

NIETZSCHE ÜBER SOKRATES *

von
EDUARD SPRANGER
Universität Berlin

Die Weltgeschichte kennt Prozesse, über die die Akten niemals geschlossen werden. Es ist mehr als 2300 Jahre her, seit ein Bürger von Athen wegen Frevels an den Landesgöttern und Verführung der Jugend von seinem Volke verurteilt wurde. Die abendländische Menschheit hat sich bis heute darüber nicht beruhigt. Noch immer wühlt die Frage, wer dieser Sokrates war, ob er schuldig oder unschuldig den Giftbecher getrunken hat, die Gemüter leidenschaftlich auf. Man kann die Geister danach scheiden, welches Bild von dem griechischen Weisen sie in sich tragen. Niemandem kann er gleichgültig sein, der je von ihm gehört hat, und noch heute — durch ungewisse und widersprechende Überlieferungen hindurch —, erteilt er die elektrischen Schläge, mit denen er die Seelen der Mitlebenden zum Erzittern brachte.

Die Nachwelt hat sich überwiegend auf die Seite des Sokrates gestellt und seinen Anklägern Unrecht gegeben. Um so mehr fällt es auf, dass zwei deutsche Denker sich der Anklage angeschlossen haben. Sie sind so verschieden, dass man sie nur unter der Kategorie ihrer ungewöhnlichen Grösse zusammenbringen kann: *Hegel* und *Nietzsche*. In historischer Betrachtung

* **Zitierungsweise:** Einfache Zahlen im Text beziehen sich auf die ursprüngliche Fassung der «Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik», die unter dem Titel erschienen ist: *Friedrich Nietzsche, Sokrates und die griechische Tragödie*. Herausgeg. v. H. J. Mette, München 1938. Zahlen mit einem Kreuz (z. B. 141+) deuten auf die endgiltige Fassung des Werkes nach dem Druck in «Nietzsches Werke, Taschenausgabe, Bd. I, Leipzig 1924». Andere Bände der gleichen Ausgabe werden durch eine vorangestellte römische Zahl gekennzeichnet. — Der *Vortrag* «Sokrates und die Tragödie» ist hier *nicht* berücksichtigt, da es nicht beabsichtigt war, *alle* Vorstufen der Entwicklung zu verfolgen.

tung verschiebt sich ihnen allerdings das Thema des Prozesses. Woran sie auch im einzelnen anknüpfen mögen: sie stimmen darin überein, dass Sokrates den Kern des griechischen Wesens verneint, dass er die Auflösung des griechischen Volkes herbeigeführt habe.

Hegel nimmt den Prozess von der ethischen Seite her wieder auf ⁽¹⁾. Sokrates—so führt er in grosser, spekulativer Geschichtsdeutung aus—hat sich gegen das Prinzip des griechischen Volksgeistes empört und es damit zerbrochen. Die Sendung der Hellenen bestand darin, dass die freie schöne Individualität, die sie herausbildeten, doch in vollendeter Harmonie stand mit den Sitten und Ordnungen des Volkes, der «objektiven Sittlichkeit». Ohne Reflexion lebten sie in der Festigkeit dieses Geltenden, das sie wie eine zweite, geistige Natur umschloss. Sokrates führte die Griechen in das Innere des Bewusstseins; er lehrte, dass der Einzelmensch für seine Sittlichkeit selbst zu sorgen habe; er entdeckte so den Standpunkt des subjektiven Gewissens, das über Gut und Böse reflektiert. Damit begann «das Verderben der griechischen Sittlichkeit». Um dieses Frevels willen hat man ihn verklagt, und er ist mit Recht verurteilt worden. Mit Recht, soweit man sich auf die Agora des damaligen Athen stellt. Nimmt man aber den Prozess im Rahmen der grossen Bühne des Weltgeistes wieder auf, so hat Sokrates von den Wesensgrenzen des Griechentums aus den Durchbruch zu einem neuen Prinzip vollzogen, dem die Zukunft gehörte. So zwischen 2 Rechte von gleicher Gültigkeit und Göttlichkeit gestellt, ist Sokrates eine echt tragische Gestalt. Er hat die höheren Zwecke des Weltgeistes als einzelner auf seine Schultern genommen. Es war gerecht, dass er zu Grunde ging, als dieser Einzelne. Aber die Weltgeschichte durfte ihn heilig sprechen. Denn «das ist die Stellung der Heroen in der Weltgeschichte überhaupt; durch sie geht neue Welt auf». «Ein grosser Mensch will schuldig sein, übernimmt die grosse Kollision; so Christus: seine Individualität hat sich zerschlagen, preisgegeben—aber seine Sache ist geblieben, eben durch ihn hervorgebracht»,

(¹) Als Gegenstück zu dieser Skizze ist mein Aufsatz: «Hegel über Sokrates» zu betrachten, der in den Sitzungsberichten der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1938, erscheint.

Die wahre Tragödie, das echte Tragische, wie es im Sinne Hegels zu verstehen ist, wird anschaulich an der Gestalt des Sokrates: er zeigt den Sieg des Höheren — *im Untergang*. —

Nietzsche kommt, oberflächlich gesprochen, von der ästhetischen Seite her. Der tiefe Sinn dieses Ästhetischen wird sich erst später klären. Mitten in seinem Erstlingswerk: «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» (1871) stösst man mit Überraschung auf Worte, die zunächst an Hegels Sokrateskritik erinnern: «Wer ist das, der es wagen darf, als ein Einzelner das griechische Wesen zu verneinen, das als Homer, Pindar und Äschylus, als Phidias, als Perikles, als Pythia und Dionysus, als der tiefste Abgrund und die höchste Höhe unserer staunenden Anbetung gewiss ist? Welche dämonische Kraft ist es, die diesen Zaubertrank in den Staub zu schütten sich erkühnen darf? Welcher Halbgott ist es, dem der Geisterchor der Edelsten der Menschheit zurufen muss: „Weh, Weh! Du hast sie zerstört, die schöne Welt, mit mächtiger Faust; sie stürzt, sie zerfällt“ !» (126 + = 72).

Dem Leser der «Geburt der Tragödie» könnte diese Beschwörung des sokratischen Schattens als ein blosses Intermezzo erscheinen zwischen der Neudeutung der griechischen Tragödie aus den beiden Urmächten des Apollinischen und Dionysischen und dem zweiten Teil des Werkes, der auf Richard Wagners musikalische Erneuerung des Tragischen hinführt, zumal da in diesen späteren Abschnitten nur noch bloss der «Sokratismus» zitiert wird. Wir besitzen aber jetzt die fragment gebliebene Urfassung des Buches und wir wissen, dass es ursprünglich geradezu den Titel trug: «Sokrates und die griechische Tragödie». Hier steht Sokrates offenbar im Mittelpunkt; die Weiterführung war damals ganz anders geplant. Aber die Skizze davon, die in der 1933 veröffentlichten Urfassung⁽¹⁾ mitgeteilt ist, zeigt eine Umbiegung des Gedankenganges; dieser Entwurf blieb unvollendet. Man muss annehmen, dass Nietzsche ursprünglich mit dem Sokratesteil schon das gesagt hatte, was zu sagen ihm eigentlich wichtig war. Wie ist diese Zentralstellung des Sokrates zu deuten?

(1) «Sokrates und die griechische Tragödie», her. v. H. J. Mette, München 1933, 111 S.

I

Ebenso wie Hegel sieht auch Nietzsche die historische Gestalt des Sokrates von dem Boden seiner eigenen philosophischen Grundposition her. Die Unterscheidung des Apollinischen und des Dionysischen in der griechischen Tragödie darf als bekannt vorausgesetzt werden. Es genügt also, diesen Hintergrund mit wenigen Linien so anzudeuten, dass die Rolle des Sokrates als Kontrastfigur verständlich werden kann.

Nietzsche ist damals leidenschaftlicher Jünger Schopenhauers. Aber Schopenhauer ist eigentlich für ihn nur der Vertreter, durch den er mit der deutschen Mystik Fühlung gewann, dieser Welt der Vertiefung, aus der die grosse deutsche Philosophie von Nicolaus Cusanus bis Hegel all ihre Kraft gezogen hat. Der Deutsche fühlt die ganze Lust und die ganze Qual der Individuation. Auch Nietzsche ist voll von mädischer Leidenschaft, mit dem metaphysischen Weltgrunde eins zu werden, für den er die Namen hat: «das Ureine, das Ursein, das Weltwesen, der Urgrund, der Weltgenius». Aber wie Schopenhauer die Entzweiung, die Unseligkeit schon in diesen Weltwillen selbst verlegt, nicht erst in die Individuationen, mit denen er in Erscheinung tritt, so auch Nietzsche; der Widerspruch liegt schon im Herzen der Welt, vor aller Zerteilung in die mannigfachen Objektivationen des Weltwillens. Wir Menschen, die wir dieses Urwesen selbst sind, kennen keine höhere Lust als die metaphysische URLust der Selbstvernichtung. Das ist die Geschichte des Rauschgottes Dionysus, wie sie das griechische Volk gedichtet hatte, noch ehe es den Ausweg zur Schau der olympischen, der Lichtgötter, fand. Dionysus verkörpert zugleich den Urschmerz der Zerteilung (Individuation) und die grenzenlose Lust der Selbstvernichtung. Bis in diese Tiefen reicht von allem, was der sinnlichen Welt angehört, nur die Musik. Sie ist der Weltwille selbst, nicht nur seine individuierte Erscheinung. Sie ist «der Widerschein des Urschmerzes». Wenn der Lyriker dies Urlied in Worte und Bilder fasst, so ist dies nur *nachträglich* und hat zu seinem Untergrunde die ungeheure Allgemeinheit und Allgütigkeit des Musikalischen (35. 104.). In der griechischen Tragödie ist das Ursprüngliche demgemäss der Chor als Verkörperung dieser musikalischen

Wallung aus letzten Tiefen. Erst später wurde der Held Dionysus selbst auf die Bühne gebracht, und alle Helden der alten Tragödie sind eigentlich nur Verkleidungen dieses Dionysus. Er gestattet keine Zuschauer. Der dionysisch Begeisterte spielt nur sich selbst und sein metaphysisches Geschick.

Es gibt aber noch eine andere Art der Erlösung — der Hegelsche Ausdruck «Versöhnung» fehlt nicht —, nämlich den Weg durch die Erscheinungen hindurch, also die Erlösung im Bereich der Vorstellungswelt. Das Leid der Individuation kann auch überwunden werden in einem traumähnlichen Schauen der sichtbaren Gestalten, das den immer begehrliehen Willen zur Ruhe bringt. Der Gott dieses Schauens und dieser Träume ist der Lichtgott Apollo. Das Volk hat ursprünglich in der dionysischen Lust am Schmerze gelebt. Die Wendung der griechischen Religion zu den lichten und heiteren olympischen Göttern bedeutet einen neuen milderen Weg; aber die ursprüngliche Leidenschaft und Leidensfülle der Volksanschauung wird davon nur überdeckt: die Götter des edlen «Masses», die «naive» Beseligung am «Schönen» reichen nicht bis ins Tiefste. Der schöne Schein erlöst nur für Momente. Das Dionysische, an dem Apollinischen gemessen, zeigt sich «als die ewige und ursprüngliche Kunstgewalt» (203+).

Die Grundzüge der Metaphysik Schopenhauers mit ihrem Dualismus von Wille und Vorstellung leuchten klar hervor. Aber Nietzsche nennt dies eine «ästhetische Metaphysik». Nicht im Sinne der klassischen Ästhetik, deren Verherrlichung des Masses und der Rationalität der Erscheinungen er bekämpft. Sondern «ästhetisch» heisst für Nietzsche alles das, was von der Individuation erlöst. Und *nur* das Ästhetische hat diese Wunderkraft. Eine ästhetische Metaphysik ist also Erlösungs-metaphysik. Erlösung aber kann gleichsam in 2 Schichten der Welt erfolgen: im Kern des Weltwillens selbst durch die Seligkeit der Selbstvernichtung, und in der mehr zur Oberfläche hin gelegenen Schicht durch die Seligkeit des begierdefreien Schauens. Der «Weltkünstler» selbst vollbringt diese Wunder, nicht erst eine von Menschen willkürlich geschaffene Kunst. Aber als Dionysus, als musikalisch beraushtes Weltwesen, ist er sich selbst gleichsam noch näher als in der Rolle des Apollo. Im Musikalischen liegt ein Versinken und Vergehen

des Individuums, noch ehe es zu der gegenständlichen Bilderfülle gekommen ist.

So ist der wiederholt auftretende Gedanke zu verstehen: «Nur als *ästhetisches* Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig *gerechtfertigt*» (31.200+). Die Theodizee—wenn man diesen Ausdruck hier noch anwenden darf—liegt in der Möglichkeit der Erlösung, die aber ausschliesslich im ästhetischen Zustand erfolgt.

Die beiden Kunsttriebe oder Kunstgattungen, die den beiden ästhetischen Erlösungswegen entsprechen, sind im Laufe der Zeit in der griechischen Tragödie zu einer Einheit verwachsen: der Chor, als das musikalische Urelement, verkörpert den dionysischen Untergrund; die Schauspieler stellen den Mythos dar, nämlich das, was sich aus diesem Untergrund auch als schaubares *Bild* abgelöst hat, ohne jedoch von der wogenden Tiefe des Weltwillens jemals ganz getrennt zu werden.

In dieser attischen Tragödie des Aeschylus, allenfalls auch noch des religiösen Weisen Sophokles, erblickt Nietzsche den wertvollsten Besitz der Griechen. Es kommt darin eine *tragische Kultur* zum Ausdruck, eine Kultur des tiefwurzelnden Pessimismus. Mit seinem Freunde Erwin Rhode hat der junge Nietzsche den Kampf gegen die neuhumanistische Griechenauffassung der deutschen Klassiker aufgenommen, die an den Hellenen vor allem die Heiterkeit ihrer Weltanschauung und die sog. Naivität bewundert, wobei sie Homer in den Mittelpunkt der Bewertung stellt. Gegen diesen oberflächlichen liberalen Optimismus wendet sich der Autor des Entwurfes «Sokrates und die griechische Tragödie» schon in dem geplanten Vorwort an Richard Wagner vom 22. Februar 1871, «am Geburtstage Schopenhauers». Das Naive und die Heiterkeit sind schwer errungener Sieg, nicht der Ausgangspunkt (20).

Wenn die Griechen den *heroischen* Pessimismus und das tragische Lebensgefühl verlieren, wenn sie nicht mehr den eigentlich tragischen Helden dichten können, wenn also die echte attische Tragödie stirbt, dann muss die Stunde des Unterganges nicht nur für diese Tragödie, sondern für den hohen Griechengeist selbst gekommen sein. Damit mündet der Gedankengang in Nietzsches geschichtsphilosophische Konzeptionen. Sie bewegen sich im Entwurf in einer wesentlich

anderen Linie als in der gedruckten Fassung der Schrift. In der letzteren scheint es fast, als ob der historische Teil nur geschrieben sei, um in eine Weissagung auf Richard Wagners Musikdrama, das *moderne* tragische Kunstwerk, auszulaufen. Die ursprüngliche Absicht aber galt der Apotheose des Genius überhaupt. Es erinnert an Hegels Philosophie der Geschichte, wenn Nietzsche in diesem Zusammenhange Gedanken von einem «Plan» des historischen Verlaufes durchblicken lässt, zu dem sich Epochen und Menschen wie «Werkzeuge» verhalten. Der *Staat*, von dem Nietzsche hier mit unverhohlener Abneigung spricht, ist ein Mittel, um eine geordnete *Gesellschaft* hervorzubringen (94 ff.). In ihr aber wird es unvermeidlich Sklaven geben müssen, wie wortreich man diesen Tatbestand auch verhüllen möge. Denn das eigentliche Ziel des ganzen Prozesses ist die Hervorbringung des *Genius*, des grossen Menschen. Selbst das Hegelsche Motiv von der «List der Vernunft» kehrt wieder, wenn von den «Eroberern mit den eisernen Händen» gesagt wird, «dass sie nur Mittel einer in ihnen sich offenbarenden und doch vor ihnen sich verbergenden Absicht sind» (95). Mag auch des militärischen Genius ehrenvoll gedacht werden: nach dem Sinn dieser ganzen ästhetischen Metaphysik kann das Ziel des «Weltkünstlers» nur der grosse Künstler sein, der Künstler des Tragischen und folglich der *erlösende Held*. Der Weltwille braucht mancherlei «Vorbereitungen», um dazu zu gelangen. Aber der ästhetische Genius bleibt «Zielpunkt und letzte Absicht der Natur» (88); denn der Künstler ist bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam das Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subjekt seine Erlösung im Scheine feiert (81). Die aus der Musik aufwallende Tragödie erzeugt den tragischen Mythos und erlöst den tragischen Helden von dem gierigen Drange nach Dasein, indem sie ihn «an eine höhere Lust erinnert, zu welcher der kämpfende Held durch seinen Untergang, nicht durch seine Siege, sich ahnungsvoll vorbereitet» (179+).

Es ist nur die Kehrseite dieser geschichtsphilosophischen Deutung, die eigentlich im Schopenhauerschen Weltbilde keinen Raum hat, wenn Verfall und Niedergang darin gesehen wird, dass ein Volk nicht mehr den grossen Künstler erzeugt. Sein höchstes Werk aber ist die echte Tragödie. In der endgültigen

Fassung dieser Schrift wird gegen Schluss das Auseinanderreissen des dionysischen und des apollinischen Kunsttriebes als Ursache des Verfalls bezeichnet. Damit war eine «Degeneration und Umwandlung des griechischen Volkscharakters» verbunden. Der Verlust des Mythos, dieses Symbols für das Ewige und Metaphysische, war eine weitere Folge» (194 +, vgl. 141 + 151 + 155 +).

Das Thema: «Der Tod der Tragödie» führt schon im Entwurf zu einer viel leidenschaftlicheren Klage: «Die griechische Tragödie ist anders zugrunde gegangen als sämtliche ältere schwesterlichen Kunstgattungen; sie starb durch Selbstmord, in Folge eines unlöslichen Konfliktes, also tragisch, während jene alle in hohem Alter des schönsten und ruhigsten Todes verblichen sind..... Mit dem Tode der griechischen Tragödie... entstand eine ungeheuere, überall tief empfundene Leere; wie einmal griechische Schiffer zu Zeiten des Tiberius an einem einsamen Eiland den erschütternden Schrei hörten „der grosse Pan ist tot“: so klang es jetzt wie im schmerzlichen Klage-ton durch die hellenische Welt: Die Tragödie ist tot, die Poesie selbst ist mit ihr verloren gegangen! Fort, fort mit euch verkümmerten, abgemagerten Epigonen! Fort in den Hades, damit ihr euch dort von den Brosamen der vormaligen Meister einmal satt essen könnt!» (45 f.).

Man versteht nach allen diesen Deutungen, dass mit der Tragödie für die Menschheit der tiefste «metaphysische Trost» verloren gegangen ist — eine Wendung, die sich in der 2. Fassung häufig findet (149 + 155 + 161 +). Aber man versteht noch nicht, weshalb *Sokrates* als der Urheber dieses Verderbens bezeichnet werden kann und weshalb gerade er zum «Wendepunkt und Wirbel der sogenannten Weltgeschichte» werden musste (82).

II

Wenn Nietzsche die volkserhaltende Kraft des Mythos feiert, so spürt sein Leser doch die Gewaltigkeit des Mythos vom Apollinischen und Dionysischen, der hier auf dem Untergrund pessimistischer Spätphilosophie genialisch konstruiert wird. Noch viel konstruierter ist die Einführung des Gegenspielers.

Der einfache Grundgedanke ist der, dass die dritte Generation der grossen attischen Tragiker, vertreten durch Euripides, schon unter dem Einfluss der Verstandesaufklärung steht, dass der grosse religiöse Ernst sich verflacht hat und dass naturalistische Nachahmungstendenzen an die Stelle metaphysischer Ergriffenheit getreten sind. Zwei Zuschauer sind es gewesen, denen Euripides erlag, so dass er die Tragödie ihres dionysischen Schwunges beraubte: der Denker in Euripides selbst, dem Dichter, und *Sokrates*, den schon die griechische Legende zum Gehilfen des Dichters gemacht habe. Sokrates wird hier sehr geradlinig als Vertreter eines neuen Prinzips behandelt, nämlich des philosophischen, des logischen Optimismus. «Auch Euripides war in gewissem Sinne nur Maske: Die Gottheit, die aus ihm redete, war nicht Dionysus, auch nicht Apollo, sondern ein ganz neugeborener Dämon, genannt *Sokrates*. Dies ist der neue Gegensatz: das Dionysische und das Sokratische, und das Kunstwerk der griechischen Tragödie ging an ihm zu Grunde» (65). Der Weg zu diesem Niedergang führte zunächst durch die einseitige Betonung des Apollinischen. Denn das Heiligtum des sehenden Gottes trug den Imperativ: «Erkenne dich selbst», den sich dann Sokrates auf seine Weise angeeignet hat (24).—

Hat es *vor* Sokrates keine Philosophie in Hellas gegeben? Wird die Gestalt des Sokrates auch nur so weit individuell gezeichnet, dass man seinen ganz persönlichen Schuldanteil erkennt?— Man muss gestehen, ein verwascheneres und flimmernderes Sokratesbild ist nie gezeichnet worden als hier von dem Philologen, den wir ja wohl selbst auf dem Wege philosophischer Denkkonstruktionen antreffen. Herkömmliche Worte des Tadels werden einfach übernommen: Sokrates der Sophist, der Volksverführer (71), der Einzelne, der sich gegen die Gemeinschaft des Volkes stellt (72). Aber der Hauptgrund der Anklage liegt darin, dass (der von Nietzsche gemeinte) Sokrates den genialen Instinkt, den dunklen Drang nicht gelten liess. Was dieser Mann als sein Dämonisches bezeichnete, ist ein bloss Negatives, Abmahnendes. In Wahrheit ist Sokrates der spezifische *Nicht-Mystiker*, der alles bewusst machen und durch Bewusstsein machen will, der Fanatiker einer Logik, die alle Instinkte auflöst. Mit *einem* Worte: Nietzsches Anklage richtet

sich gegen den *kunstmörderischen Sokrates*, den Menschen ohne Schwung, dem es erst in der Todesstunde einfiel, eine Lücke seines Wesens zu füllen und — Musik zu treiben (78. 85).

Aber seltsam! — indem Nietzsche so über ihn schreibt, drängt sich mehr und mehr auch eine stille Sympathie für ihn hervor. Es ist doch etwas Rätselhaftes um diese Ruhe, um diese Todesbereitschaft. Nietzsche bemerkt nicht, wie verzeichnet das Aristotelische Bild von Sokrates sein muss. Denn wer wäre wohl zur Verteidigung von ein paar logischen Entdeckungen freiwillig in den Tod gegangen? Aber es klingt doch wie widerstrebende Ehrfurcht, wenn wir hören, «der *sterbende Sokrates* wurde das neue, noch nie sonst geschaute Ideal der edlen griechischen Jugend; vor allen hat sich der typische hellenische Jüngling, Plato, mit aller inbrünstigen Hingebung seiner Schwärmerseele vor diesem Bilde niedergeworfen» (74).

«Der philosophische Gedanke überwächst die Kunst» (76). Auch andere haben es beklagt, dass aus den griechischen Gymnasien mehr und mehr die edle Leibeskultur verschwand und dass die Philosophie aus ihren Vorhallen allmählich in ihr Innerstes vordrang. Aber *diese* Anklage gegen den despotischen Logiker, der sich zum Gegenspieler des tragischen Weltgefühls aufwarf, lässt ahnen, dass der Gegenspieler doch auch ein Stück von Nietzsches eigener Seele war. Nicht für Euripides allein sollte er zur Gefahr werden, sondern auch für den Anwalt des Gottes der von Entzückungen erfüllten Nacht. War nicht auch in Nietzsches Brust eine verhaltene Leidenschaft zur Erkenntnis?

Kaum ein Jahrzehnt später schreibt Nietzsche unter dem Stichwort «Sokrates»: «Wenn alles gut geht, wird die Zeit kommen, da man, um sich sittlichvernünftig zu fördern, lieber die Memorabilien des Sokrates in die Hand nimmt als die Bibel, und wo Montaigne und Horaz als Vorläufer und Wegweiser zum Verständnis des einfachsten und unvergänglichsten Mittler-Weisen, des Sokrates, benutzt werden». (Der Wanderer und sein Schatten, Nr. 86—V. S. 248).

Jedoch um 1870 erscheint Sokrates noch als «Urbild und Stammvater» eines Prinzips unsagbarer Verarmung: des *theoretischen Menschen* (157+). Er lässt sich, wie der späte Künstler, am Vorhandenen genügen und ist deshalb vor der praktischen

Èthik des Pessimismus geschützt (81). Der abgrundfreie Optimismus gehört zum Wesen der Theorie. Denn sie ist betört von dem Wahn, «dass das Denken an dem Leitfaden der Kausalität bis in die tiefsten Abgründe des Seins reiche, und dass das Denken das Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu *korrigieren* imstande sei» (82). Man ist erstaunt, dass dieser Glaube an die Ergründlichkeit der Natur (152) zuerst durch Sokrates in die Welt gekommen sein soll, der doch — nach überwiegenden Zeugnissen — sich gerade von den Naturspekulationen abwandte und selbst in der Sphäre des Ethischen nicht leichtfertig das Wissen auf den Thron erhob, sondern stets sein Nichtwissen bekannte. Es ist ferner ein sehr oberflächliches Verständnis des theoretischen Menschen überhaupt, wenn man ihn nur so kennzeichnet, dass er an ein durch begriffliches Wissen geleitetes Leben glaube und sogar an eine Korrektur der Welt durch das Wissen (156+). Dem Kritiker fehlt völlig das Organ für jene Tiefen des Wissens, die jenseits des Rationalismus und des technologischen Positivismus liegen. Es ist nicht sein Bestreben, das Wissen als Wissen bis in dialektische Probleme zu verfolgen, sondern nur, den Wendepunkt vorauszusagen, wo die Wissenschaft wieder in Kunst umschlagen muss.

Deshalb sind dem Kritiker Nietzsche Denker wie Kant und Schopenhauer willkommen, die von den wesensmässigen *Grenzen* des Wissens künden. Während man sonst hierfür oft Sokrates als Zeugen aufgerufen hat⁽¹⁾, beruft sich Nietzsche — diesmal in seltener Einigkeit mit manchen Theologen — auf andere Helden: «Der ungeheueren Tapferkeit und Weisheit Kants und Schopenhauers ist der schwerste Sieg gelungen, der Sieg über den im Wesen der Logik verborgenen Optimismus, der wiederum der Untergrund unserer Kultur ist» (160+, ferner 43, 171+ 176+). Sie haben — so muss man sinngemäss mit Nietzsche fortfahren — das Wissen aufgehoben, nicht um für den Glauben, sondern um für die erlösende, aristokratische Kunst Raum zu

(1) Man denke an Hamann, Graf Zinzendorf, Friedrich Heinrich Jacobi, Kierkegaard; in neuester Zeit an Heinrich Maier, H. Kuhn u. a. Vgl. auch meinen Aufsatz «Sokrates» in der Zeitschrift «Die Antike» Bd. VII, S. 231 (1931).

schaffen. Denn in der modernen Kultur beginnt der theoretische Mensch vor seinen eigenen Konsequenzen zu erschrecken (161+). «Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber: kränzt euch mit Epheu, nehmt den Thyrsusstab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen. Jetzt wagt es nur, tragische Menschen zu sein: denn ihr sollt erlöst werden» (176+).

Es ist ein tiefes, obwohl nicht bis in letzte Tiefen, die nur Hegel ausgemessen hat, hinabreichendes Wort von Nietzsche, dass ein ewiger Kampf bestehe zwischen der theoretischen und der tragischen Weltbetrachtung (151+). Eben deshalb muss es als Fälschmünzerei gebrandmarkt werden, wenn Nietzsche in der veröffentlichten Fassung seines Werkes die theoretische Kultur mit ihrem unproduktiven Verfallsstadium, der alexandrinischen Wissenschaft, unversehens gleichsetzt. Wer den «Instinkt» für echte Werte hat, sollte die Karten nicht so unehrlich mischen. Es lohnt nicht, bei diesem Kapitel zu verweilen (165+ 168+ 175+). Es hat nie eine sokratisch-alexandrinische Kultur (175+), es hat nie einen alexandrinischen Heiterkeitsmenschen gegeben (168+). Viel schlimmer aber verfälscht der Wertmischer die Werte, wenn er von dem Optimismus zu sprechen wagt, der «aus der Tiefe der sokratischen Weltbetrachtung hier (d. h. beim modernen Opernhelden) wie eine süßlich verführerische Dunstsäule emporsteigt» (168+).

Ebensowenig verlohnt es für uns, bei dem stehen zu bleiben, was Nietzsche in Fortführung seiner Typenkonstruktion den «ästhetischen Sokratismus» nennt. Sein Wesen besteht darin, dass alles in der Dichtung auf die Form des Verstandes gebracht wird: «Alles muss verständig sein, um schön zu sein» (67). Der Dichter selbst — Euripides an der Spitze — wird in der griechischen Aufklärungszeit zum sokratischen Denker. Die Personen der Tragödie reden in sokratischer Dialektik und rhetorischer Kunstprosa. Der Chor sogar wird als Mithandelnder auf die Bühne gebracht. Der ästhetische Zuschauer verwandelt sich in den Kritiker. Die Handlung wird im Prolog vorausklärt und im Epilog — durch den Deus ex machina — kommentiert. Die Hauptsache aber ist, dass Lyrik und Dramatik, die eigentlichen Kunstformen der Tragödie, zurücktreten und dass das Epos zum Mittelpunkt wird: die Tragödie ist nur noch

das dramatisierte Epos. Dies alles soll «Sokratismus» sein. Denn Sokrates ist der ewige Gegner des Dionysus, und wenn die ältere Tragödie zugrunde ging, so ist also der ästhetische Sokratismus «das mörderische Prinzip» (70).

Man vermisst — wenn vom *logischen* und *ästhetischen* Sokrates die Rede ist — den Sokrates der *Moral*, der doch auch dann der eigentliche Sokrates bleibt, falls man den Aristotelesbericht über ihn als zutreffende Charakteristik ansieht. Hegel widmet ihm die tiefste Beachtung, weil er ihn als den Träger eines neuen sittlichen Prinzips befiehlt und bewundert. Nichts davon bei Nietzsche ⁽¹⁾! Nur flüchtig wird berührt, dass Sokrates die Tugend für ein Wissen erklärt habe. «Selbst die erhabensten sittlichen Taten, die Regungen des Mitleids, der Aufopferung, des Heroismus und jene schwer zu erringende Meeresstille der Seele, die der apollinische Grieche Sophrosyne nannte, ward von Sokrates und seinen gleichgesinnten Nachfolgern bis auf die Gegenwart hin aus der Dialektik des Wissens abgeleitet und demgemäss als lehrbar bezeichnet» (83). Auch hier also soll der Logiker die ursprünglichen gestaltenden Instinkte aufgelöst haben. Und doch — das ist wieder auffallend — erkennt Nietzsche die göttliche Naivität und Sicherheit der sokratischen Lebensrichtung an, wie auch den feierlichen Ernst, mit dem er überall und noch vor seinen Richtern seine göttliche Berufung geltend machte (73). Die Seite des Ethischen fehlt nicht nur im Sokratesbilde; sie spielt, im schärfsten Gegensatz zu Hegel, auch bei der Deutung des Tragischen bloss eine Nebenrolle. Indem Nietzsche den «Prometheus» des Aeschylus als Beispiel heranzieht, deutet er ihn als den Hymnus der Unfrömmigkeit. Der titanische Frevel, die aktive Sünde haben ihr höheres Recht; denn sie folgen aus dem Urwiderspruch im Herzen der Welt. Der Frevler *will* untergehen, das ist seine metaphysische URLust, seine dionysische Leidenschaft. Und hier nähert sich Nietzsche der Hegelschen Auffassung vom Tragischen: «Bei dem heroischen Drange des Einzelnen ins Allgemeine, bei dem Versuche, über den Bann der Individuation hinauszuschreiten und das *eine* Weltwesen selbst sein zu wollen,

(1) Eine Übereinstimmung besteht nur darin, dass auch Nietzsche die tiefen Instinkte des Aristophanes für die Volkssittlichkeit bewundert.

erleidet er (der Held) in sich den in den Dingen verborgenen Urwiderspruch, d. h. er frevelt und leidet» (60 f.).

Aber das wird bei Nietzsche nicht direkt zum Sokratischen in Beziehung gesetzt. Nur einmal, in der 15 Jahre später geschriebenen «Selbstkritik», findet sich die Wendung, dass die griechische Tragödie am «Sokratismus der Moral» gestorben sei und dass eben *dieser* Sokratismus ein Zeichen des Niederganges, der Ermüdung und Erkrankung gewesen sei (34+). In der Originalschrift richtet sich der Kampf gegen Sokrates als den theoretischen Optimisten und Dialektiker. An die Stelle der Polarität von Apollinischem und Dionysischem, den beiden Erlösungswegen, treten zwei neue, einander feindliche Weltprinzipien: der ewige Gegensatz zwischen der theoretischen und der tragischen Weltbetrachtung (153+). Der tiefe Sinn gerade dieser Wendung wird sich zum Schluss in einem Gedankengang enthüllen, der sich als dritter mit der Deutung der griechischen Tragödie und der Apotheose des Wagnerschen Musikdramas verschlingt.

III

Sokrates ist in Nietzsches Jugendwerk weder eine historische Figur noch ein zu kräftiger Idealität herausgearbeiteter Typus. Er ist ein blasser Schatten, der als Gegenspieler zitiert wird, ohne dass dem Leser die innere Berechtigung dieser Beschwörung klar würde, zumal da Nietzsche völlig darauf verzichtet, sich mit dem historischen Urbilde irgendwie näher abzugeben. Zu den beiden Hauptwegen der Erlösung und Versöhnung, dem dionysischen und dem apollinischen, die Nietzsche erdacht hatte, musste ein dritter Heilsweg hinzugedacht werden: der Versuch, sich durch das *Wissen* von der metaphysischen Unseligkeit zu befreien. In mächtigen musikalischen Rhythmen rollt der Hymnus auf die Vermählung des Dionysischen und Apollinischen im griechischen Volksgeist: «Meine Freunde, ihr, die ihr an die dionysische Musik glaubt, ihr wisst auch, was für uns die Tragödie bedeutet. In ihr haben wir, wiedergeboren aus der Musik, den tragischen Mythos — und in ihm dürft ihr alles hoffen und das Schmerzlichste vergessen» (202+). Eine lastende Langeweile hingegen verbreitet

sich, wenn der Gegenspieler Sokrates auftritt, vergleichbar dem Famulus Wagner in Goethes «Faust», der nur bestimmt ist, alle herrlichsten Gesichte zu zerstören.

Als Nietzsche 1886 sein Jugendwerk noch einmal herausgab, hat er ihm eine Vorrede vorangestellt, die er als «Versuch einer Selbstkritik» bezeichnet. Man darf in diesen wenigen Seiten eine dritte Schicht der Gedankenentwicklung erblicken. Der Verfasser spart nicht mit heftigen Worten des Selbsttadels. Er findet sein Buch «fremd, unangenehm, schlecht geschrieben, schwerfällig, bilderwütig, bilderwürrig, gefühlsam» und —man wird es zugeben müssen— «ohne Willen zur logischen Sauberkeit». Aber er findet darin noch immer seine eigene Seele, eine mystische und mädadische Seele, die er lieber hätte *singen* heissen sollen und die seitdem das Lied von «Zarathustra» zu singen gelernt hat.

Was ist es denn, was durch alle drei Entwicklungsschichten als Grundthema hindurchgeht? Es ist die grosse Frage des Abendlandes, die seit Rousseau nie wieder verstummt ist, die Frage nach dem Niedergange und den Zeichen, unter denen der Niedergang kommt. In der Urfassung «Sokrates und die griechische Tragödie» war in der Tat Sokrates das Symbol des Absinkens; denn Sokrates hat die starken Instinkte geschwächt und das grosse tragische Lebensgefühl zerstört. Um so schriller ertönt hier der Ruf nach dem tragischen Genius, der allein die Existenz der Welt zu rechtfertigen und zu überwinden vermag. In der Fassung, die die Öffentlichkeit unter dem Titel: «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» kennen gelernt hatte, schien diese unbestimmte Sehnsucht erfüllt durch das Phänomen Richard Wagner. Eine neue Morgenröte des deutschen Geistes schien angebrochen, und was bei den heldenhaften Griechen der Auflösung verfallen war, schien durch eine neue Aristie des deutschen Wesens aus dem Geiste der Musik und des Mythos herrlich auferstanden: «Das Wiedererwachen des dionysischen Geistes und die Wiedergeburt der Tragödie!» (174+).

Alles dies wird in der «Selbstkritik» (1886) widerrufen. Aber gegenüber dem Grundproblem bleibt fest, dass der Pessimismus gerade *nicht* das Zeichen des Niederganges ist, ja nicht einmal der Wahnsinn. Es gibt einen Pessimismus der Stärke, einen

Pessimismus — Nietzsche sagt es *dreimal: aus Überfülle des Lebens*, die wieder ins Nichts versinken *will*. Gerade der aufgeklärte Optimismus, die Demokratie, selbst die deutsche Reichsgründung enthalten die Giftstoffe der Dekadenz. Nur das leidvolle Leben ist wert, mit Verzückung gelebt zu werden⁽¹⁾.

Und so bleibt auch ein zweites fest: Das Leben aus den Kräften der Kunst heraus, die metaphysische Identifikation mit dem Künstlergott, der sich in rauschhafter Entrückung und seligen Visionen, also nur im Scheine, zu erlösen weiss. Die Kunst allein ist metaphysisch; nicht die Moral, die es nur mit dem Erscheinenden zu tun habe. Vom neu erreichten Standpunkt rückdeutend bemerkt Nietzsche jetzt, dass in seinem Buch das Christentum mit behutsamem und feindseligen Schweigen behandelt sei. (Vgl. jedoch 18). Schon in Dionysus deutet sich der Antichrist an. Das Christentum sei der Wille zum Untergang. Selbst Schopenhauers Deutung des Tragischen als Resignation sei Untergangsstimmung. Der Künstlergott Dionysus allein triumphiere über Abgründen. — Das ist Nietzsches «*Artisten-Metaphysik*», nämlich die ganz unromantische, heldische, in der Vernichtung noch «Ja» sagende Gläubigkeit Zarathustras, der sich selbst «die Krone des Lachenden» aufs Haupt setzt.

Und die Wissenschaft, die unter dem Namen des Sokrates mit auf den Plan gerufen wurde? — Auch sie kann nur unter das Gericht dieser künstlerischen Lebensauffassung gestellt werden, die sich mittlerweile zu einem ganz neuen Ethos befreit hat — befreit haben will. Sein Sinn ist die Geburt der Moral aus dem Geiste des Künstlerhelden, des Künstlergottes, des Dionysischen. Noch immer besteht die Aufgabe für Nietzsche, «die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter der des Lebens» (36 +). Das ist der dritte Gedankengang aus dem Kreise dieser Jugendversuche, ein Gedanke, den auch Schiller, von Wieland angeregt, in den «Künstlern» dithyrambisch gefeiert hat. Er deutet sich leise schon in der Urfassung an. Die Wissenschaft in ihrer

⁽¹⁾ In der «Fröhlichen Wissenschaft» (VI, S. 290, Nr. 340) spricht Nietzsche mit Bewunderung vom sterbenden Sokrates. Aber dass er in der Todesstunde dem Asklepios einen Hahn opfert, somit das Leben für eine Krankheit erklärt, das kann er ihm noch immer nicht verzeihen.

eigenen Gestalt ist immer unvollendbar. Will sie metaphysische Geheimnisse ergründen — und das liegt in ihr als ihr tiefster Instinkt — so muss sie immer und immer wieder zu ihren Grenzen gelangen, «an denen sie in Kunst umschlagen muss: als auf welche es eigentlich bei diesem Mechanismus abgesehen ist» (82). Dann wird die neue Form der Erkenntnis durchbrechen, «die tragische Erkenntnis, die, um nur ertragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst braucht». Dann wird der *musiktreibende Sokrates* wiedergeboren werden (84 f.).

Hegel hat den Prozess des Sokrates vor dem Forum der Moral erneuert. Er hat ihn verurteilt und selig gesprochen. Er hat ihn selbst zum Helden einer Weltragödie gemacht. *Nietzsche* hat Sokrates vor den Richterstuhl des Künstlers gestellt. Er hat ihn verurteilt, nicht nur als den Mörder der griechischen Tragödie, sondern — seltsam genug — als den Mörder der einzig wahren, der tragischen Haltung des Menschen zum Leben. Vom wirklichen Sokrates hat Nietzsche nicht gesprochen; er war ihm gleichgültig. Er hat der Welt nur sagen wollen, dass die Tragödie des Sokrates nicht seine Tragödie war. Nicht den Giftbecher hat er ihm gereicht, sondern den Becher des Dionysus, damit er — durch die Vernichtung hindurch — zu rauschhaftem Leben erwache.
