

Nietzsche · Werke



Nietzsche Werke

Kritische Gesamtausgabe

Herausgegeben von
Giorgio Colli undazzino Montinari

Dritte Abteilung
Zweiter Band

Walter de Gruyter · Berlin · New York
1973

Friedrich Nietzsche

Nachgelassene Schriften

1870—1873

Walter de Gruyter · Berlin · New York

1973

ISBN 3 11 004228 2

Library of Congress Catalog Card Number: 68—84213

©

1973 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung —
J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp.,
Berlin 30

Printed in Germany

Kritische Ausgabe sämtlicher Werke und unveröffentlichter Texte Friedrich Nietzsches nach
den Originalmanuskripten. Alle Rechte der Reproduktion, der Übersetzung und der Über-
nahme für alle Länder mit Einschluß der UdSSR vorbehalten.

Walter de Gruyter & Co., Berlin, für die deutsche Ausgabe.

Editions Gallimard, Paris, für die französische Ausgabe.

Adelphi edizioni, Mailand, für die italienische Ausgabe.

Hakusuisha Publishing Company, Tokio, für die japanische Ausgabe.

Satz und Druck: Omnium, Berlin.

Schutzumschlag und Einbandgestaltung: Barbara Proksch, Frankfurt/M.

Vorbemerkung der Herausgeber

Die Herausgeber hielten es für angebracht, innerhalb der dritten Abteilung von Nietzsches Werken (1869—1874) drei Gruppen zu unterscheiden:

- 1. die von Nietzsche selbst zwischen 1872 und 1874 herausgegebenen Werke;*
- 2. die Vorträge und fortlaufenden Abhandlungen aus dem Nachlaß, welche erst als Vorarbeiten zur Geburt der Tragödie, dann als selbständige Schriften in den Jahren 1870 bis 1873 entstanden;*
- 3. die nachgelassenen Fragmente vom Frühjahr 1869 bis Ende 1874.*

Diesen drei Gruppen ist jeweils ein Band der dritten Abteilung gewidmet. Eine Zuordnung des Nachlasses (Fragmente und Abhandlungen) zu den jeweiligen, von Nietzsche selbst veröffentlichten Werken, wie in den Abteilungen IV und V, erwies sich, aus Gründen der editorischen Übersichtlichkeit und zur klaren Trennung der drei Gruppen, als nicht ratsam. Eine solche Zuordnung kann übrigens vom Leser selbst mühelos nachvollzogen werden.

Der vorliegende zweite Band der dritten Abteilung enthält somit Nietzsches „nachgelassene Schriften“ aus den Jahren 1870 bis 1873. Als „nachgelassene Schrift“ wurde hier auch der Pri-

vatdruck Sokrates und die griechische Tragödie aufgenommen, den Nietzsche im Jahre 1871 erscheinen ließ und der den Kapiteln 8—15 der Geburt der Tragödie — abgesehen von einigen wenigen Umstellungen und Varianten —, wortwörtlich entspricht. Es schien den Herausgebern wichtig trotz Wiederholungen, dem Leser sämtliche Abhandlungen an einer Stelle vorzulegen, welche der endgültigen Fassung des Buches über die griechische Tragödie vorangingen¹. Auch das Neujahrswort an den Herausgeber der Wochenschrift „Im neuen Reich“ wird — obwohl von Nietzsche im „Musikalischen Wochenblatt“ des E. W. Fritzsche veröffentlicht — als nachgelassene Schrift behandelt und ebenfalls im vorliegenden Band veröffentlicht.

Zum erstenmal wird hier die Abhandlung Die Geburt des tragischen Gedankens bekannt gemacht, die Friedrich Nietzsche zu Weihnachten des Jahres 1870 für Cosima Wagner verfaßte, indem er einen Teil der Dionysischen Weltanschauung abschrieb und etwas änderte. Das Manuskript, dessen Titelblatt als Faksimile wiedergegeben wird, gehört zu der Sammlung Stefan Zweig. Der Erbin Stefan Zweigs in London, die die Veröffentlichung des wertvollen Textes freundlich gestattete, und Herrn Albi Rosenthal in Oxford, der ihn ermittelte, gilt der herzlichste Dank der Herausgeber.

¹ H. J. Mettes Textrekonstruktion: Friedrich Nietzsche, Sokrates und die griechische Tragödie (München 1933), wird im Nachbericht zur dritten Abteilung berücksichtigt werden.

Nachgelassene Schriften

1870—1873

Zwei öffentliche Vorträge
über die griechische Tragoedie

von

Dr. Friedrich Nietzsche
ord. Professor der Klassischen Philologie

in

Basel. 1870.

Erster Vortrag.

Das griechische Musikdrama.

In unserem heutigen Theaterwesen sind nicht nur Erinnerungen und Anklänge an die dramatischen Künste Griechenlands aufzufinden: nein, seine Grundformen wurzeln auf hellenischem Boden, entweder in natürlichem Wachsthum oder in Folge einer künstlichen Entlehnung. Nur die Namen haben sich vielfach verändert und verschoben: ähnlich wie die mittelalterliche Tonkunst die griechischen Tonleitern wirklich noch besaß, auch mit den griechischen Namen, nur daß z. B. das, was die Griechen „Lokrisch“ nannten, in den Kirchentönen als „Dorisch“ bezeichnet wird. Ähnliche Verwirrungen begegnen uns auf dem Gebiet der dramatischen Terminologie: das, was der Athener als „Tragödie“ verstand, werden wir allenfalls unter den Begriff der „großen Oper“ bringen: wenigstens hat dies Voltaire in einem Brief an den Kardinal Quirini gethan. Dagegen würde ein Hellene in unserer Tragödie fast nichts wiedererkennen, was seiner Tragödie entspräche; wohl aber würde ihm beikommen, daß der ganze Aufbau und der Grundcharakter der Tragödie Shakespeare's seiner sogenannten neueren Komödie entnommen sei. Und in der That hat sich aus ihr, in ungeheuren Zeiträumen, das römische Drama, das romanisch-germanische Mysterien- und Moralitätenspiel, zuletzt die Tragödie Shakespeare's entfaltet: in ähnlicher Weise, wie in der äußeren Form der Bühne Shakespeare's die genealogische Verwandt-

schaft mit der der neueren attischen Komödie nicht verkannt werden darf. Während wir nun hier eine natürlich vorwärtsschreitende, durch Jahrtausende fortgesetzte Entwicklung anzuerkennen haben, ist jene wirkliche Tragödie des Alterthums, das
 5 Kunstwerk des Aeschylus und Sophokles, der modernen Kunst willkürlich eingepflicht worden. Das, was wir heute die Oper nennen, das Zerrbild des antiken Musikdrama's, ist durch direkte Nachäffung des Alterthums entstanden: ohne die unbewußte Kraft eines natürlichen Triebes, nach einer abstrakten Theorie
 10 gebildet, hat sie sich, wie ein künstlich erzeugter homunculus, als der böse Kobold unserer modernen Musikentwicklung geberdet. Jene vornehmen und gelehrt gebildeten Florentiner, die im Anfange des 17^{ten} Jahrhunderts die Entstehung der Oper veranlaßten, hatten die deutlich ausgesprochne Absicht, die Wirkungen der
 15 Musik zu erneuern, die sie im Alterthume, nach so vielen beredten Zeugnissen, gehabt habe. Merkwürdig! Schon der erste Gedanke an die Oper war ein Haschen nach Effekt. Durch solche Experimente werden die Wurzeln einer unbewußten, aus dem Volksleben herauswachsenden Kunst abgeschnitten oder mindestens
 20 arg verstümmelt. So wurde in Frankreich das volksthümliche Drama durch die sogenannte klassische Tragödie verdrängt, also durch eine rein auf gelehrtem Wege entstandene Gattung, die die Quintessenz des Tragischen, ohne alle Beimischungen, enthalten sollte. Auch in Deutschland ist die natürliche Wurzel des Drama's
 25 das Fastnachtspiel, seit der Reformation untergraben worden; seitdem wurde die Neuschöpfung einer nationalen Form kaum wieder versucht, dagegen nach den vorhandenen Mustern fremder Nationen gedacht und gedichtet. Für die Entwicklung der modernen Künste ist die Gelehrsamkeit, das bewußte Wissen und
 30 Vielwissen der eigentliche Hemmschuh: alles Wachsen und Werden im Reiche der Kunst muß in tiefer Nacht vor sich gehen. Die Geschichte der Musik lehrt es, daß die gesunde Weiterentwicklung der griechischen Musik im frühen Mittelalter plötzlich auf das stärkste gehemmt und beeinträchtigt wurde, als man in

Theorie und Praxis mit Gelehrsamkeit auf das Alte zurückgieng. Das Resultat war eine unglaubliche Verkümmernng des Geschmacks: in den fortwährenden Widersprüchen der angeblichen Überlieferung und des natürlichen Gehör's kam man dahin, Musik
5 gar nicht mehr für das Ohr, sondern für das Auge zu componieren. Die Augen sollten das contrapunktische Geschick des Componisten bewundern: die Augen sollten die Ausdrucksfähigkeit der Musik anerkennen. Wie war dies zu bewerkstelligen? Man färbte die Noten mit der Farbe der Dinge, von denen im Texte die
10 Rede war, also grün, wenn Pflanzen, Felder Weinberge, purpurroth, wenn die Sonne und das Licht erwähnt wurden. Es war dies Litteraturmusik, Lesemusik. Was uns hier als helle Absurdität anmuthet, dürfte auf dem Gebiete, das ich besprechen will, wohl nur Wenigen sogleich als solche einleuchten. Ich behaupte nämlich,
15 daß der uns bekannte Aeschylus und Sophokles uns nur als Textbuchdichter, als Librettisten bekannt sind, das heißt daß sie uns eben unbekannt sind. Während wir nämlich im Bereich der Musik über das gelehrte Schattenspiel einer Lesemusik längst hinaus sind, ist im Gebiete der Poesie die Unnatürlichkeit der Buchdichtung so allein herrschend, daß es Besinnung kostet, sich zu sagen,
20 in wie fern wir gegen Pindar Aeschylus und Sophokles ungerecht sein müssen, ja weshalb wir sie eigentlich nicht kennen. Wenn wir sie als Dichter bezeichnen, so meinen wir eben Buchdichter: gerade damit aber verlieren wir jeden Einblick in ihr Wesen, das uns einzig
25 aufgeht, wenn wir die O p e r uns einmal in kräftiger phantasiereicher Stunde so idealisirt vor die Seele führen, daß uns eben die Anschauung des antiken Musikdrama's sich erschließt. Denn so verzerrt auch alle Verhältnisse an der sogenannten großen Oper sind, so sehr sie selbst ein Produkt der Zerstreung, nicht
30 der Sammlung ist, die Sklavin schlechtester Reimerei und unwürdiger Musik: so sehr hier alles Lüge und Schamlosigkeit ist, immerhin giebt es kein anderes Mittel, über Sophokles sich klar zu werden, als indem wir aus dieser Karikatur das Urbild zu erathen suchen und alles Verbogene und Verzerrte in begeisterter

Stunde uns hinwegdenken. Jenes Phantasiebild muß dann sorgfältig untersucht und, seinen einzelnen Theilen nach, mit der Tradition des Alterthums zusammengehalten werden, damit wir nicht etwa das Hellenische überhellenisieren und ein Kunstwerk
5 uns ausdenken, das nirgends in aller Welt eine Heimat hat. Das ist keine geringe Gefahr. Galt es doch bis vor nicht lange als unbedingtes Kunstaxiom, daß alle ideale Plastik farblos sein müsse, daß die antike Skulptur die Anwendung der Farbe nicht zulasse. Ganz langsam und unter dem heftigsten Widerstreben jener
10 Hyperhellenen, hat sich die polychrome Anschauung der antiken Plastik Bahn gebrochen nach der sie nicht mehr nackt, sondern mit einem farbigen Überzug bekleidet gedacht werden muß. In ähnlicher Weise erfreut sich der aesthetische Satz einer allgemeinen Beliebtheit, daß eine Verbindung zweier und mehrerer Künste
15 keine Erhöhung des aesthetischen Genusses erzeugen könne, vielmehr eine barbarische Geschmacksverirrung sei. Dieser Satz aber beweist höchstens die schlechte moderne Gewöhnung, daß wir nicht mehr als ganze Menschen genießen können: wir sind gleichsam durch die absoluten Künste in Stücke zerrissen und genießen
20 nun auch als Stücke, bald als Ohrenmenschen, bald als Augenmenschen usw. Halten wir dagegen, wie der geistvolle Anselm Feuerbach sich jenes antike Drama als Gesamtkunst vorstellt. „Es ist nicht zu verwundern, sagt er wenn bei einer tiefbegründeten Wahlverwandtschaft die einzelnen Künste endlich wieder
25 zu einem unzertrennlichen Ganzen, als einer neuen Kunstform sich verschmelzen. Die olympischen Spiele führten die gesonderten Griechenstämme zur politisch religiösen Einheit zusammen: das dramatische Festspiel gleicht einem Wiedervereinigungsfeste der griechischen Künste. Das Vorbild desselben war schon in jenen
30 Tempelfesten gegeben, wo die plastische Erscheinung des Gottes vor einer andächtigen Menge mit Tanz und Gesang gefeiert wurde. Wie dort, so bildet auch hier die Architektur den Rahmen und die Basis, durch welche sich die höhere poetische Sphäre sichtbar gegen die Wirklichkeit abschließt. An der Scenerie sehen wir

den Maler beschäftigt und allen Reiz eines bunten Farbenspiels in der Pracht des Kostüms ausgebreitet. Der Seele des Ganzen hat sich die Dichtkunst bemächtigt; aber diese wieder nicht als einzelne Dichtform, wie im Tempeldienst z. B. als Hymne. Jene dem
5 griechischen Drama so wesentlichen Berichte des Angelos und des Exangelos, oder der handelnden Personen selbst, führen uns in das Epos zurück. Die lyrische Poesie hat in den leidenschaftlichen Szenen und im Chor ihre Stelle und zwar nach allen ihren Abstufungen von dem unmittelbaren Ausbruch des Gefühls in Interjektionen, von der zartesten Blume des Liedes an bis zur Hymne
10 und Dithyrambe hinauf. In Recitation Gesang und Flötenspiel und dem Taktschritte des Tanzes ist der Ring noch nicht völlig geschlossen. Denn wenn die Poesie das innerste Grundelement des Dramas bildet, so tritt ihr in dieser ihr neuen Form die Plastik entgegen.“ Soweit Feuerbach. Sicher ist, daß wir einem solchen
15 Kunstwerke gegenüber erst lernen müßten, wie man als ganzer Mensch zu genießen habe: während es zu befürchten ist, daß man, auch hingestellt vor ein derartiges Werk, es sich in lauter Stücke zerlegen würde, um es sich anzueignen. Ich glaube sogar, daß wer
20 von uns plötzlich in eine athenische Festvorstellung versetzt würde zunächst den Eindruck eines gänzlich fremdartigen und barbarischen Schauspiels haben würde. Und dies aus sehr vielen Gründen. In hellster Tagessonne, ohne alle die geheimnißvollen Wirkungen des Abends und des Lampenlichts, in grellster Wirk-
25 lichkeit sähe er einen ungeheuren offenen Raum mit Menschen überfüllt: alle Blicke hingerichtet auf eine in der Tiefe wunderbar sich bewegende maskirte Männerschaar und ein paar übermenschlich große Puppen, die auf einem langen schmalen Bühnenraume im langsamsten Zeitmaße auf und niederschreiten. Denn
30 wie anders als Puppen müssen wir jene Wesen nennen, die auf den hohen Stelzen der Kothurne stehend, mit riesenmäßigen den Kopf überragenden stark bemalten Masken vor dem Gesicht, an Brust und Leib, Armen und Beinen bis in das Unnatürliche ausgepolstert und ausgestopft, sich kaum bewegen können, nieder-

gedrückt von der Last eines tief herabfallenden Schleppgewandes und eines mächtigen Kopfputzes. Dabei haben diese Gestalten durch die weit geöffneten Mundlöcher im stärksten Tone zu reden und zu singen, um sich einer Zuschauermasse von mehr als 20 000

5 Menschen verständlich zu machen: fürwahr, eine Heldenaufgabe, die eines marathonsischen Kämpfers würdig ist. Noch größer aber wird unsre Bewunderung, wenn wir vernehmen, daß der Einzelne von diesen Schauspieler-Sängern in 10stündiger Anspannung gegen 1600 Verse von sich zu geben hat, darunter wenigstens

10 sechs größere und kleinere Gesangstücke. Und dies vor einem Publikum, das jedes Übermaß im Ton, jeden unrichtigen Accent unbittlich ahndete, in Athen wo nach Lessings Ausdruck selbst der Pöbel ein feines und zärtliches Urtheil hatte. Welche Koncentration und Übung der Kräfte, welche langwierige Vorbereitung,

15 welchen Ernst und Enthusiasmus im Erfassen der künstlerischen Aufgabe müssen wir hier voraussetzen, kurz, welch ein ideales Schauspielerthum! Hier waren Aufgaben für die edelsten Bürger gestellt, hier entwürdigte sich, auch im Falle des Mißlingens ein Marathonkämpfer nicht, hier empfand der Schauspieler, wie er in

20 seinem Kostüm eine Erhebung über die alltägliche Menschenbildung darstellte, auch in sich einen Aufschwung, in dem die pathetischen schwerwichtigen Worte des Aeschylus ihm eine natürliche Sprache sein mußten.

Weihevoll aber gleich dem Schauspieler lauschte auch der Z u -

25 h ö r e r : auch über ihn breitete sich eine ungewöhnliche lang-ersehnte Feststimmung aus. Nicht die ängstliche Flucht vor der Langeweile, der Wille sich und seine Erbärmlichkeit um jeden Preis für einige Stunden los zu sein, trieb jene Männer ins Theater. Der Grieche flüchtete sich aus der ihm so gewohnten zerstreuten Öffentlichkeit, aus dem Leben in Markt Straße und

30 Gerichtshalle, in die ruhig stimmende, zur Sammlung einladende Feierlichkeit der Theaterhandlung: nicht wie der alte Deutsche, der Zerstreung begehrte, wenn er den Cirkel seines innerlichen Daseins einmal zerschnitt, und der die rechte lustige Zerstreung

in der gerichtlichen Wechselrede fand, die deshalb auch für sein Drama Form und Atmosphäre bestimmte. Die Seele des Atheners dagegen, der die Tragödie an den großen Dionysien anzuschauen kam, hatte in sich noch etwas von jenem Element, aus dem die

5 Tragödie geboren ist. Es ist dies der übermächtig hervorbrechende Frühlingstrieb, ein Stürmen und Rasen in gemischter Empfindung, wie es alle naiven Völker und die gesammte Natur beim Nahen des Frühlings kennen. Bekanntlich sind auch unsre Fast-

10 nachtsspiele und Maskenscherze ursprünglich solche Frühlingsfeste, die nur aus kirchlichen Anlässen etwas zurückdatiert sind. Hier ist alles tiefster Instinkt: jene ungeheuren dionysischen Schwarmzüge im alten Griechenland haben ihre Analogie in den S. Johann- und S. Veitstänzern des Mittelalters, die in größter, immer wachsender Masse tanzend singend und springend von

15 Stadt zu Stadt zogen. Mag auch die heutige Medicin von jener Erscheinung als von einer Volksseuche des Mittelalters sprechen: wir wollen nur festhalten, daß das antike Drama aus einer solchen Volksseuche erblüht ist, und daß es das Unglück der modernen Künste ist, n i c h t aus solchem geheimnißvollen Quell ent-

20 flossen zu sein. Es ist nicht etwa Muthwille und willkürliche Ausgelassenheit, wenn in den ersten Anfängen des Dramas wildbewegte Schwärme, als Satyrn und Silene kostümiert, die Gesichter mit Ruß Mennig und andern Pflanzensäften beschmiert, mit Blumenkränzen auf dem Kopf, durch Feld und Wald schweif-

25 ten: die allgewaltige, so plötzlich sich kundgebende Wirkung des Frühlings steigert hier auch die Lebenskräfte zu einem solchen Übermaß, daß ekstatische Zustände, Visionen und der Glaube an die eigne Verzauberung allerwärts hervortreten, und gleichgestimmte Wesen schaarenweise durchs Land ziehen. Und hier ist

30 die Wiege des Dramas. Denn nicht damit beginnt dasselbe, daß jemand sich verummumt und bei Anderen eine Täuschung erregen will: nein vielmehr, indem der Mensch außer sich ist und sich selbst verwandelt und verzaubert glaubt. In dem Zustande des „Außer sich seins“, der Ecstase ist nur ein Schritt noch nöthig:

wir kehren nicht wieder in uns zurück, sondern gehen in ein anderes Wesen ein, so daß wir uns als Verzauberte geberden. Daher rührt im letzten Grunde das tiefe Erstaunen beim Anblick des Drama's: der Boden wankt, der Glaube an die Unlöslichkeit und Starrheit des Individuums. Und wie der dionysische Schwärmer an seine Verwandlung glaubt, recht im Gegensatz zu Zettel im Sommernachtstraum, so glaubt der dramatische Dichter an die Wirklichkeit seiner Gestalten. Wer diesen Glauben nicht hat, der kann zwar noch zu den Thyrsusschwingern, den Dilettanten gehören, nicht aber zu den rechten Dienern des Dionysos, den Bacchen.

Etwas von diesem dionysischen Naturleben war in der Blüthezeit des attischen Dramas auch noch in der Seele der Zuhörer. Das war kein faules fatiguirtes allabendliches Abonnementspublikum, das mit müden abgehetzten Sinnen zum Theater kommt, um sich hier in Emotion versetzen zu lassen. Im Gegensatz zu diesem Publikum, das die Zwangsjacke unseres heutigen Theaterwesens ist, hatte der athenische Zuschauer seine frischen morgendlichen, festlich angeregten Sinne noch, wenn er sich auf den Stufen des Theaters niederließ. Das Einfache war für ihn noch nicht zu einfach. Seine aesthetische Gelehrsamkeit bestand in den Erinnerungen an frühere glückliche Theatertage, sein Zutrauen zu dem dramatischen Genius seines Volkes war grenzenlos. Was das Wichtigste aber ist, er schlürfte den Trank der Tragödie so selten, daß er ihn jedesmal wie zum ersten Male genoß. In diesem Sinne will ich das Wort des bedeutendsten lebenden Architekten anführen, der für die Deckengemälde und ausgemalten Kuppeln sein Votum abgiebt. „Nichts ist vortheilhafter, sagt er, für das Kunstwerk, als das Entrücktsein aus der vulgären unmittelbaren Berührung mit dem Nächsten und aus der gewohnten Sehlinie des Menschen. Durch die Gewohnheit des Bequemsehen's wird der Sehnerv so abgestumpft, daß er den Reiz und die Verhältnisse der Farben und Formen nur noch wie hinter einem Schleier erkennt.“ Es wird sicher erlaubt sein, etwas Analoges auch für den

seltner Genuß des Dramas zu beanspruchen: es kommt den Bildern und den Dramen zu Gute, die mit etwas ungewohnter Haltung und Empfindung angeschaut werden: wenn damit auch noch nicht die altrömische Sitte, im Theater zu stehen, anempfohlen werden soll.

Wir haben bis jetzt nur den Schauspieler und den Zuschauer in's Auge gefaßt. Denken wir zu dritt auch an den Poeten: und zwar fasse ich hier das Wort in seinem weitesten Sinne, so wie es die Griechen verstanden. Es ist richtig, daß die griechischen Tragiker ihre unermesslichen Einwirkungen auf die neuere Kunst nur als Librettisten geübt haben: wenn das aber wahr ist, so lebe ich der Überzeugung, daß eine wirkliche und ganze Vergegenwärtigung einer aeschyleischen Trilogie, mit attischen Schauspielern, Publikum und Poeten, auf uns geradezu eine zerschmetternde Wirkung thun müßte, weil sie uns den künstlerischen Menschen in einer Vollkommenheit und Harmonie offenbaren würde, gegen die unsre großen Dichter gleichsam als schön begonnene, doch nicht zu Ende gearbeitete Statuen erscheinen möchten.

Die Aufgabe war im griechischen Alterthum für den Dramatiker so schwer als möglich gestellt: eine Freiheit, wie sie unsere Bühnendichter nach Wahl des Stoffs, der Schauspielerzahl und unzähliger Dinge genießen, würde dem attischen Kunstrichter als Zuchtlosigkeit erschienen sein. Durch die gesammte griechische Kunst geht das stolze Gesetz, daß nur das Schwerste eine Aufgabe für den freien Mann ist. So hieng die Autorität und der Ruhm eines plastischen Kunstwerkes sehr von der Schwierigkeit der Bearbeitung, der Härte des verwendeten Stoffes ab. Zu den besonderen Schwierigkeiten, vermöge deren der Weg zur dramatischen Berühmtheit niemals ein sehr breiter geworden ist, gehört die beschränkte Zahl der Schauspieler, die Verwendung des Chors, der begrenzte Mythenkreis, vor allem aber jene Fünfkämpfertugend, die Nothwendigkeit, als Dichter und Musiker, in der Orchestik und der Regie, zuletzt als Schauspieler produktiv begabt zu sein. Das was für unsre dramatischen Dichter immer

der Rettungsanker ist, das ist die Neuheit und damit das Interessante ihres Stoffes, den sie für ihr Drama gewählt haben. Sie denken, wie die italienischen Improvisatoren, die eine neue Geschichte bis zu ihrem Höhepunkt und zur höchsten Steigerung der Spannung erzählen und dann überzeugt sind, daß niemand mehr vor Schluß davongeht. Das Festhalten bis zum Schluß durch den Reiz des Interessanten war nun bei den griechischen Tragikern etwas Unerhörtes: die Stoffe ihrer Meisterwerke waren altbekannt und in epischer und lyrischer Form den Zuhörern von Kindheit an vertraut. Es war bereits eine Heldentat für einen Orest und einen Odipus wahrhafte Teilnahme zu erwecken: aber wie beschränkt, wie eigensinnig eingeengt waren die Mittel, die zur Erregung dieser Theilnahme gebraucht werden durften! Hier kommt vor allem der Chor in Betracht, der für den antiken Dichter ebenso wichtig war wie für den französischen Tragiker die vornehmen Personen, die zu beiden Seiten der Scene ihre Sitze hatten und die Bühne gewissermaßen in ein fürstliches Vorzimmer verwandelten. Wie der französische Tragiker diesem sonderbaren nicht mitspielenden und doch mitspielenden „Chor“ zu liebe die Dekorationen nicht ändern durfte, wie sich Sprache und Geste auf der Bühne nach ihm modelte: so verlangte der antike Chor für die ganze Handlung in jedem Drama Öffentlichkeit der Handlung, den freien Platz als die Aktionsstätte der Tragödie. Dies ist eine verwegene Forderung: denn die tragische That und die Vorbereitung zu ihr pflegt sich gerade nicht auf der Straße finden zu lassen, sondern erwächst am Besten in der Verborgenheit. Alles öffentlich, alles im hellen Licht, alles in Gegenwart des Chors — das war die grausame Forderung. Nicht daß man aus irgend einer aesthetischen Spitzfindigkeit dies irgendwann einmal als Forderung ausgesprochen hätte: vielmehr war in dem langen Entwicklungsprozeß des Dramas diese Stufe erreicht worden, und man hatte sie festgehalten mit dem Instinkt, daß hier für den tüchtigen Genius eine tüchtige Aufgabe zu lösen sei. Es ist ja bekannt, daß ursprünglich die Tragödie nichts als ein

großer Chorgesang war: diese historische Erkenntniß giebt aber in der That den Schlüssel zu jenem wunderlichen Problem. Die Haupt- und Gesamtwirkung der antiken Tragödie beruhte in der besten Zeit immer noch auf dem Chore: er war der Faktor, mit dem vor allem gerechnet werden mußte, den man nicht bei Seite lassen durfte. Jene Stufe, in der sich das Drama ungefähr von Aeschylus bis Euripides hielt, ist die, in der der Chor soweit zurückgedrängt war, um eben gerade noch die Gesamtfärbung anzugeben. Noch ein einziger Schritt weiter und die Scene herrschte über die Orchestra, die Kolonie über die Mutterstadt; die Dialektik der Bühnenpersonen und ihre Einzelgesänge traten vor und überwältigten den bisher gültigen chorisch-musikalischen Gesamteindruck. Dieser Schritt ist gethan worden, und der Zeitgenosse desselben, Aristoteles, fixierte ihn in seiner berühmten, viel verwirrenden, das Wesen des aeschyleischen Dramas gar nicht treffenden Definition.

Der erste Gedanke also beim Entwurfe einer dramatischen Dichtung mußte sein, eine Gruppe von Männern oder Frauen zu erdenken, die mit den handelnden Personen eng verbunden sind: sodann mußten Anlässe gesucht werden, bei denen lyrisch-musikalische Massenstimmungen zum Ausbruch kommen konnten. Der Dichter sah gewissermaßen vom Chor aus nach den Bühnenpersonen, und mit ihm das athenische Publikum: wir, die wir nur das libretto haben, sehen von der Bühne aus nach dem Chor. Die Bedeutung desselben ist nicht mit einem Gleichniß zu erschöpfen. Wenn Schlegel ihn als den „idealischen Zuschauer“ bezeichnet hat, so will das doch nur sagen, daß der Dichter in der Art, wie der Chor die Ereignisse auffaßt, zugleich andeutet, wie nach seinem Wunsche sie der Zuschauer auffassen solle. Damit ist aber doch nur eine Seite richtig hervorgehoben: vor allem ist wichtig, daß der Heldenspieler durch ihn wie durch ein Schallrohr seine Empfindungen in einer kolossalen Vergrößerung dem Zuschauer zuschreit. Obschon eine Mehrheit von Personen, stellt er doch musikalisch keine Masse vor, sondern nur ein ungeheures, mit über-

natürlicher Lunge begabtes Einzelwesen. Es ist nicht am Orte
 darauf hinzuweisen, welcher ethische Gedanke in der unisonen
 Chormusik der Griechen liegt: die den stärksten Gegensatz zur
 christlichen Musikentwicklung bildet, in der die Harmonie, das
 5 eigentliche Symbol der Mehrheit, lange Zeit so dominirt, daß die
 Melodie ganz erstickt war und erst wieder entdeckt werden
 mußte. Der Chor ist es, der die Grenzen der in der Tragödie sich
 erweisenden Dichterphantasie vorgeschrieben hat: der religiöse
 Chortanz mit seinem feierlichen Andante umschränkte den sonst
 10 so übermüthigen Erfindungsgeist der Dichter: während die eng-
 lische Tragödie, ohne eine solche Schranke, mit ihrem phantasti-
 schen Realismus sich viel ungestümer, dionysischer, aber doch im
 Grunde wehmüthiger geberdet, ungefähr wie ein Beethovensches
 Allegro. Daß der Chor mehrere große Gelegenheiten zu lyrisch-
 15 pathetischen Kundgebungen hatte, das ist eigentlich der wichtigste
 Satz in der Ökonomie des alten Dramas. Dies ist aber leicht auch
 in dem kürzesten Theilstück der Sage erreicht: und deshalb fehlt
 durchaus alles Verwickelte, alles Intriguenhafte, alles fein und
 künstlich Kombinirte, kurz alles das was gerade den Charakter
 20 des modernen Trauerspiels ausmacht. Im antiken Musikdrama
 gab es nichts, was man hätte ausrechnen müssen: auch die Schlaue-
 heit einzelner Helden des Mythos hat in ihm etwas Einfach-ehr-
 liches an sich. Niemals, auch nicht bei Euripides ist das Wesen des
 Schauspiels in das des Schachspiels umgewandelt: während aller-
 25 dings das Schachspielartige zum Grundzug der sogenannten
 neueren Komödie geworden ist. Deshalb gleichen die einzelnen
 Dramen der Alten, ihrem einfachen Aufbau nach, einem ein-
 z i g e n Akte unserer Tragödien und zwar am meisten dem fünf-
 ten Akte, der in kurzen raschen Schritten zur Katastrophe führt.
 30 Die französische klassische Tragödie mußte, weil sie ihr Vorbild,
 das griechische Musikdrama, eben nur als libretto kannte, und mit
 der Einführung des Chors in Verlegenheiten gerieth, ein ganz
 neues Element in sich aufnehmen, nur um die von Horaz vor-
 geschriebenen 5 Akte auszufüllen: dieser Ballast, ohne den sich

jene Kunstform nicht auf die See wagen mochte, war die Intrigue, d. h. eine Räthselaufgabe für den Verstand und eine Tummelstätte der kleinen, im Grunde untragischen Leidenschaften: womit sich ihr Charakter dem der neuen attischen Komödie

5 bedeutend näherte. Die alte Tragödie war, mit ihr verglichen, arm an Handlung und Spannung: man kann sogar sagen, daß es auf ihren früheren Entwicklungsstufen gar nicht auf das Handeln das δράμα abgesehen war, sondern auf das Leiden das πάθος. Die Handlung trat erst hinzu als der Dialog entstand: und alles

10 wahrhafte und ernste Thun wurde auch in der Blüthezeit des Dramas nicht auf offener Scene vorgeführt. Was war die Tragödie ursprünglich anders als eine objektive Lyrik, ein Lied aus dem Zustande bestimmter mythologischer Wesen herausgesungen, und zwar im Kostüm derselben. Zuerst mußte ein dithyrambischer

15 Chor von zu Satyrn und Silenen verkleideten Männern selbst zu verstehen geben, was ihn in solche Aufregung versetzt habe: er deutete hin auf einen den Zuhörern schnell verständlichen Zug aus der Kampf- und Leidensgeschichte des Dionysos. Später wurde die Gottheit selbst eingeführt, zu einem doppelten Zwecke:

20 einmal um persönlich von seinen Abenteuern zu erzählen, in denen er eben darin steckt und durch die sein Gefolge zu lebhaftester Theilnahme erregt wird. Andernseits ist Dionysos während jener leidenschaftlichen Chorgesänge gewissermaßen das lebende Bild, die lebende Statue des Gottes: und in der That hat

25 der antike Schauspieler etwas vom steinernen Gast bei Mozart. Ein neuerer Musikschriftsteller macht hierüber folgende richtige Bemerkung. „In unserem kostümirten Schauspieler, sagt er, tritt uns ein natürlicher Mensch, den Griechen trat in der tragischen Maske ein künstlicher, wenn man will, heroisch stylisierter entgegen. Unsere tiefen Bühnen, auf denen oft an hundert Personen

30 gruppiert sind, machen die Darstellungen zu farbigen Gemälden, so lebendig sie nur sein können. Die schmale antike Bühne, mit der nahe vorgerückten Hinterwand, machte die wenigen, sich gemessen bewegenden Figuren zu lebenden Basreliefs oder be-

lebten Marmorbildern eines Tempelgiebels. Hätte ein Wunder jenen Marmorgestalten des Streites zwischen Athene und Poseidon im Parthenongiebel Leben eingehaucht, sie würden wohl die Sprache des Sophokles gesprochen haben.“

- 5 Ich kehre zu dem vorhin angedeuteten Gesichtspunkte zurück, daß im griechischen Drama der Accent auf dem Erleiden, nicht auf dem Handeln ruht; jetzt wird es leichter sein zu begreifen, weshalb ich meine, daß wir gegen Aeschylus und Sophokles un-
 10 gerecht sein müssen, daß wir sie eigentlich nicht kennen. Wir haben nämlich keinen Maßstab, das Urtheil des attischen Publi-
 kums über ein Dichterwerk zu controlieren, weil wir nicht wissen oder nur zum geringsten Theile wissen, wie das Erleiden, überhaupt das Gefühlsleben in seinen Ausbrüchen, zum ergrei-
 15 fendenden Eindrücke gebracht wurde. Wir sind einer griechischen Tragödie gegenüber incompetent, weil ihre Hauptwirkung zu einem guten Theil auf einem Element beruhte, das uns verloren
 gegangen ist, auf der Musik. Für die Stellung der Musik zum alten Drama gilt vollkommen, was Gluck in der berühmten Vor-
 20 rede zu seiner Alceste als Forderung ausspricht. Die Musik sollte die Dichtung unterstützen, den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu stören. Sie sollte für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben
 und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine
 25 fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. Die Musik ist also durchaus nur als Mittel zum Zweck verwendet worden: ihre Aufgabe war es, das Erleiden des Gottes und des Helden in stärkstes Mitleiden bei den Zuhörern umzusetzen. Nun
 30 hat ja auch das Wort dieselbe Aufgabe, aber es wird ihm viel schwerer und nur auf Umwegen möglich, dieselbe zu lösen. Das Wort wirkt zunächst auf die Begriffswelt und von da aus erst auf die Empfindung, ja häufig genug erreicht es, bei der Länge des Wegs, sein Ziel gar nicht. Die Musik dagegen trifft das Herz un-

mittelbar, als die wahre allgemeine Sprache, die man überall versteht.

Freilich findet man noch jetzt über die griechische Musik Ansichten verbreitet, als ob sie am allerwenigsten eine solche allgemein verständliche Sprache gewesen sei, sondern vielmehr eine auf gelehrtem Wege erfundene, aus akustischen Lehren abstrahirte, uns gänzlich fremdartige Tonwelt bedeute. Man trägt sich hier und da z. B. noch mit dem Aberglauben, in der griechischen Musik sei die große Terz als ein Mißklang empfunden worden. Von solchen Vorstellungen muß man sich gänzlich freimachen und sich immer vorhalten, daß unserem Gefühl die Musik der Griechen viel näher steht als die des Mittelalters. Was uns von alten Kompositionen erhalten ist, erinnert in seiner scharfen rhythmischen Gliederung durchaus an unsere Volkslieder: aus dem Volkslied aber ist die gesammte antike Dichtkunst und Musik hervorgewachsen. Zwar giebt es auch reine Instrumentalmusik: doch machte sich in ihr nur das Virtuosenenthum geltend. Der echte Grieche empfand bei ihr immer etwas Unheimisches, etwas aus der asiatischen Fremde Importirtes. Die eigentlich griechische Musik ist durchaus Vokalmusik: das natürliche Band der Wort- und Tonsprache ist noch nicht zerrissen: und dies bis zu dem Grade, daß der Dichter nothwendig auch der Komponist seines Liedes war. Die Griechen lernten ein Lied gar nicht anders kennen, als durch den Gesang: sie empfanden aber auch beim Anhören das innigste Eins-sein von Wort und Ton. Wir, die wir unter dem Einflusse der modernen Kunstunart, der Vereinzelung der Künste aufgewachsen sind, sind kaum mehr im Stande, Text und Musik zusammen zu genießen. Wir haben uns eben gewöhnt, getrennt zu genießen, den Text bei der Lektüre — weshalb wir unserem Urtheil nicht trauen, wenn wir ein Gedicht vorlesen, ein Drama vorspielen sehen und nach dem Buch verlangen — und die Musik beim Anhören. Auch finden wir den absurdesten Text erträglich, wenn nur die Musik schön ist: etwas was einem Griechen so recht eigentlich als Barbarei vorkommen würde.

Außer der eben betonten Schwesterschaft von Poesie und Tonkunst ist für die antike Musik noch zweierlei charakteristisch, ihre Einfachheit, ja Armuth in der Harmonie, ihr Reichthum an rhythmischen Ausdrucksmitteln. Ich habe schon angedeutet, daß der
5 Chorgesang sich vom Sologesang nur durch die Zahl der Stimmen unterschied, und daß nur den begleitenden Instrumenten eine sehr beschränkte Vielstimmigkeit, also Harmonie in unserm Sinne gestattet war. Die aller erste Forderung war, daß man den Inhalt des vorgetragnen Liedes v e r s t a n d : und wenn man ein
10 pindarisches oder aeschyleisches Chorlied mit seinen verwegnen Metaphern und Gedankensprüngen wirklich verstand: so setzt dies eine erstaunliche Kunst des Vortrags und zugleich eine äußerst charakteristische musikalische Accentuation und Rhythmik voraus. Dem musikalisch-rhythmischen Periodenbau, der sich im
15 strengsten Parallelismus mit dem Text bewegte, lief nun andernseits, als äußerliches Ausdrucksmittel, die Tanzbewegung zur Seite, die Orchestik. In den Evolutionen der Choreuten, die sich vor den Augen der Zuschauer wie Arabesken auf der breiten Fläche der Orchestra hinzeichneten, empfand man die gewissermaßen sichtbar gewordne Musik. Während die Musik die Wirkung der Dichtung steigerte, so erklärte die Orchestik die Musik. Es erwuchs somit für den Dichter und Tondichter zugleich noch die Aufgabe, ein produktiver Balletmeister zu sein.

Hier ist noch ein Wort über die Grenzen der Musik im Drama
25 zu sagen. Die tiefere Bedeutung dieser Grenzen als der Achillesferse des antiken Musikdramas, insofern an ihnen sein Zersetzungsprozeß beginnt, soll heute nicht erörtert werden, da ich den Verfall der antiken Tragödie und damit auch den eben angeregten Punkt in meinem nächsten Vortrag zu besprechen gedenke.
30 Hier genüge nur die Thatsache: nicht alles was gedichtet war, konnte gesungen werden, und mitunter wurde auch, wie in unserem Melodram, gesprochen, unter der Begleitung der Instrumentalmusik. Aber jenes Sprechen haben wir uns immer als Halbrecitativ vorzustellen, so daß der ihm eigenthümliche dröhnende

Ton keinen Dualismus in das Musikdrama brachte; vielmehr war auch in der Sprache der dominierende Einfluß der Musik mächtig geworden. Man hat eine Art Nachklang dieses Recitativ-Tons in dem sogenannten Lektionston, mit welchem in der katholischen
 5 Kirche die Evangelien, die Episteln, manche Gebete vorgetragen werden. „Der lesende Priester macht bei den Interpunktionen und Schlüssen der Sätze gewisse Flexionen der Stimme, wodurch die Deutlichkeit des Vortrags gesichert und zugleich Monotonie vermieden wird. Aber bei wichtigen Momenten der heiligen
 10 Handlung hebt sich die Stimme des Geistlichen, das pater noster, die Präfation, der Segen wird zum deklamatorischen Gesange.“ Überhaupt erinnert in dem Rituale des Hochamtes vieles an das griechische Musikdrama, nur daß in Griechenland alles viel heller sonniger überhaupt schöner war, dafür auch weniger innerlich
 15 und ohne jene räthselvolle unendliche Symbolik der christlichen Kirche.

Hiermit bin ich, geehrteste Versammlung, zum Schluß gekommen. Ich verglich vorhin den Schöpfer des antiken Musikdrama's mit dem Pentathlos, dem Fünfkämpfer: ein anderes Bild wird
 20 uns die Bedeutung eines solchen musikdramatischen Fünfkämpfers für die gesammte alte Kunst näher bringen. Für die Geschichte der antiken Bekleidung hat Aeschylus eine außerordentliche Bedeutung, insofern er den freien Faltenwurf, die Zierlichkeit Pracht und Anmuth des Hauptgewandes einführte, während
 25 vor ihm die Griechen in ihrer Kleidung barbarisirten und den freien Faltenwurf nicht kannten. Das griechische Musikdrama ist für die gesammte alte Kunst jener freie Faltenwurf: alles Unfreie, alles Isolirte der einzelnen Künste ist mit ihm überwunden: bei ihrem gemeinsamen Opferfeste werden der Schönheit und zugleich der Kühnheit Hymnen gesungen. Gebundenheit und doch
 30 Anmuth, Mannichfaltigkeit und doch Einheit, viele Künste in höchster Thätigkeit und doch ein Kunstwerk — das ist das antike Musikdrama. Wer aber bei seinem Anblick an das Ideal des jetzigen Kunstreformators erinnert wird, der wird sich zu-

gleich sagen müssen, daß jenes Kunstwerk der Zukunft durchaus nicht etwa eine glänzende, doch täuschende Luftspiegelung ist: was wir von der Zukunft erhoffen, das war schon einmal Wirklichkeit — in einer mehr als zweitausendjährigen Vergangenheit.

Zweiter Vortrag.
Socrates und die Tragoedie.

Basel am 1 Febr. 70.

Die griechische Tragödie ist anders zu Grunde gegangen als sämtliche älteren schwesterlichen Kunstgattungen: sie endete tragisch, während jene alle des schönsten Todes verblichen sind. Wenn es nämlich einem idealen Naturzustande gemäß ist, mit
5 schöner Nachkommenschaft und ohne Krampf das Leben zu verhauchen, so zeigt uns das Ende jener älteren Kunstgattungen eine solche ideale Welt; sie verscheiden und tauchen unter, während ihr schönerer Nachwuchs bereits kräftig das Haupt empor hebt. Mit dem Tode des griechischen Musikdramas dagegen entstand
10 eine ungeheure, überall tief empfundene Leere; man sagte sich, daß die Poesie selbst verloren gegangen sei, man schickte im Spott die verkümmerten abgemagerten Epigonen in den Hades, um sich dort von den Brosamen der vormaligen Meister zu nähren. Man fühlte, wie sich Aristophanes ausdrückt, eine so innig-heiße Sehn-
15 sucht nach dem Letzten der großen Todten, wie wenn jemanden ein plötzlicher starker Appetit nach Sauerkraut anwandelt. Als aber nun wirklich eine neue Kunstgattung aufblühte, die in der Tragödie ihre Vorgängerin und Meisterin verehrte, da war mit Schrecken wahrzunehmen, daß sie allerdings die Züge ihrer Mutter
20 trage, aber dieselben, die jene in ihrem langen Todeskampfe gezeigt hatte. Dieser Todeskampf der Tragödie heißt Euripides, die spätere Kunstgattung ist als neuere attische Comödie bekannt. In ihr lebte die entartete Gestalt der Tragödie fort, zum Denkmal ihres überaus mühseligen und schweren Hinscheidens. —

Man kennt die außerordentliche Verehrung, welche Euripides bei den Dichtern der neueren attischen Comödie genoß. Einer der Namhaftesten, Philemon, erklärte, er würde sich sogleich aufhängen lassen, um den Euripides in der Unterwelt zu sehn: wenn
 5 er nur überzeugt wäre, daß der Verstorbene noch Leben und Verstand habe. Das aber, was Euripides mit Menander und Philemon gemein hat und was für diese so vorbildlich wirkte, läßt sich am kürzesten in die Formel zusammenfassen, daß sie den Zuschauer auf die Bühne gebracht haben. Vor Euripides waren es heroisch
 10 stilisirte Menschen, denen man die Abkunft von den Göttern und Halbgöttern der ältesten Tragödie sofort anmerkte. Der Zuschauer sah in ihnen eine ideale Vergangenheit des Hellenenthums und damit die Wirklichkeit alles dessen, was in hochfliegenden Augenblicken auch in seiner Seele lebte. Mit Euripides drang der
 15 Zuschauer auf der Bühne ein, der Mensch in der Wirklichkeit des alltäglichen Lebens. Der Spiegel, der früher nur die großen und kühnen Züge wiedergegeben hatte, wurde treuer und damit gemeiner. Das Prachtgewand wurde gewissermaßen durchsichtiger, die Maske zur Halbmaske: die Formen der Alltäglichkeit traten
 20 deutlich hervor. Jenes echt typische Bild des Hellenen, die Odysseusgestalt, war von Aeschylus zum großartigen, listig-edlen Prometheuscharakter gesteigert worden: unter den Händen der neueren Dichter sank sie zur Rolle des gutmüthig-verschmitzten
 25 Haussklaven herab, wie er so oft als verwegener Intriguant im Mittelpunkt des ganzen Dramas steht. Was Euripides sich in den aristophanischen „Fröschen“ zum Verdienst anrechnet, daß er die tragische Kunst durch Wasserkur abgemergelt und ihre Schwere vermindert habe, das gilt vor allem von den Heldenfiguren: im Wesentlichen sah und hörte der Zuschauer seinen eignen Doppel-
 30 gänger auf der euripideischen Bühne, allerdings mit dem Prachtgewande der Rhetorik umhüllt. Die Idealität hat sich in das Wort zurückgezogen und ist aus dem Gedanken geflüchtet. Gerade hier aber berühren wir die glänzende und in die Augen fallende Seite der euripideischen Neuerung: das Volk hat bei ihm

spiel mit seiner hellen Freude an verschmitzten Streichen. Für diese neuere Komödie ist Euripides gewissermaßen der Chorlehrer geworden: nur daß diesmal der Chor der *Z u h ö r e r* eingeübt werden mußte. Sobald diese euripideisch singen konnten, 5 begann das Drama der verschuldeten jungen Herren, der leichtsinnig-gutmüthigen Alten, der Kotzebueischen Hetären, der prometheischen Haussklaven. Euripides aber als Chorlehrer wurde unaufhörlich gepriesen; ja man würde sich getödtet haben, um noch mehr von ihm zu lernen, wenn man nicht gewußt hätte, daß 10 die tragischen Dichter ebenso todt seien als die Tragödie. Mit ihr aber hatte der Hellene den Glauben an seine Unsterblichkeit aufgegeben, nicht nur den Glauben an eine ideale Vergangenheit, sondern auch den Glauben an eine ideale Zukunft. Das Wort aus der bekannten Grabschrift „als Greis leichtsinnig und grillig“ gilt auch 15 vom greisen Hellenenthum. Der Augenblick und der Witz sind seine höchsten Gottheiten; der fünfte Stand, der des Sklaven, kommt, wenigstens der Gesinnung nach, jetzt zur Herrschaft.

Bei einem derartigen Rückblick ist man leicht versucht, gegen Euripides als angeblichen Volksverführer ungerechte, aber er- 20 hitzte Beschuldigungen auszusprechen, und etwa mit den äschyleischen Worten zu schließen: „Welch' Übel schreibt *n i c h t* sich von ihm her?“ Was man aber auch für böse Einwirkungen von ihm ableitet, immer ist dies festzuhalten, daß Euripides mit bestem Wissen und Gewissen handelte und sein ganzes Leben in groß- 25 artiger Weise einem Ideale geopfert hat. In der Art, wie er gegen ein ungeheures Übel, das er zu erkennen glaubte, ankämpfte, wie er als Einzelner sich mit der Wucht seines Talentes und Lebens demselben entgegenstemmt, offenbart sich noch einmal der Hel- dengeist der alten marathonischen Zeit. Ja man kann sagen, daß 30 bei Euripides der Dichter zum Halbgott geworden ist, nachdem derselbe durch ihn aus der Tragödie verbannt war. Jenes ungeheure Übel aber, das er zu erkennen glaubte, gegen das er so heroisch ankämpfte, war der Verfall des Musikdramas. Wo aber entdeckte Euripides den Verfall des Musikdramas? In der Tra-

gödie des Aeschylus und Sophokles, seiner älteren Zeitgenossen. Dies ist sehr verwunderlich. Sollte er sich nicht geirrt haben? Sollte er nicht ungerecht gegen Aeschylus und Sophokles gewesen sein? War nicht vielleicht gerade seine Reaktion gegen den angeblichen Verfall der Anfang vom Ende? Alle diese Fragen werden augenblicklich bei uns laut.

Euripides war ein einsamer Denker, gar nicht nach dem Geschmacke der damals herrschenden Masse, bei der er als mürrischer Sonderling Bedenken erregte. Das Glück war ihm ebensowenig wie die Masse hold: und da für einen Tragödiendichter jener Zeit die Masse eben das Glück machte, so begreift man, warum er bei Lebzeiten so sehr spärlich nur die Ehre eines tragischen Sieges erlang. Was trieb den begabten Dichter so sehr dem allgemeinen Strome entgegen? Was führte ihn von einem Wege ab, der von Männern wie Aeschylus und Sophokles betreten war, und über dem die Sonne der Volksgunst leuchtete? Ein Einziges, eben jener Glaube an den Verfall des Musikdramas. Diesen aber hatte er auf den Zuschauerbänken des Theaters gewonnen. Er hat lange Zeit auf das schärfste beobachtet, welche Kluft sich zwischen einer Tragödie und dem athenischen Publikum aufthue. Das was für den Dichter das Höchste und Schwerste gewesen war, wurde vom Zuschauer gar nicht als solches, sondern als etwas Gleichgültiges empfunden. Manches Zufällige, vom Dichter gar nicht Betonte, traf die Masse mit plötzlicher Wirkung. Im Nachdenken über diese Incongruenz zwischen dichterischer Absicht und Wirkung kam er allmählich auf eine Kunstform, deren Hauptgesetz war „es muß alles verständig sein, damit alles verstanden werden könne.“ Jetzt wurde jedes Einzelne vor den Richterstuhl dieser rationalistischen Aesthetik gezogen, der Mythos voran, die Hauptcharaktere, der dramaturgische Aufbau, die Chormusik, zuletzt und am entschiedensten die Sprache. Was wir im Vergleich zur sophokleischen Tragödie so häufig bei Euripides als dichterischen Mangel und Rückschritt empfinden müssen, das ist das Resultat jenes energischen kritischen Prozesses, jener verwege-

nen Verständigkeit. Man könnte sagen, daß hier ein Beispiel vorläge, wie der Recensent zum Dichter werden könne. Nur darf man bei dem Wort „Recensent“ sich nicht von dem Eindrucke jener schwächlichen vorlauten Wesen bestimmen lassen, die unser
5 heutiges Publikum in Sachen der Kunst gar nicht mehr zu Worte kommen lassen. Euripides suchte es eben besser zu machen als die von ihm beurtheilten Dichter: und wer nicht, wie er, die That hinter das Wort stellen kann, der hat wenig Anrecht darauf, sich öffentlich kritisch vernehmen zu lassen. Ich will oder kann hier
10 nur ein Beispiel jener produktiven Kritik anführen, ob es gleich eigentlich nöthig wäre, jenen Gesichtspunkt an allen Differenzen des euripideischen Dramas aufzuweisen. Nichts kann unserer Bühnentechnik widerstrebender sein als der P r o l o g bei Euripides. Daß eine einzeln auftretende Person, Gottheit oder Heros,
15 am Eingange des Stücks erzählt, wer sie sei, was der Handlung vorangehe, was bis jetzt geschehen, ja was im Verlauf des Stückes geschehen werde, das würde ein moderner Theaterdichter geradezu als muthwillige Verzichtleistung auf den Effekt der Spannung bezeichnen. Man weiß ja alles, was geschehen ist, was geschehen
20 wird? wer wird das Ende abwarten wollen? Ganz anders reflektirte Euripides. Die Wirkung der antiken Tragödie beruhte niemals auf der Spannung, auf der anreizenden Ungewißheit, was sich jetzt ereignen werde, vielmehr auf jenen großen breitgebauten Pathosscenen, in denen der musikalische Grundcharakter des
25 dionysischen Dithyrambus wieder vorklang. Das aber, was den Genuß solcher Szenen am stärksten erschwert, ist ein fehlendes Glied, eine Lücke im Gewebe der Vorgeschichte; so lange der Zuhörer noch ausrechnen muß, was diese und jene Person, was diese und jene Handlung für einen Sinn habe, ist seine volle Versenkung in das Leiden und Thun der Haupthelden, ist das tragische
30 Mitleiden unmöglich. In der aeschyleisch-sophokleischen Tragödie war es meistens sehr kunstvoll eingerichtet, daß in den ersten Szenen dem Zuschauer gewissermaßen zufällig alle jene zum Verständniß nothwendigen Fäden in die Hände gegeben wurden; es

zeigte sich auch in diesem Zuge jene edle Künstlerschaft, die das Nothwendige, Formelle gleichsam maskirt. Immerhin aber glaubte Euripides zu bemerken, daß während jener ersten Scenen der Zuschauer eine eigenthümliche Unruhe habe, das Rechenexempel der
 5 Vorgesichte auszurechnen, und daß für ihn die dichterischen Schönheiten der Exposition verloren seien. Deshalb schrieb er einen Prolog als Programm und ließ ihn durch eine zuverlässige Person, eine Gottheit deklamieren. Jetzt konnte er auch den Mythos freier gestalten, weil er durch den Prolog jeden Zweifel
 10 über seine Gestaltung des Mythos heben konnte. Im Vollgefühl dieses seines dramaturgischen Vortheils wirft Euripides in den aristophanischen Fröschen dem Aeschylus vor:

„So werd' ich also gleich an Deine Prologe gehn
 um dergestalt den ersten Theil der Tragödie
 15 zuerst ihm zu kritisiren, diesem großen Geist!
 Verworren ist er, wenn er den Thatbestand bespricht.“

Was aber vom Prolog gilt, das gilt auch von dem viel berichtigten deus ex machina: er entwirft das Programm der Zukunft, wie der Prolog das der Vergangenheit. Zwischen dieser epischen Vorschau
 20 und Hinausschau liegt die dramatisch-lyrische Wirklichkeit und Gegenwart.

Euripides ist der erste Dramatiker, der einer bewußten Aesthetik folgt. Absichtlich sucht er das Verständlichste: seine Helden sind wirklich, wie sie sprechen. Aber sie sprechen sich
 25 auch ganz aus, während die aeschyleisch-sophokleischen Charaktere viel tiefer und voller sind als ihre Worte: sie stammeln eigentlich nur über sich. Euripides schafft die Gestalten, indem er sie zugleich zerlegt: vor seiner Anatomie giebt es nichts Verborgenes mehr in ihnen. Wenn Sophokles vom Aeschylus gesagt hat,
 30 er thue das Rechte, aber unbewußt, so wird Euripides von ihm die Meinung gehabt haben, er thue das Unrechte, weil unbewußt. Das, was Sophokles im Vergleich mit Aeschylus mehr wußte und worauf er sich etwas zu Gute that, war nichts, was

außerhalb des Gebietes technischer Handgriffe gelegen hätte; kein Dichter des Alterthums bis auf Euripides war im Stande gewesen, sein Bestes mit aesthetischen Gründen wahrhaft zu vertreten. Denn das ist eben das Wunderbare jener ganzen
 5 Entwicklung der griechischen Kunst, daß der Begriff, das Bewußtsein, die Theorie noch nicht zu Worte gekommen war, und daß alles, was der Jünger vom Meister lernen konnte, sich auf die Technik bezog. Und so ist es auch das, was z. B. Thorwaldsen jenen antiken Schein giebt, daß er wenig reflektierte und schlecht
 10 sprach und schrieb, daß ihm die eigentliche künstlerische Weisheit nicht ins Bewußtsein getreten war.

Um Euripides liegt dagegen ein modernen Künstlern eigenthümlicher gebrochener Schimmer: sein fast ungrischer Kunstcharakter ist am kürzesten unter dem Begriff des Sokratis-
 15 mus zu fassen. „Alles muß bewußt sein, um schön zu sein“ ist der euripideische Parallelsatz zu dem sokratischen „alles muß bewußt sein, um gut zu sein.“ Euripides ist der Dichter des sokratischen Rationalismus.

Man hatte im griechischen Alterthum ein Gefühl von der Zusammengehörigkeit beider Namen, des Sokrates und des Euripides. Viel verbreitet war in Athen die Meinung, daß Sokrates dem Euripides beim Dichten helfe: woraus man doch entnehmen kann, wie feinhörig man den Sokratismus in der euripideischen Tragödie heraushörte. Die Anhänger der „guten alten“ Zeit
 25 pflegten den Namen des Sokrates und des Euripides als der Volksverderber in einem Athem zu nennen. Auch ist überliefert, daß Sokrates sich des Besuchs der Tragödie enthielt und nur, wenn ein neues Stück des Euripides aufgeführt wurde, unter den Zuschauern sich einstellte. In einem tieferen Sinne benachbart treten beide Namen in dem berühmten delphischen Orakelspruche auf, der auf die
 30 ganze Lebensauffassung des Sokrates so bestimmend wirkte. Das Wort des delphischen Gottes, daß Sokrates der Weiseste unter den Menschen sei, enthielt zugleich das Urtheil, daß dem Euripides der zweite Preis im Wettkampfe der Weisheit gebühre.

Es ist bekannt, wie mißtrauisch zuerst Sokrates gegen den Ausspruch des Gottes war. Um nun zu sehen, ob er recht habe, geht er bei den Staatsmännern, den Rednern, den Dichtern und den Künstlern umher, um zu erkennen, ob er nicht einen auf-
5 finden könne, der weiser sei als er ist. Überall findet er das Wort des Gottes gerechtfertigt: er sieht die berühmtesten Männer seiner Zeit in einer Einbildung über sich begriffen und findet, daß sie nicht einmal über ihr Geschäft das richtige Bewußtsein haben, sondern es nur aus Instinkt treiben. „Nur aus Instinkt“ das ist
10 das Schlagwort des Sokratismus. Niemals hat sich der Rationalismus naiver gezeigt als in jener Lebenstendenz des Sokrates. Niemals ist ihm ein Zweifel über die Richtigkeit der ganzen Fragestellung gekommen. „Weisheit besteht in Wissen;“ und „man weiß nichts, was man nicht aussprechen und anderen zur Über-
15 zeugung bringen kann.“ Dies ist ungefähr das Princip jener seltsamen Missionsthätigkeit des Sokrates, die eine Wolke des schwärzesten Unwillens um ihn sammeln mußte, gerade weil niemand im Stande war, das Princip selbst gegen Sokrates anzugreifen: hätte man doch dazu nöthig gehabt, was man so gar nicht
20 besaß, jene sokratische Überlegenheit in der Unterredungskunst, in der Dialektik. Von dem unendlich vertieften germanischen Bewußtsein aus erscheint jener Sokratismus als eine völlig verkehrte Welt; aber es ist anzunehmen, daß auch schon den Dichtern und Künstlern jener Zeit Sokrates mindestens sehr langweilig und
25 lächerlich vorkommen mußte, besonders wenn er bei seiner unproduktiven Eristik noch den Ernst und die Würde einer göttlichen Berufung geltend machte. Die Fanatiker der Logik sind unerträglich wie Wespen. Und nun denke man sich einen ungeheuren Willen hinter einem so einseitigen Verstande, die persönlichste Urgewalt eines ungebrochenen Charakters bei äußerer phantastisch-anziehender Häßlichkeit: und man wird begreifen, wie selbst ein so großes Talent wie Euripides gerade bei dem Ernst und der Tiefe seines Denkens um so unvermeidlicher in die abschüssige Bahn eines b e w u ß t e n künstlerischen Schaffens geris-