkünstler (...) Nach diesen allgemeinen Voraussetzungen und Gegenüberstellungen nahen wir uns jetzt den Griechen, um zu erkennen, in welchem Grade und bis zu wel-

Naturwirklichkeit, sondern gerade ein metaphysisches Supplement der Naturwirklichkeit ist, zu deren Ueberwindung neben sie gestellt.“<sup>673</sup> Die künstlerische Orientierung richtet sich nicht mehr an der Erscheinung aus – sie ist nunmehr der Sphäre des ‚Ding an sich‘ verhaftet<sup>674</sup>. Das ästhetische Spiel legitimiert sich aus der metaphysischen Natur. Es ist – gleich dem unreflektierten Kind – an sich „unschuldig“.

Die Entlastung des ästhetischen Zuschauers setzt genau an diesem Punkt an. Seine Aufgabe besteht darin, die Unschuld des idealen Kindes – sein spielerisches Verhältnis zu den Dingen – in der Position des ‚Mitleidenden‘ nachzuvollziehen. Dadurch scheint eine „Ueberwindung des affektiven Leidens“ in Aussicht gestellt. Denn durch die Beschränkungen von Chor und Szene bleibt der Zuschauer geschützt, während das im Wahn rezipierte dionysische Spiel von Aufbau und Zerstörung belebend wirken kann. Nietzsche schätzt die Bedeutung seines Theatermodells so hoch ein, dass er an ihm Leben und Welt als ästhetisch gerechtfertigt erklärt.<sup>675</sup>

---

cher Höhe jene Kunsttriebe der Natur in ihnen entwickelt gewesen sind: wodurch wir in den Stand gesetzt werden, das Verhältnis des griechischen Künstlers zu seinen Urbildern, oder, nach dem aristotelischen Ausdrucke, ‚die Nachahmung der Natur‘ tiefer zu verstehn und zu würdigen.“ (KSA 1, GT, Kap. 2, S.30-31); bereits hier ist also die mit Aristoteles assoziierte Prämisse des ‚ars imitatur naturam‘ in Frage gestellt. Nietzsche verweist damit auf sein neues Verständnis künstlerischer Nachahmung.

Bernhard Nessler schreibt: „...die Kunsttriebe sind für den Künstler nicht nur Objekt. (...) Sie kommen im Künstler selbst zu Wort. Sie sind das eigentliche Subjekt in ihm und setzen das Ziel. Er ist nur Werkzeug. (...) Kunstschaffen heißt für ihn (Nietzsche): sich in den Gehorsam jener Urtriebe bringen und ihr Organ sein. (B.Nessler, Die beiden Theatermodelle in Nietzsches „Geburt der Tragödie“, Meisenheim am Glan 1972, S.8).

B.v.Reibnitz schreibt: „Es scheint nun, daß die von Nietzsche hier entwickelte Kunsttheorie, insofern sie sich gegen die Kunstphilosophie des deutschen Idealismus richtet, zugleich in der Lage ist, deren traditionelle Interpretation des ‚aristotelischen Satzes‘ in Frage zu stellen. Er ‚entidealisiert‘ die Natur, indem er sie psychologisiert: Ihr werden ‚Kunst-Triebe‘ zugesprochen, die ‚hervorbrechen‘ und sich ‚befriedigen‘ in ‚unmittelbaren Kunstzuständen‘, und zwar im Traum und im Rausch. Diesen Zuständen gegenüber verhalte sich der Künstler nachahmend, indem er sie mit den Mitteln der Kunst reproduziere...“ (B.v.Reibnitz, GT-Kommentar, S.93). Dies bedeutet den Bruch mit der Tradition der Naturnachahmung, der die Basis für das metaphysische Tragödienverständnis Nietzsches bildet.

<sup>673</sup> KSA 1, GT, Kap. 24, S. 151

<sup>674</sup> Die Parallele von Dionysischem und der Kantschen Begrifflichkeit des ‚Ding an sich‘ wird von Nietzsche selbst gezogen (KSA 1, GT, Kap. 21, S. 139); sie versteht sich aber auch aus der Umdeutung des Dionysischen in ein philosophisches Pathos (vgl. 3.3).

<sup>675</sup> Die berühmt gewordene Formulierung findet sich im 5. Kapitel der GT: „Denn dies muss uns vor allem, zu unserer Erniedrigung und Erhöhung, deutlich sein, dass die ganze Kunstkomödie durchaus nicht für uns, etwa unsrer Besserung und Bildung wegen, aufgeführt wird, ja dass wir ebenso wenig die eigentlichen Schöpfer jener Kunstwelt sind: wohl aber dürfen wir von uns selbst annehmen, dass wir für den wahren Schöpfer derselben schon Bilder und künstlerische Projectionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsre höchste Würde haben – denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt...“ (KSA 1, GT, Kap. 5, S. 47); Volker Gerhardt beschreibt, worum es Nietzsche mit seiner ‚ästhetischen Rechtfertigung des Daseins‘ geht: „Um die Fundierung einer (der Erfahrung seines Jahrhunderts adäquaten) Einstellung zum Leben, um Gründe für ein Verhalten, das in einer dem Zufall ausgelieferten Welt ein Minimum an Notwendigkeit bewahrt. Sein Ziel ist die Abwehr des ‚praktischen Pessimismus‘, wie er es nennt.“ (V.Gerhardt, a.a.O., S.60). Gerade über die Ästhetisierung des Mitleids wird diese Frontstellung Nietzsches nachvollziehbar. In Kap.15 werden die Gefahren des „praktischen Pessimismus“ über „eine grausenhafte Ethik des Völkermords aus Mitleid“ beschworen (KSA 1, GT, Kap. 15, S.100; vgl. auch 4.3.2.2) – der kulturelle Verfall scheint gerade über das Phänomen des Mitleids präsent (vgl. „Der griechische Staat“, dazu: 4.3.1.1). Vor diesem Hintergrund wird die ästhetische Perspektive Nietzsches – seine ästhetische Theodizee – zugänglich. Sie äußert sich als „Reinigung unserer ästhetischen Erkenntnis“ in einem neuen Verständnis des Mitleids.

Man begreift die Distanzierung von Bernays. Mit dem Verweis auf Goethes „merkwürdige Ahnung“ zieht Nietzsche nicht nur Bernays' ästhetische Orientierung in Zweifel, er spielt mit dem Goethe-Zitat bereits auf die eigene Tragödienkonzeption an:

„...Sollte es wohl auch einer von den Vorzügen der Alten gewesen sein, dass das höchste Pathetische auch nur ästhetisches Spiel bei ihnen gewesen wäre, da bei uns die Naturwahrheit mitwirken muss, um ein solches Werk hervorzubringen?...“

In das Tragödienbuch sind diese Sätze Goethes als rhetorische Frage eingearbeitet, die Nietzsche leidenschaftlich bejaht.<sup>676</sup>

So macht die Abwendung von Bernays deutlich, dass Nietzsche in der „Geburt der Tragödie“ ein eigenes Ästhetikverständnis formuliert. Das lässt sich vor allem über das Tragödienmitleid nachvollziehen. Die Distanzierungsmechanismen, denen die ästhetische Rezeption hier unterliegt, tragen über die Tragödienkatharsis eine charakteristische Differenzierung in das tragische Mitleid: die dionysische Wirkung wird ‚kathartisch‘ für die angemessene ästhetische Rezeption zugänglich gemacht. Der kompetente „ästhetische Zuschauer“ erhält damit im Tragödienbuch eine privilegierte Position. Nietzsche trennt sich bewusst von dem alles nivellierenden „Schrei des Mitleidens, der die Mauern der Kultur umrisse.“<sup>677</sup>

---

<sup>676</sup> Vgl. KSA 1, GT, Kap. 22, S. 142-143; „Diese so tiefsinnige letzte Frage dürfen wir jetzt, nach unseren herrlichen Erfahrungen, bejahen, nachdem wir gerade an der musikalischen Tragödie mit Staunen erlebt haben, wie wirklich das höchste Pathetische doch nur ein ästhetisches Spiel sein kann: weshalb wir glauben dürfen, dass erst jetzt das Urphänomen des Tragischen mit einigem Erfolg zu beschreiben ist. Wer jetzt noch nur von jenen stellvertretenden Wirkungen aus ausserästhetischen Sphären zu erzählen hat und über den pathologisch-moralischen Prozess sich nicht hinausgehoben fühlt, mag nur an seiner ästhetischen Natur verzweifeln...“

<sup>677</sup> KSA 1, Der griechische Staat, S. 768