The Birth of Tragedy

FRIEDRICH NIETZSCHE

1844–1900

The Birth of Tragedy

Die Geburt der Tragödie

Translated from the German with AI (Claude) and edited



FORAGE
forage.com

The Birth of Tragedy · Friedrich Nietzsche (1844–1900)

Translated from the German with AI (Claude) and edited. Parallel-text edition, Forage, September 2026. forage.com/nietzsche/birth-of-tragedy

German text: the 1886 edition (Leipzig, with the “Attempt at a Self-Criticism”; first published 1872) as reprinted in the Schlechta edition (*Werke in drei Bänden*, Munich, 1954, in modernized spelling), from zeno.org (www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Die+Geburt+der+Trag%C3%B6die) (public domain text; zeno.org gives no open license for its digitization). English: translated from the German with AI (Claude), then edited for accuracy and consistency. Not reviewed by a human specialist. Free to reuse under CC BY-SA 4.0. Margin numbers are Nietzsche’s section numbers; “ASC.3” is section 3 of the Attempt at a Self-Criticism, and “P” is the Foreword to Richard Wagner.

The original text is in the public domain. This translation is free to share and adapt under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International license (CC BY-SA 4.0): creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0

Set in Source Serif 4, with Gentium Book Plus.

CONTENTS

Introduction vii

Attempt at a Self-Criticism 1
- Versuch einer Selbstkritik 1
- Art against morality 6
- "You should learn to laugh" 9

Foreword to Richard Wagner 13
- Vorwort an Richard Wagner 13

Sections 1–10: Apollo and Dionysus 15
- Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik 15
- Apollo and Dionysus among the Greeks 20
- The wisdom of Silenus 23
- Dream, illusion and measure 27
- The lyric poet 30
- Folk song and the imitation of music 35
- The tragic chorus 39
- The satyr and the vision on stage 44
- Oedipus and Prometheus 50
- Dionysus behind the masks 56

Sections 11–15: The Death of Tragedy 61
- Euripides and aesthetic Socratism 66
- Socrates, the non-mystic 72
- Plato and the optimism of dialectic 76
- Theoretical man 80

Sections 16–25: The Rebirth of Tragedy 87
- The death of myth 92
- Alexandrian culture 98
- The culture of opera 102
- The Germans and the Greeks 110
- Myth shields us from music 113
- The aesthetic listener 120
- Myth and German culture 124
- Musical dissonance 129
- Suffering and beauty 133

INTRODUCTION

The Birth of Tragedy (1872) was Nietzsche's first book, written while he was a young professor of classics at Basel and dedicated to Richard Wagner. It asks how the Greeks, of all peoples, came to create tragedy, and what that tells us about art and suffering.

Its answer rests on two forces named after two gods. Apollo stands for dream, form and the beautiful illusion of the individual; Dionysus for intoxication, music and the dissolving of the self. Tragedy was born when the two joined, out of the singing and dancing chorus, and it died when Euripides and Socrates put reason and explanation in its place. Only as an aesthetic phenomenon, Nietzsche writes, are existence and the world justified. The book ends by hoping for a rebirth of tragedy in German music, meaning Wagner's.

Classical scholars attacked it at once. In 1886 Nietzsche reissued it with a new preface, the "Attempt at a Self-Criticism," printed here first, in which he mocks its style and its romantic hopes but defends its central question.

Attempt at a Self-Criticism

Versuch einer Selbstkritik
Fourteen years on, Nietzsche judges his first book: "to see science under the optics of the artist, but art under the optics of life."

VERSUCH EINER SELBSTKRITIK

	GERMAN	ENGLISH
ASC.1	Was auch diesem fragwürdigen Buche zugrunde liegen mag: es muß eine Frage ersten Ranges und Reizes gewesen sein, noch dazu eine tief persönliche Frage – Zeugnis dafür ist die Zeit, in der es entstand, *trotz* der es entstand, die aufregende Zeit des deutsch-französischen Krieges von 1870/71. Während die Donner der Schlacht von Wörth über Europa weggingen, saß der Grübler und Rätselfreund, dem die Vaterschaft dieses Buches zuteil ward, irgendwo in einem Winkel der Alpen, sehr vergrübelt und verrätselt, folglich sehr bekümmert und unbekümmert zugleich, und schrieb seine Gedanken über die *Griechen* nieder, – den Kern des wunderlichen und schlecht zugänglichen Buches, dem diese späte Vorrede (oder Nachrede) gewidmet sein soll.	Whatever may lie at the bottom of this questionable book, it must have been a question of the first rank and the strongest allure, and a deeply personal question at that. The proof is the time in which it arose, *in spite of* which it arose: the turbulent time of the Franco-Prussian War of 1870–71. While the thunder of the battle of Wörth rolled away over Europe, the brooder and lover of riddles who was granted the paternity of this book sat somewhere in a corner of the Alps. He was deep in brooding and deep in riddles, and consequently very troubled and untroubled at once, and he wrote down his thoughts about the *Greeks*—the core of the odd and hard-to-approach book to which this late preface (or postscript) is to be devoted.[1]
	Einige Wochen darauf: und er befand sich selbst unter den Mauern von Metz, immer noch nicht losgekommen von den Fragezeichen, die er zur vorgeblichen »Heiterkeit« der Griechen und der griechischen Kunst gesetzt hatte; bis er endlich, in jenem Monat tiefster Spannung, als man in Versailles über den Frieden beriet, auch mit sich zum Frieden kam und, langsam von einer aus dem Felde heimgebrachten Krankheit genesend, die »Geburt der Tragödie aus dem Geiste der *Musik*« letztgültig bei sich feststellte. – Aus der Musik? Musik und Tragödie? Griechen und Tragödien-Musik? Griechen und das Kunstwerk des Pessimismus? Die wohlgeratenste, schönste, bestbeneidete, zum Leben verführendste Art der bisherigen Menschen, die Griechen – wie? gerade sie hatten die Tragödie *nötig*? Mehr noch – die Kunst? Wozu – griechische Kunst?...	A few weeks later he found himself beneath the walls of Metz, still not free of the question marks he had set against the alleged "cheerfulness" of the Greeks and of Greek art. At last, in that month of deepest suspense when peace was being negotiated at Versailles, he made peace with himself too. Slowly recovering from an illness brought home from the field, he settled once and for all in his own mind the "Birth of Tragedy out of the Spirit of *Music*."—Out of music? Music and tragedy? The Greeks and the music of tragedy? The Greeks and the art of pessimism? The best-formed, most beautiful, most envied kind of human being there has been so far, the kind that most seduces us to live—the Greeks—what? they of all people *needed* tragedy? More than that—art? What for—Greek art?...[2]

1 The battle of Wörth in Alsace (6 August 1870) was an early German victory in the Franco-Prussian War.
2 "Cheerfulness" renders *Heiterkeit*, the Greek "serenity" that Winckelmann and his successors saw as the essence of classical antiquity.

GERMAN

Man errät, an welche Stelle hiermit das große Fragezeichen vom Werte des Daseins gesetzt war. Ist Pessimismus *notwendig* das Zeichen des Niedergangs, Verfalls, des Mißratenseins, der ermüdeten und geschwächten Instinkte? – wie er es bei den Indern war, wie er es, allem Anschein nach, bei uns, den »modernen« Menschen und Europäern ist? Gibt es einen Pessimismus der *Stärke*? Eine intellektuelle Vorneigung für das Harte, Schauerliche, Böse, Problematische des Daseins aus Wohlsein, aus überströmender Gesundheit, aus *Fülle* des Daseins? Gibt es vielleicht ein Leiden an der Überfülle selbst? Eine versucherische Tapferkeit des schärfsten Blicks, die nach dem Furchtbaren *verlangt*, als nach dem Feinde, dem würdigen Feinde, an dem sie ihre Kraft erproben kann? an dem sie lernen will, was »das Fürchten« ist?

Was bedeutet, gerade bei den Griechen der besten, stärksten, tapfersten Zeit, der *tragische* Mythus? Und das ungeheure Phänomen des Dionysischen? Was, aus ihm geboren, die Tragödie? – Und wiederum: das, woran die Tragödie starb, der Sokratismus der Moral, die Dialektik, Genügsamkeit und Heiterkeit des theoretischen Menschen – wie? könnte nicht gerade dieser Sokratismus ein Zeichen des Niedergangs, der Ermüdung, Erkrankung, der anarchisch sich lösenden Instinkte sein? Und die »griechische Heiterkeit« des späteren Griechentums nur eine Abendröte? Der epikurische Wille *gegen* den Pessimismus nur eine Vorsicht des Leidenden? Und die Wissenschaft selbst, unsere Wissenschaft – ja, was bedeutet überhaupt, als Symptom des Lebens angesehn, alle Wissenschaft? Wozu, schlimmer noch, *woher* – alle Wissenschaft? Wie? Ist Wissenschaftlichkeit vielleicht nur eine Furcht und Ausflucht vor dem Pessimismus?

Eine feine Notwehr gegen – die *Wahrheit*? Und, moralisch geredet, etwas wie Feig- und Falschheit? Unmoralisch geredet, eine Schlauheit? O Sokrates, Sokrates, war das vielleicht *dein* Geheimnis? O geheimnisvoller Ironiker, war dies vielleicht deine – Ironie? – –

ASC.2 Was ich damals zu fassen bekam, etwas Furchtbares und Gefährliches, ein Problem mit Hörnern, nicht notwendig gerade ein Stier, jedenfalls ein *neues* Problem: heute würde ich sagen, daß es das *Problem der Wissenschaft* selbst war – Wissenschaft zum ersten Male als problematisch, als fragwürdig gefaßt. Aber das Buch, in dem mein jugendlicher Mut und Argwohn sich damals

ENGLISH

You can guess where this placed the great question mark over the value of existence. Is pessimism *necessarily* the sign of decline, of decay, of failure, of exhausted and weakened instincts—as it was among the Indians, and as it is, to all appearances, among us "modern" people and Europeans? Is there a pessimism of *strength*? An intellectual predilection for what is hard, horrifying, evil and problematic in existence, arising from well-being, from overflowing health, from the *fullness* of existence? Is there perhaps a suffering from superabundance itself? A tempting, testing courage of the sharpest eye, which *craves* the terrible as its enemy, the worthy enemy on which it can test its strength? From which it wants to learn what "fear" is?[3]

What is the meaning of *tragic* myth, precisely among the Greeks of the best, strongest, bravest age? And of the tremendous phenomenon of the Dionysian? And of tragedy, born from it?—And again: that of which tragedy died, the Socratism of morality, the dialectic, the contentment and cheerfulness of theoretical man—what? might not this very Socratism be a sign of decline, of fatigue, of sickness, of instincts dissolving in anarchy? And the "Greek cheerfulness" of later Greek culture merely a sunset glow? The Epicurean will *against* pessimism merely a sufferer's precaution? And science itself, our science—yes, what is the meaning of all science, viewed as a symptom of life? What for, worse still, *where from*—all science? What? Is the scientific spirit perhaps only a fear of pessimism and an escape from it?

A subtle self-defense against—the *truth*? And, morally speaking, something like cowardice and falseness? Immorally speaking, a piece of cunning? O Socrates, Socrates, was that perhaps *your* secret? O mysterious ironist, was this perhaps your—irony? ——

What I got hold of then was something terrible and dangerous, a problem with horns, not necessarily a bull, but in any case a *new* problem. Today I would say that it was the *problem of science* itself—science grasped for the first time as problematic, as questionable. But the book in which my youthful courage and suspicion then vented themselves

3 Allusion to the Grimms' fairy tale of the youth who went out to learn what fear was.

GERMAN

ENGLISH

ausließ – was für ein *unmögliches* Buch mußte aus einer so jugendwidrigen Aufgabe erwachsen!

—what an *impossible* book had to grow out of a task so unsuited to youth!

Aufgebaut aus lauter vorzeitigen übergrünen Selbsterlebnissen, welche alle hart an der Schwelle des Mitteilbaren lagen, hingestellt auf den Boden der *Kunst* – denn das Problem der Wissenschaft kann nicht auf dem Boden der Wissenschaft erkannt werden –, ein Buch vielleicht für Künstler mit dem Nebenhange analytischer und retrospektiver Fähigkeiten (das heißt für eine Ausnahme-Art von Künstlern, nach denen man suchen muß und nicht einmal suchen möchte…), voller psychologischer Neuerungen und Artisten-Heimlichkeiten, mit einer Artisten-Metaphysik im Hintergrunde, ein Jugendwerk voller Jugendmut und Jugend-Schwermut, unabhängig, trotzig-selbständig auch noch, wo es sich einer Autorität und eignen Verehrung zu beugen scheint, kurz ein Erstlingswerk auch in jedem schlimmen Sinne des Wortes, trotz seines greisenhaften Problems, mit jedem Fehler der Jugend behaftet, vor allem mit ihrem »Viel zu lang«, ihrem »Sturm und Drang«:

It was built entirely out of premature, overgreen personal experiences, all of which lay close to the threshold of what can be communicated, and it was set on the ground of *art*—for the problem of science cannot be recognized on the ground of science. It was a book perhaps for artists with a sidetalent for analysis and retrospection (that is, for an exceptional kind of artist, whom one has to search for and would not even care to search for…). It was full of psychological innovations and artists' secrets, with an artists' metaphysics in the background; a youthful work full of youthful courage and youthful melancholy, independent, defiantly self-reliant even where it seems to bow to an authority and to its own reverence. In short, it was a first work in every bad sense of the word too, despite its aged problem, afflicted with every fault of youth, above all with youth's "far too long," its "Sturm und Drang":

andererseits, in Hinsicht auf den Erfolg, den es hatte (insonderheit bei dem großen Künstler, an den es sich wie zu einem Zwiegespräch wendete, bei Richard Wagner) ein *bewiesenes* Buch, ich meine ein solches, das jedenfalls »den Besten seiner Zeit« genuggetan hat.

on the other hand, in view of the success it had (especially with the great artist to whom it addressed itself as if in dialogue, Richard Wagner), a *proven* book—I mean one that at any rate satisfied "the best of its time."[4]

Daraufhin sollte es schon mit einiger Rücksicht und Schweigsamkeit behandelt werden; trotzdem will ich nicht gänzlich unterdrücken, wie unangenehm es mir jetzt erscheint, wie fremd es jetzt nach sechzehn Jahren vor mir steht, – vor einem älteren, hundertmal verwöhnteren, aber keineswegs kälter gewordenen Auge, das auch jener Aufgabe selbst nicht fremder wurde, an welche sich jenes verwegene Buch zum ersten Male herangewagt hat – *die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter der des Lebens…*

For that reason alone it ought to be treated with some consideration and discretion. Nevertheless I do not want to suppress entirely how disagreeable it now seems to me, how strange it now looks to me after sixteen years. It stands before an older eye, a hundred times more fastidious, but by no means grown colder—an eye that has not become more of a stranger to the very task which that audacious book first dared to approach: *to look at science through the lens of the artist, and at art through the lens of life*…

ASC.3 Nochmals gesagt, heute ist es mir ein unmögliches Buch, – ich heiße es schlecht geschrieben, schwerfällig, peinlich, bilderwütig und bilderwirrig, gefühlsam, hier und da verzuckert bis zum Femininischen, ungleich im Tempo, ohne Willen zur logischen Sauberkeit, sehr überzeugt und deshalb des Beweisens sich überhebend, mißtrauisch selbst gegen die *Schicklichkeit* des Beweisens, als Buch für Eingeweihte, als »Musik« für solche, die auf Musik getauft, die auf gemeinsame und seltne Kunst-Erfahrungen hin von Anfang der Dinge an verbunden

To say it again: today it is an impossible book to me. I call it badly written, ponderous, embarrassing, image-mad and image-muddled, sentimental, sugared here and there to the point of the feminine, uneven in tempo, without the will to logical cleanliness, very convinced and therefore too proud to bother with proof, mistrustful even of the *propriety* of proving. It is a book for initiates, "music" for those baptized in music, who are bound to-

4 Echoes the prologue to Schiller's *Wallenstein*: whoever has satisfied the best of his time has lived for all times.

GERMAN

sind, als Erkennungszeichen für Blutsverwandte *in artibus*, – ein hochmütiges und schwärmerisches Buch, das sich gegen das *profanum vulgus* der »Gebildeten« von vornherein noch mehr als gegen das »Volk« abschließt, welches aber, wie seine Wirkung bewies und beweist, sich gut genug auch darauf verstehen muß, sich seine Mitschwärmer zu suchen und sie auf neue Schleichwege und Tanzplätze zu locken.

Hier redete jedenfalls – das gestand man sich mit Neugierde ebenso als mit Abneigung ein – eine *fremde* Stimme, der Jünger eines noch »unbekannten Gottes«, der sich einstweilen unter die Kapuze des Gelehrten, unter die Schwere und dialektische Unlustigkeit des Deutschen, selbst unter die schlechten Manieren des Wagnerianers versteckt hat; hier war ein Geist mit fremden, noch namenlosen Bedürfnissen, ein Gedächtnis strotzend von Fragen, Erfahrungen, Verborgenheiten, welchen der Name Dionysos wie ein Fragezeichen mehr beigeschrieben war; hier sprach – so sagte man sich mit Argwohn – etwas wie eine mystische und beinahe mänadische Seele, die mit Mühsal und willkürlich, fast unschlüssig darüber, ob sie sich mitteilen oder verbergen wolle, gleichsam in einer fremden Zunge stammelt.

Sie hätte *singen* sollen, diese »neue Seele« – und nicht reden! Wie schade, daß ich, was ich damals zu sagen hatte, es nicht als Dichter zu sagen wagte: ich hätte es vielleicht gekonnt! Oder mindestens als Philologe: – bleibt doch auch heute noch für den Philologen auf diesem Gebiete beinahe alles zu entdecken und auszugraben! Vor allem das Problem, *daß* hier ein Problem vorliegt, – und daß die Griechen, so lange wir keine Antwort auf die Frage »was ist dionysisch?« haben, nach wie vor gänzlich unerkannt und unvorstellbar sind...

ASC.4 Ja, was ist dionysisch? – In diesem Buche steht eine Antwort darauf, – ein »Wissender« redet da, der Eingeweihte und Jünger seines Gottes. Vielleicht würde ich jetzt vorsichtiger und weniger beredt von einer so schweren psychologischen Frage reden, wie sie der Ursprung der Tragödie bei den Griechen ist. Eine Grundfrage ist das Verhältnis des Griechen zum Schmerz, sein Grad von Sensibilität, – blieb dies Verhältnis sich

ENGLISH

gether from the very beginning of things by shared and rare experiences of art, a mark of recognition for blood relations *in artibus* [in the arts]. It is an arrogant and rhapsodic book, which from the outset shuts itself off from the *profanum vulgus* [profane crowd] of the "educated" even more than from the "people." Yet, as its effect proved and still proves, it must also know well enough how to seek out fellow enthusiasts and lure them onto new secret paths and dancing grounds.[5]

Here, at any rate—people admitted this with curiosity as much as with aversion—a *strange* voice was speaking, the disciple of a still "unknown god," who for the time being had hidden himself under the scholar's hood, under the heaviness and dialectical joylessness of the German, even under the bad manners of the Wagnerian. Here was a spirit with strange, still nameless needs, a memory bursting with questions, experiences and hidden things, to which the name Dionysus was added like one more question mark. Here—so people told themselves with suspicion—something like a mystical and almost maenadic soul was speaking, stammering with effort and arbitrarily, as if in a foreign tongue, almost undecided whether it wanted to communicate or to conceal itself.[6]

It should have *sung*, this "new soul"—and not spoken! What a pity that I did not dare to say what I then had to say as a poet: perhaps I could have! Or at least as a philologist—for even today almost everything in this field remains for the philologist to discover and dig up! Above all the problem *that* there is a problem here—and that the Greeks, as long as we have no answer to the question "what is Dionysian?", remain as utterly unknown and unimaginable as ever...

Yes, what is Dionysian?—This book gives an answer to that: one "who knows" is speaking there, the initiate and disciple of his god. Perhaps I would now speak more cautiously and less eloquently about so difficult a psychological question as the origin of tragedy among the Greeks. A fundamental question is the Greek's relation to pain, his degree of sensitivity—did this relation remain

5 *Profanum vulgus*: from Horace, *Odes* 3.1, "I hate the profane crowd and keep it at a distance."
6 The "unknown god" recalls Paul's sermon in Athens (Acts 17:23); maenads were the ecstatic female followers of Dionysus.

GERMAN

gleich? oder drehte es sich um? – jene Frage, ob wirklich sein immer stärkeres *Verlangen nach Schönheit*, nach Festen, Lustbarkeiten, neuen Kulten aus Mangel, aus Entbehrung, aus Melancholie, aus Schmerz erwachsen ist?

Gesetzt nämlich, gerade dies wäre wahr – und Perikles (oder Thukydides) gibt es uns in der großen Leichenrede zu verstehen –: woher müßte dann das entgegengesetzte Verlangen, das der Zeit nach früher hervortrat, stammen, das *Verlangen nach dem Häßlichen*, der gute strenge Wille des älteren Hellenen zum Pessimismus, zum tragischen Mythus, zum Bilde alles Furchtbaren, Bösen, Rätselhaften, Vernichtenden, Verhängnisvollen auf dem Grunde des Daseins, – woher müßte dann die Tragödie stammen? Vielleicht aus der *Lust*, aus der Kraft, aus überströmender Gesundheit, aus übergroßer Fülle? Und welche Bedeutung hat dann, physiologisch gefragt, jener Wahnsinn, aus dem die tragische wie die komische Kunst erwuchs, der dionysische Wahnsinn? Wie? Ist Wahnsinn vielleicht nicht notwendig das Symptom der Entartung, des Niedergangs, der überspäten Kultur?

Gibt es vielleicht – eine Frage für Irrenärzte – Neurosen der *Gesundheit*? der Volks-Jugend und -Jugendlichkeit? Worauf weist jene Synthesis von Gott und Bock im Satyr? Aus welchem Selbsterlebnis, auf welchen Drang hin mußte sich der Grieche den dionysischen Schwärmer und Urmenschen als Satyr denken? Und was den Ursprung des tragischen Chors betrifft: gab es in jenen Jahrhunderten, wo der griechische Leib blühte, die griechische Seele von Leben überschäumte, vielleicht endemische Entzückungen? Visionen und Halluzinationen, welche sich ganzen Gemeinden, ganzen Kultversammlungen mitteilten? Wie? wenn die Griechen, gerade im Reichtum ihrer Jugend, den Willen *zum* Tragischen hatten und Pessimisten waren? wenn es gerade der Wahnsinn war, um ein Wort Platos zu gebrauchen, der die *größten* Segnungen über Hellas gebracht hat?

Und wenn, andererseits und umgekehrt, die Griechen gerade in den Zeiten ihrer Auflösung und Schwäche immer optimistischer, oberflächlicher, schauspielerischer, auch nach Logik und Logisierung der Welt brünstiger, also zugleich »heiterer« und »wissenschaftlicher« wurden? Wie? könnte vielleicht, allen »modernen Ideen« und Vorurteilen des

ENGLISH

the same? or was it reversed? That is the question whether his ever stronger *craving for beauty*, for festivals, pleasures and new cults, really grew out of lack, out of deprivation, out of melancholy, out of pain.

For suppose that precisely this were true—and Pericles (or Thucydides) gives us to understand as much in the great funeral oration. Where, then, would the opposite craving have to come from, the one that appeared earlier in time: the *craving for the ugly*, the good, stern will of the older Hellene to pessimism, to tragic myth, to the image of everything terrible, evil, enigmatic, destructive and fateful at the ground of existence? Where, then, would tragedy have to come from? Perhaps from *pleasure*, from strength, from overflowing health, from excessive fullness? And what, then, physiologically speaking, is the meaning of that madness out of which tragic as well as comic art grew, Dionysian madness? What? Is madness perhaps not necessarily the symptom of degeneration, of decline, of an overripe culture?[7]

Are there perhaps—a question for psychiatrists—neuroses of *health*? Of a people's youth and youthfulness? What does that synthesis of god and goat in the satyr point to? Out of what personal experience, driven by what urge, did the Greek have to think of the Dionysian enthusiast and primal man as a satyr? And as for the origin of the tragic chorus: in those centuries when the Greek body flourished and the Greek soul foamed over with life, were there perhaps endemic raptures? Visions and hallucinations that communicated themselves to whole communities, whole cult gatherings? What if the Greeks, precisely in the richness of their youth, had the will *to* the tragic and were pessimists? What if it was precisely madness, to use a phrase of Plato's, that brought the *greatest* blessings upon Hellas?[8]

And if, on the other hand and conversely, the Greeks became ever more optimistic, superficial and histrionic precisely in their periods of dissolution and weakness, ever more ardent for logic and the logicizing of the world, and so at once "more cheerful" and "more scientific"? What? Might not the victory of *optimism*, the *rationality* that had

7 Pericles' funeral oration for the Athenian dead, as reported by Thucydides, *History of the Peloponnesian War* 2.35–46.
8 Plato, *Phaedrus* 244a: the greatest blessings come to us through madness, when it is a gift of the gods.

GERMAN	ENGLISH
demokratischen Geschmacks zum Trotz, der Sieg des *Optimismus*, die vorherrschend gewordene *Vernünftigkeit*, der praktische und theoretische *Utilitarismus*, gleich der Demokratie selbst, mit der er gleichzeitig ist, – ein Symptom der absinkenden Kraft, des nahenden Alters, der physiologischen Ermüdung sein? Und gerade *nicht* – der Pessimismus? War Epikur ein Optimist – gerade als *Leidender*? – – Man sieht, es ist ein ganzes Bündel schwerer Fragen, mit dem sich dieses Buch belastet hat, – fügen wir seine schwerste Frage noch hinzu!	gained the upper hand, practical and theoretical *utilitarianism*, like democracy itself, with which it is contemporaneous—might it not, in defiance of all "modern ideas" and prejudices of democratic taste, be a symptom of declining strength, of approaching old age, of physiological fatigue? And precisely *not*—pessimism? Was Epicurus an optimist—precisely as a *sufferer*?—— You see, it is a whole bundle of hard questions that this book has burdened itself with. Let us add its hardest question!
Was bedeutet, unter der Optik des *Lebens* gesehn, – die Moral?...	What, seen through the lens of *life*, is the meaning of—morality?...

ART AGAINST MORALITY

Nietzsche reads the book as an anti-moral, anti-Christian artists' metaphysics, which he named Dionysian.

GERMAN	ENGLISH
ASC.5 Bereits im Vorwort an Richard Wagner wird die Kunst – und *nicht* die Moral – als die eigentlich *metaphysische* Tätigkeit des Menschen hingestellt; im Buche selbst kehrt der anzügliche Satz mehrfach wieder, daß nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt *gerechtfertigt* ist. In der Tat, das ganze Buch kennt nur einen Künstler-Sinn und -Hintersinn hinter allem Geschehen, – einen »Gott«, wenn man will, aber gewiß nur einen gänzlich unbedenklichen und unmoralischen Künstler-Gott, der im Bauen wie im Zerstören, im Guten wie im Schlimmen, seiner gleichen Lust und Selbstherrlichkeit innewerden will, der sich, Welten schaffend, von der *Not* der Fülle und *Überfülle*, vom *Leiden* der in ihm gedrängten Gegensätze löst.	Already in the Foreword to Richard Wagner, art—and *not* morality—is presented as the truly *metaphysical* activity of man; in the book itself the provocative proposition recurs several times that only as an aesthetic phenomenon is the existence of the world *justified*. Indeed, the whole book knows only an artist's meaning, and an artist's hidden meaning, behind everything that happens. It knows a "god," if you like, but certainly only an entirely unscrupulous and immoral artist-god, who in building as in destroying, in good as in bad, wants to become aware of his one and the same pleasure and sovereignty. Creating worlds, this god frees himself from the *distress* of fullness and *overfullness*, from the *suffering* of the contradictions crowded within him.
Die Welt, in jedem Augenblick die *erreichte* Erlösung Gottes, als die ewig wechselnde, ewig neue Vision des Leidendsten, Gegensätzlichsten, Widerspruchreichsten, der nur im *Scheine* sich zu erlösen weiß: diese ganze Artisten-Metaphysik mag man willkürlich, müßig, phantastisch nennen –, das Wesentliche daran ist, daß sie bereits einen Geist verrät, der sich einmal auf jede Gefahr hin gegen die *moralische* Ausdeutung und Bedeutsamkeit des Daseins zur Wehre setzen wird.	The world, at every moment the *attained* redemption of God, as the eternally changing, eternally new vision of the one who suffers most, who is most full of opposition and contradiction, and who knows how to redeem himself only in *illusion*: you may call this whole artists' metaphysics arbitrary, idle, fantastic. What matters about it is that it already betrays a spirit that will one day, at any risk, defend itself against the *moral* interpretation and significance of existence.
Hier kündigt sich, vielleicht zum ersten Male, ein Pessimismus »jenseits von Gut und Böse« an, hier kommt jene »Perversität der Gesinnung« zu Wort und Formel, gegen welche Schopenhauer nicht müde geworden ist, im voraus seine zornigsten Flüche und Donnerkeile zu	Here, perhaps for the first time, a pessimism "beyond good and evil" announces itself. Here that "perversity of mind" against which Schopenhauer never tired of hurling in advance his angriest

GERMAN

schleudern, – eine Philosophie, welche es wagt, die Moral selbst in die Welt der Erscheinung zu setzen, herabzusetzen und nicht nur unter die »Erscheinungen« (im Sinne des idealistischen *terminus technicus*), sondern unter die »Täuschungen«, als Schein, Wahn, Irrtum, Ausdeutung, Zurechtmachung, Kunst. Vielleicht läßt sich die Tiefe dieses *widermoralischen* Hanges am besten aus dem behutsamen und feindseligen Schweigen ermessen, mit dem in dem ganzen Buche das Christentum behandelt ist, – das Christentum als die ausschweifendste Durchfigurierung des moralischen Themas, welche die Menschheit bisher anzuhören bekommen hat.

In Wahrheit, es gibt zu der rein ästhetischen Weltauslegung und Welt-Rechtfertigung, wie sie in diesem Buche gelehrt wird, keinen größeren Gegensatz als die christliche Lehre, welche *nur* moralisch ist und sein will und mit ihren absoluten Maßen, zum Beispiel schon mit ihrer Wahrhaftigkeit Gottes, die Kunst, *jede* Kunst ins Reich der *Lüge* verweist, – das heißt verneint, verdammt, verurteilt. Hinter einer derartigen Denk- und Wertungsweise, welche kunstfeindlich sein muß, solange sie irgendwie echt ist, empfand ich von jeher auch das *Lebensfeindliche*, den ingrimmigen rachsüchtigen Widerwillen gegen das Leben selbst: denn alles Leben ruht auf Schein, Kunst, Täuschung, Optik, Notwendigkeit des Perspektivischen und des Irrtums.

Christentum war von Anfang an, wesentlich und gründlich, Ekel und Überdruß des Lebens am Leben, welcher sich unter dem Glauben an ein »anderes« oder »besseres« Leben nur verkleidete, nur versteckte, nur aufputzte. Der Haß auf die »Welt«, der Fluch auf die Affekte, die Furcht vor der Schönheit und Sinnlichkeit, ein Jenseits, erfunden, um das Diesseits besser zu verleumden, im Grunde ein Verlangen ins Nichts, ans Ende, ins Ausruhen, hin zum »Sabbat der Sabbate« – dies alles dünkte mich, ebenso wie der unbedingte Wille des Christentums, *nur* moralische Werte gelten zu lassen,

immer wie die gefährlichste und unheimlichste Form aller möglichen Formen eines »Willens zum Untergang«, zum mindesten ein Zeichen tiefster Erkrankung, Müdigkeit, Mißmutigkeit, Erschöpfung, Verarmung an Leben, – denn vor der Moral (insonderheit christlichen, das heißt unbedingten Moral) *muß* das Leben beständig und unvermeidlich Unrecht bekommen, weil Leben etwas essentiell Unmoralisches ist, – *muß* endlich das Leben, erdrückt unter dem Gewichte der Verachtung und des ewigen Neins, als begehrens-unwürdig, als unwert an sich empfunden werden.

ENGLISH

curses and thunderbolts finds word and formula: a philosophy that dares to set morality itself in the world of appearance, to set it down, and not only among "appearances" (in the sense of the idealist *terminus technicus* [technical term]) but among "deceptions"—as illusion, delusion, error, interpretation, contrivance, art. Perhaps the depth of this *anti-moral* inclination can best be measured by the wary and hostile silence with which Christianity is treated throughout the book—Christianity as the most extravagant set of variations on the moral theme that humanity has ever been made to listen to.

In truth, there is no greater antithesis to the purely aesthetic interpretation and justification of the world taught in this book than the Christian doctrine. That doctrine is and wants to be *only* moral, and with its absolute standards—with its truthfulness of God, for example—it relegates art, *every* art, to the realm of *lies*: that is, it negates, damns and condemns it. Behind a way of thinking and valuing of this kind, which must be hostile to art as long as it is at all genuine, I always sensed also what is *hostile to life*, the furious, vengeful aversion to life itself. For all life rests on illusion, art, deception, optics, the necessity of perspective and error.

Christianity was from the beginning, essentially and thoroughly, life's disgust and weariness with life, which merely disguised itself, merely hid itself, merely dressed itself up in the belief in an "other" or "better" life. Hatred of the "world," the curse on the passions, fear of beauty and sensuality, a beyond invented the better to slander this world, at bottom a longing for nothingness, for the end, for rest, for the "sabbath of sabbaths"—all this, like Christianity's unconditional will to let *only* moral values count,

always seemed to me the most dangerous and uncanny of all possible forms of a "will to perish," at the very least a sign of the deepest sickness, weariness, discontent, exhaustion and impoverishment of life. For before morality (especially Christian, that is, unconditional morality) life *must* constantly and inevitably be in the wrong, because life is something essentially immoral. Crushed under the weight of contempt and of the eternal No, life *must* in the end be felt as unworthy of desire, as worthless in itself.

GERMAN

Moral selbst – wie? sollte Moral nicht ein »Wille zur Verneinung des Lebens«, ein heimlicher Instinkt der Vernichtung, ein Verfalls-, Verkleinerungs-, Verleumdungsprinzip, ein Anfang vom Ende sein? Und, folglich, die Gefahr der Gefahren?... *Gegen* die Moral also kehrte sich damals, mit diesem fragwürdigen Buche, mein Instinkt, als ein fürsprechender Instinkt des Lebens, und erfand sich eine grundsätzliche Gegenlehre und Gegenwertung des Lebens, eine rein artistische, eine *antichristliche*. Wie sie nennen? Als Philologe und Mensch der Worte taufte ich sie, nicht ohne einige Freiheit – denn wer wüßte den rechten Namen des Antichrist? – auf den Namen eines griechischen Gottes: ich hieß sie die *dionysische*. –

ASC.6 Man versteht, an welche Aufgabe ich bereits mit diesem Buche zu rühren wagte?... Wie sehr bedauere ich es jetzt, daß ich damals noch nicht den Mut (oder die Unbescheidenheit?) hatte, um mir in jedem Betrachte für so eigne Anschauungen und Wagnisse auch eine *eigne Sprache* zu erlauben, – daß ich mühselig mit Schopenhauerischen und Kantischen Formeln fremde und neue Wertschätzungen auszudrücken suchte, welche dem Geiste Kantens und Schopenhauers, ebenso wie ihrem Geschmacke, von Grund aus entgegen gingen! Wie dachte doch Schopenhauer über die Tragödie?

»Was allem Tragischen den eigentümlichen Schwung zur Erhebung gibt« – sagt er, Welt als Wille und Vorstellung II, 495 – »ist das Aufgehen der Erkenntnis, daß die Welt, das Leben kein rechtes Genügen geben könne, mithin unsrer Anhänglichkeit *nicht wert sei*: darin besteht der tragische Geist –, er leitet demnach zur *Resignation* hin.« O wie anders redete Dionysos zu mir! O wie ferne war mir damals gerade dieser ganze Resignationismus! – Aber es gibt etwas viel Schlimmeres an dem Buche, das ich jetzt noch mehr bedauere, als mit Schopenhauerischen Formeln dionysische Ahnungen verdunkelt und verdorben zu haben: daß ich mir nämlich überhaupt das grandiose *griechische Problem*, wie mir es aufgegangen war, durch Einmischung der modernsten Dinge *verdarb*!

Daß ich Hoffnungen anknüpfte, wo nichts zu hoffen war, wo alles allzudeutlich auf ein Ende hinwies! Daß ich, auf Grund der deutschen letzten Musik, vom »deutschen Wesen« zu fabeln begann, wie als ob es eben im Begriff sei, sich selbst zu entdecken und wiederzufinden – und das zu einer Zeit, wo der deutsche Geist, der nicht vor langem noch den Willen zur Herrschaft über Europa, die

ENGLISH

Morality itself—what? might morality not be a "will to negate life," a secret instinct of annihilation, a principle of decay, of belittlement, of slander, a beginning of the end? And, consequently, the danger of dangers?... It was *against* morality, then, that my instinct turned at that time, with this questionable book, as an instinct that pleads for life. It invented for itself a fundamental counter-doctrine and counter-valuation of life, a purely artistic one, an *anti-Christian* one. What to call it? As a philologist and man of words I baptized it, not without some liberty—for who could know the right name of the Antichrist?—with the name of a Greek god: I called it the *Dionysian*. —

Do you see what task I already dared to touch on with this book?... How I regret now that I did not yet have the courage (or the immodesty?) to allow myself, in every respect, a *language of my own* for such personal views and ventures! That I laboriously tried to express, with Schopenhauerian and Kantian formulas, strange and new valuations that ran fundamentally counter to the spirit of Kant and Schopenhauer, as well as to their taste! What, after all, did Schopenhauer think of tragedy?

"What gives everything tragic its peculiar impetus toward elevation," he says (*The World as Will and Representation* II, 495), "is the dawning of the knowledge that the world, that life, can give no true satisfaction and is therefore *not worthy* of our attachment: this is what the tragic spirit consists in—it accordingly leads to *resignation*." Oh, how differently Dionysus spoke to me! Oh, how far from me, just then, was this whole resignationism!—But there is something much worse about the book, which I now regret even more than having obscured and spoiled Dionysian intimations with Schopenhauerian formulas: that I *spoiled* for myself the grandiose *Greek problem* altogether, as it had dawned on me, by mixing in the most modern things!

That I attached hopes where there was nothing to hope for, where everything pointed all too clearly to an end! That, on the strength of the latest German music, I began to spin tales about the "German essence," as if it were just on the point of discovering and finding itself again—and that at a

	GERMAN	ENGLISH
	Kraft zur Führung Europas gehabt hatte, eben letztwillig und endgültig *abdankte* und, unter dem pomphaften Vorwande einer Reichs-Begründung, seinen Übergang zur Vermittelmäßigung, zur Demokratie und den »modernen Ideen« machte!	time when the German spirit, which not long before had still had the will to rule over Europe and the strength to lead Europe, was just *abdicating*, once and for all, as if by last will and testament! Under the pompous pretext of founding an empire, it was making its transition to mediocrity, to democracy and "modern ideas"!
	In der Tat, inzwischen lernte ich hoffnungslos und schonungslos genug von diesem »deutschen Wesen« denken, insgleichen von der jetzigen *deutschen Musik*, als welche Romantik durch und durch ist und die ungriechischeste aller möglichen Kunstformen: überdies aber eine Nervenverderberin ersten Ranges, doppelt gefährlich bei einem Volke, das den Trunk liebt und die Unklarheit als Tugend ehrt, nämlich in ihrer doppelten Eigenschaft als berauschendes und zugleich *benebelndes* Narkotikum. – Abseits freilich von allen übereilten Hoffnungen und fehlerhaften Nutzanwendungen auf Gegenwärtigstes, mit denen ich mir damals mein erstes Buch verdarb, bleibt das große dionysische Fragezeichen, wie es darin gesetzt ist, auch in betreff der Musik, fort und fortbestehn: wie müßte eine Musik beschaffen sein, welche nicht mehr romantischen Ursprungs wäre, gleich der deutschen, – sondern *dionysischen*?...	Indeed, in the meantime I learned to think hopelessly and unsparingly enough about this "German essence," and likewise about present-day *German music*, which is Romanticism through and through and the most un-Greek of all possible art forms. It is, moreover, a ruiner of the nerves of the first rank, doubly dangerous among a people that loves drink and honors unclarity as a virtue—namely in its double capacity as an intoxicating and at the same time *befogging* narcotic.—Apart, of course, from all the rash hopes and misguided applications to the most present-day matters with which I then spoiled my first book, the great Dionysian question mark, as it is set there, still stands and goes on standing, with regard to music too: what would a music have to be like that was no longer of Romantic origin, like German music—but *Dionysian*?...

"YOU SHOULD LEARN TO LAUGH"

An imagined critic calls the book Romantic; Nietzsche tells young pessimists to learn to laugh instead.

	GERMAN	ENGLISH
ASC.7	– Aber, mein Herr, was in aller Welt ist Romantik, wenn nicht *Ihr* Buch Romantik ist? Läßt sich der tiefe Haß gegen »Jetztzeit«, »Wirklichkeit« und »moderne Ideen« weiter treiben, als es in Ihrer Artisten-Metaphysik geschehen ist? – welche lieber noch an das Nichts, lieber noch an den Teufel als an das »Jetzt« glaubt?	— But, my dear sir, what in the world is Romanticism, if *your* book is not Romanticism? Can the deep hatred of "the present age," "reality" and "modern ideas" be pushed further than it is in your artists' metaphysics—which would rather believe in nothingness, rather believe in the devil, than in the "now"?
	Brummt nicht ein Grundbaß von Zorn und Vernichtungslust unter aller Ihrer kontrapunktischen Stimmen-Kunst und Ohren-Verführerei hinweg, eine wütende Entschlossenheit gegen alles, was »jetzt« ist, ein Wille, welcher nicht gar zu ferne vom praktischen Nihilismus ist und zu sagen scheint »lieber mag nichts wahr sein, als daß *ihr* Recht hättet, als daß *eure* Wahrheit Recht behielte!« Hören Sie selbst, mein Herr Pessimist und Kunstvergöttlicher, mit auf geschlossnerem Ohre eine einzige ausgewählte Stelle Ihres Buches an, jene nicht unberedte Drachentöter-Stelle, welche für junge Ohren und Herzen verfänglich-rattenfängerisch klingen	Doesn't a ground bass of anger and lust for destruction rumble on beneath all your contrapuntal vocal art and seduction of the ear—a furious determination against everything that is "now," a will not too far removed from practical nihilism, which seems to say: "Better that nothing be true than that *you* should be right, than that *your* truth should prevail!" Listen yourself, my dear Mr. Pessimist and deifier of art, with a more open ear, to one single selected passage from your book, that not ineloquent dragon-slayer passage, which may sound insidiously Pied-Piper-like to young ears

GERMAN

mag: wie? ist das nicht das echte rechte Romantiker-Bekenntnis von 1830, unter der Maske des Pessimismus von 1850?

hinter dem auch schon das übliche Romantiker-Finale präludiert, – Bruch, Zusammenbruch, Rückkehr und Niedersturz vor einem alten Glauben, vor *dem* alten Gotte… Wie? ist Ihr Pessimisten-Buch nicht selbst ein Stück Antigriechentum und Romantik, selbst etwas »ebenso Berauschendes als Benebelndes«, ein Narkotikum jedenfalls, ein Stück Musik sogar, *deutscher* Musik? Aber man höre:

»Denken wir uns eine heranwachsende Generation mit dieser Unerschrockenheit des Blicks, mit diesem heroischen Zug ins Ungeheure, denken wir uns den kühnen Schritt dieser Drachentöter, die stolze Verwegenheit, mit der sie allen den Schwächlichkeitsdoktrinen des Optimismus den Rücken kehren, um im Ganzen und Vollen ›resolut zu leben‹: *sollte es nicht nötig sein*, daß der tragische Mensch dieser Kultur, bei seiner Selbsterziehung zum Ernst und zum Schrecken, eine neue Kunst, *die Kunst des metaphysischen Trostes*, die Tragödie als die ihm zugehörige Helena begehren und mit Faust ausrufen muß:

Und sollt' ich nicht, sehnsüchtigster Gewalt, / Ins Leben ziehn die einzigste Gestalt?«

»Sollte es nicht *nötig* sein?«… Nein, dreimal nein! ihr jungen Romantiker: es sollte *nicht* nötig sein! Aber es ist sehr wahrscheinlich, daß es so *endet*, daß *ihr* so endet, nämlich »getröstet«, wie geschrieben steht, trotz aller Selbsterziehung zum Ernst und zum Schrecken, »metaphysisch getröstet«, kurz wie Romantiker enden, *christlich*… Nein! Ihr solltet vorerst die Kunst des *diesseitigen* Trostes lernen, – ihr solltet *lachen* lernen, meine jungen Freunde, wenn anders ihr durchaus Pessimisten bleiben wollt; vielleicht daß ihr daraufhin, als Lachende, irgendwann einmal alle metaphysische Trösterei zum Teufel schickt – und die Metaphysik voran! Oder, um es in der Sprache jenes dionysischen Unholds zu sagen, der *Zarathustra* heißt:

»Erhebt eure Herzen, meine Brüder, hoch, höher! Und vergeßt mir auch die Beine nicht! Erhebt auch eure Beine, ihr guten Tänzer, und besser noch: ihr steht auch auf dem Kopf!

ENGLISH

and hearts. What? Is that not the genuine, true-blue Romantic confession of 1830, under the mask of the pessimism of 1850?

Behind it the usual Romantic finale is already sounding its prelude—break, breakdown, return and prostration before an old faith, before *the* old God… What? Is your pessimist's book not itself a piece of anti-Hellenism and Romanticism, itself something "as intoxicating as it is befogging," a narcotic at any rate, even a piece of music, *German* music? But listen:

"Let us imagine a rising generation with this fearlessness of gaze, with this heroic pull toward the tremendous; let us imagine the bold stride of these dragon-slayers, the proud audacity with which they turn their backs on all the feeble doctrines of optimism in order 'to live resolutely' in the whole and in the full. *Would it not be necessary* that the tragic man of this culture, in his self-education toward seriousness and terror, should desire a new art, *the art of metaphysical comfort*, tragedy, as the Helen that belongs to him, and cry out with Faust:[9]

And should I not, by force of utmost longing, / Draw into life that one, most singular form?"[10]

"Would it not be *necessary*?"… No, three times no, you young Romantics: it would *not* be necessary! But it is very probable that it will *end* like that, that *you* will end like that—namely "comforted," as it is written, despite all your self-education toward seriousness and terror, "metaphysically comforted," in short, as Romantics end: *Christianly*… No! You should first learn the art of *this-worldly* comfort—you should learn to *laugh*, my young friends, if you are absolutely determined to remain pessimists. Perhaps then, as those who laugh, you will some day send all metaphysical comforting to the devil—and metaphysics first of all! Or, to say it in the language of that Dionysian fiend who is called *Zarathustra*:

"Lift up your hearts, my brothers, high, higher! And don't forget your legs, I tell you! Lift up your legs too, you good dancers—and better still: stand on your heads!

9 "To live resolutely" adapts Goethe's poem "General Confession": to live resolutely in the whole, the good, the beautiful.
10 Goethe, *Faust*, Part Two, Act 1: Faust, having glimpsed Helen of Troy, resolves to bring her back to life.

GERMAN	ENGLISH
Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: ich selber setzte mir diese Krone auf, ich selber sprach heilig mein Gelächter. Keinen anderen fand ich heute stark genug dazu.	This crown of the one who laughs, this rose-wreath crown: I myself have set this crown upon my head, I myself have pronounced my laughter holy. I found no one else today strong enough for it.
Zarathustra der Tänzer, Zarathustra der Leichte, der mit den Flügeln winkt, ein Flugbereiter, allen Vögeln zuwinkend, bereit und fertig, ein Selig-Leichtfertiger: –	Zarathustra the dancer, Zarathustra the light one, who beckons with his wings, one ready for flight, beckoning to all birds, ready and set, a blissfully light-hearted one: —
Zarathustra der Wahrsager, Zarathustra der Wahrlacher, kein Ungeduldiger, kein Unbedingter, einer, der Sprünge und Seitensprünge liebt: ich selber setzte mir diese Krone auf!	Zarathustra the soothsayer, Zarathustra the sooth-laugher, not impatient, not unconditional, one who loves leaps and side-leaps: I myself have set this crown upon my head!
Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: euch, meinen Brüdern, werfe ich diese Krone zu! Das Lachen sprach ich heilig: ihr höheren Menschen, *lernt* mir – lachen!« / *Also sprach Zarathustra, vierter Teil*	This crown of the one who laughs, this rose-wreath crown: to you, my brothers, I throw this crown! Laughter I have pronounced holy: you higher men, *learn*, I tell you—to laugh!" / *Thus Spoke Zarathustra, Part Four*

Foreword to Richard Wagner

Vorwort an Richard Wagner
The 1871 dedication: art as the highest task and the truly metaphysical activity of this life.

VORWORT AN RICHARD WAGNER

GERMAN

P Um mir alle die möglichen Bedenklichkeiten, Aufregungen und Mißverständnisse ferne zu halten, zu denen die in dieser Schrift vereinigten Gedanken bei dem eigentümlichen Charakter unserer ästhetischen Öffentlichkeit Anlaß geben werden, und um auch die Einleitungsworte zu derselben mit der gleichen beschaulichen Wonne schreiben zu können, deren Zeichen sie selbst, als das Petrefakt guter und erhebender Stunden, auf jedem Blatte trägt, vergegenwärtige ich mir den Augenblick, in dem Sie, mein hochverehrter Freund, diese Schrift empfangen werden: wie Sie, vielleicht nach einer abendlichen Wanderung im Winterschnee, den entfesselten Prometheus auf dem Titelblatte betrachten, meinen Namen lesen und sofort überzeugt sind, daß, mag in dieser Schrift stehen, was da wolle, der Verfasser etwas Ernstes und Eindringliches zu sagen hat, ebenfalls daß er, bei allem, was er sich erdachte, mit Ihnen wie mit einem Gegenwärtigen verkehrte und nur etwas dieser Gegenwart Entsprechendes niederschreiben durfte.

Sie werden dabei sich erinnern, daß ich zu gleicher Zeit, als Ihre herrliche Festschrift über Beethoven entstand, das heißt in den Schrecken und Erhabenheiten des eben ausgebrochnen Krieges, mich zu diesen Gedanken sammelte. Doch würden diejenigen irren, welche etwa bei dieser Sammlung an den Gegensatz von patriotischer Erregung und ästhetischer Schwelgerei, von tapferem Ernst und heiterem Spiel denken sollten: denen möchte vielmehr, bei einem wirklichen Lesen dieser Schrift, zu ihrem Erstaunen deutlich werden, mit welchem ernsthaft deutschen Problem wir zu tun haben, das von uns recht eigentlich in die Mitte deutscher Hoffnungen, als Wirbel und Wendepunkt, hingestellt wird.

Vielleicht aber wird es für eben dieselben überhaupt anstößig sein, ein ästhetisches Problem so ernst

ENGLISH

The thoughts gathered in this essay will give rise to all sorts of misgivings, agitation and misunderstanding, given the peculiar character of our aesthetic public. To keep all this at a distance, and to be able to write these introductory words with the same contemplative delight whose marks the essay itself bears on every page, as the fossil of good and uplifting hours, I picture to myself the moment when you, my highly esteemed friend, will receive it. Perhaps after an evening walk in the winter snow, you look at Prometheus unbound on the title page, read my name, and are at once convinced that, whatever this essay may contain, its author has something serious and urgent to say. You are convinced, too, that in everything he thought out he was conversing with you as with someone present, and could write down only what was worthy of that presence.[1]

You will remember that I was gathering myself for these thoughts at the same time as your splendid commemorative essay on Beethoven came into being—that is, amid the terrors and sublimities of the war that had just broken out. Yet anyone who, in connection with this gathering of thoughts, might think of an opposition between patriotic excitement and aesthetic indulgence, between brave seriousness and cheerful play, would be mistaken. On a real reading of this essay it might rather become clear to such people, to their astonishment, what a seriously German problem we are dealing with—one that we place quite properly at the very center of German hopes, as vortex and turning point.[2]

But perhaps these same people will find it offensive in general to see an aesthetic problem taken so

1 The title page of the first edition (1872) carried a vignette of Prometheus unbound.
2 Wagner's essay *Beethoven* (1870) was written for the centenary of the composer's birth.

GERMAN

genommen zu sehn, falls sie nämlich in der Kunst nicht mehr als ein lustiges Nebenbei, als ein auch wohl zu missendes Schellengeklingel zum »Ernst des Daseins« zu erkennen imstande sind: als ob niemand wüßte, was es bei dieser Gegenüberstellung mit einem solchen »Ernste des Daseins« auf sich habe. Diesen Ernsthaften diene zur Belehrung, daß ich von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Tätigkeit dieses Lebens im Sinne des Mannes überzeugt bin, dem ich hier, als meinem erhabenen Vorkämpfer auf dieser Bahn, diese Schrift gewidmet haben will.

Basel, Ende des Jahres 1871

ENGLISH

seriously—if, that is, they can see in art nothing more than an amusing sideshow, a jingle of bells that could well be done without, accompanying the "seriousness of existence": as if no one knew what such a "seriousness of existence" really amounts to when set against art in this way. Let these serious people learn that I am convinced that art is the highest task and the truly metaphysical activity of this life, in the sense of the man to whom I wish to dedicate this essay, as to my sublime champion on this path.

Basel, end of 1871

Sections 1–10: Apollo and Dionysus

Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1–10
The Apollinian and the Dionysian, dream and intoxication; Greek art as a response to suffering; tragedy born from the chorus.

DIE GEBURT DER TRAGÖDIE AUS DEM GEISTE DER MUSIK

GERMAN

1 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 Fortentwickelung der Kunst an die Duplizität des *Apollinischen* und des *Dionysischen* gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt. Diese Namen entlehnen wir von den Griechen, welche die tiefsinnigen Geheimlehren ihrer Kunstanschauung zwar nicht in Begriffen, aber in den eindringlich deutlichen Gestalten ihrer Götterwelt dem Einsichtigen vernehmbar machen.

An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntnis, daß in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus, besteht: beide so verschiedne Triebe gehen nebeneinander her, zumeist im offnen Zwiespalt miteinander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort »Kunst« nur scheinbar überbrückt; bis sie endlich, durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen »Willens«, miteinander gepaart erscheinen und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen.

Um uns jene beiden Triebe näherzubringen, denken wir sie uns zunächst als die getrennten Kunstwelten des *Traumes* und des *Rausches*; zwischen welchen physiologischen Erscheinungen ein entsprechender Gegensatz wie zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen zu bemerken ist. Im Traume traten zuerst,

ENGLISH

We shall have gained much for the science of aesthetics once we have come not merely to the logical insight but to the immediate certainty of intuition that the continuing development of art is bound up with the duality of the *Apollinian* and the *Dionysian*—in much the same way as procreation depends on the duality of the sexes, with its continual struggle and only periodic reconciliation. We borrow these names from the Greeks, who make the profound secret doctrines of their view of art perceptible to the discerning, not in concepts, it is true, but in the intensely clear figures of their world of gods.[1]

To their two deities of art, Apollo and Dionysus, is tied our recognition that in the Greek world there is a tremendous opposition, in origin and aims, between the art of the sculptor, the Apollinian art, and the imageless art of music, the art of Dionysus. These two very different drives run side by side, mostly in open conflict, continually provoking each other to new and more powerful births, in which they perpetuate the struggle of that opposition—an opposition which the common word "art" bridges only in appearance. At last, by a metaphysical miracle of the Hellenic "will," they appear paired with each other, and in this pairing they finally beget the work of art of Attic tragedy, which is as Dionysian as it is Apollinian.

To bring these two drives closer to us, let us first think of them as the separate art-worlds of *dream* and *intoxication*, two physiological phenomena between which we can observe an opposition corresponding to that between the Apollinian and the Dionysian. It was in dreams, according to Lucre-

1 "Apollinian" (rather than the more usual "Apollonian") follows Nietzsche's *apollinisch*; with "Dionysian" it names the two artistic drives the book sets against each other.

GERMAN

nach der Vorstellung des Lukretius, die herrlichen Göttergestalten vor die Seelen der Menschen, im Traume sah der große Bildner den entzückenden Gliederbau übermenschlicher Wesen, und der hellenische Dichter, um die Geheimnisse der poetischen Zeugung befragt, würde ebenfalls an den Traum erinnert und eine ähnliche Belehrung gegeben haben, wie sie Hans Sachs in den Meistersingern gibt:

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

Der schöne Schein der Traumwelten, in deren Erzeugung jeder Mensch voller Künstler ist, ist die Voraussetzung aller bildenden Kunst, ja auch, wie wir sehen werden, einer wichtigen Hälfte der Poesie. Wir genießen im unmittelbaren Verständnisse der Gestalt, alle Formen sprechen zu uns, es gibt nichts Gleichgültiges und Unnötiges. Bei dem höchsten Leben dieser Traumwirklichkeit haben wir doch noch die durchschimmernde Empfindung ihres *Scheins*: wenigstens ist dies meine Erfahrung, für deren Häufigkeit, ja Normalität, ich manches Zeugnis und die Aussprüche der Dichter beizubringen hätte.

Der philosophische Mensch hat sogar das Vorgefühl, daß auch unter dieser Wirklichkeit, in der wir leben und sind, eine zweite ganz andre verborgen liege, daß also auch sie ein Schein sei; und Schopenhauer bezeichnet geradezu die Gabe, daß einem zuzeiten die Menschen und alle Dinge als bloße Phantome oder Traumbilder vorkommen, als das Kennzeichen philosophischer Befähigung. Wie nun der Philosoph zur Wirklichkeit des Daseins, so verhält sich der künstlerisch erregbare Mensch zur Wirklichkeit des Traumes; er sieht genau und gern zu: denn aus diesen Bildern deutet er sich das Leben, an diesen Vorgängen übt er sich für das Leben.

Nicht etwa nur die angenehmen und freundlichen Bilder sind es, die er mit jener Allverständlichkeit an sich erfährt: auch das Ernste, Trübe, Traurige, Finstere, die plötzlichen Hemmungen, die Neckereien des Zufalls, die bänglichen Erwartungen, kurz die ganze »göttliche Komödie« des Lebens, mit dem *Inferno*, zieht an ihm

ENGLISH

tius, that the glorious forms of the gods first appeared to human souls; in dreams the great sculptor saw the enchanting bodily structure of superhuman beings. And the Hellenic poet, asked about the secrets of poetic creation, would likewise have recalled dreams and given much the same instruction as Hans Sachs gives in *Die Meistersinger*:[2]

My friend, just this is the poet's work:
to mark his dreams and read their meaning.
Believe me, man's truest illusion
is opened up to him in dreams:
all poetry and verse-making
is nothing but interpreting true dreams.

The beautiful illusion of the dream worlds, in whose making every human being is a complete artist, is the precondition of all the visual arts, and indeed, as we shall see, of an important half of poetry too. We take pleasure in the immediate understanding of form; all forms speak to us; nothing is indifferent or unnecessary. Yet even when this dream reality is at its most vivid, we still have the glimmering sense that it is *illusion*. That, at least, is my experience, and for its frequency, indeed its normality, I could offer a good deal of evidence, including the sayings of the poets.

The philosophically minded person even has a presentiment that beneath this reality in which we live and have our being there lies hidden a second, quite different one, so that it too is an illusion. Schopenhauer actually calls the gift of seeing, at times, people and all things as mere phantoms or dream images the mark of a talent for philosophy. As the philosopher stands to the reality of existence, so the artistically sensitive person stands to the reality of dreams: he watches closely and with pleasure, for from these images he interprets life for himself, and in these events he practices for life.

It is not only the pleasant and friendly images that he experiences in himself with that complete intelligibility. The serious, the gloomy, the sad, the dark, sudden obstacles, the teasing of chance, anxious expectations—in short, the whole "divine comedy" of life, with its *Inferno*, passes before

2 Lucretius, *On the Nature of Things* 5.1169–82; Hans Sachs gives this advice to the young Walther in Act 3 of Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868).

GERMAN

vorbei, nicht nur wie ein Schattenspiel – denn er lebt und leidet mit in diesen Szenen – und doch auch nicht ohne jene flüchtige Empfindung des Scheins; und vielleicht erinnert sich mancher, gleich mir, in den Gefährlichkeiten und Schrecken des Traumes sich mitunter ermutigend und mit Erfolg zugerufen zu haben: »Es ist ein Traum!

Ich will ihn weiter träumen!« Wie man mir auch von Personen erzählt hat, die die Kausalität eines und desselben Traumes über drei und mehr aufeinanderfolgende Nächte hin fortzusetzen imstande waren: Tatsachen, welche deutlich Zeugnis dafür abgeben, daß unser innerstes Wesen, der gemeinsame Untergrund von uns allen, mit tiefer Lust und freudiger Notwendigkeit den Traum an sich erfährt.

Diese freudige Notwendigkeit der Traumerfahrung ist gleichfalls von den Griechen in ihrem Apollo ausgedrückt worden: Apollo, als der Gott aller bildnerischen Kräfte, ist zugleich der wahrsagende Gott. Er, der seiner Wurzel nach der »Scheinende«, die Lichtgottheit ist, beherrscht auch den schönen Schein der inneren Phantasie-Welt. Die höhere Wahrheit, die Vollkommenheit dieser Zustände im Gegensatz zu der lückenhaft verständlichen Tageswirklichkeit, sodann das tiefe Bewußtsein von der in Schlaf und Traum heilenden und helfenden Natur ist zugleich das symbolische Analogon der wahrsagenden Fähigkeit und überhaupt der Künste, durch die das Leben möglich und lebenswert gemacht wird.

Aber auch jene zarte Linie, die das Traumbild nicht überschreiten darf, um nicht pathologisch zu wirken, widrigenfalls der Schein als plumpe Wirklichkeit uns betrügen würde – darf nicht im Bilde des Apollo fehlen: jene maßvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes. Sein Auge muß »sonnenhaft«, gemäß seinem Ursprunge, sein; auch wenn es zürnt und unmutig blickt, liegt die Weihe des schönen Scheines auf ihm. Und so möchte von Apollo in einem exzentrischen Sinne das gelten, was Schopenhauer von dem im Schleier der Maja befangenen Menschen sagt, Welt als Wille und Vorstellung 1, S.

416: »Wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf

ENGLISH

him, not merely like a shadow play—for he lives and suffers along with these scenes—and yet also not without that fleeting sense of illusion. And perhaps some people, like me, will remember sometimes calling out to themselves amid the dangers and terrors of a dream, encouragingly and with success: "It is a dream!

I will go on dreaming it!" I have also been told of people who were able to continue the causal thread of one and the same dream over three or more successive nights. These facts bear clear witness that our innermost being, the common ground of us all, experiences dreams with deep pleasure and joyful necessity.

This joyful necessity of the dream experience was likewise expressed by the Greeks in their Apollo. Apollo, as the god of all image-making powers, is at the same time the god of prophecy. He who, by the root of his name, is the "shining one," the deity of light, also rules over the beautiful illusion of the inner world of fantasy. The higher truth, the perfection of these states in contrast to the only partly intelligible reality of the day, and then the deep awareness of nature's healing and helping power in sleep and dreams—all this is at the same time the symbolic analogue of the gift of prophecy, and of the arts in general, through which life is made possible and worth living.[3]

But the image of Apollo must not lack that delicate line which the dream image may not cross if it is not to have a pathological effect—for otherwise illusion would deceive us as crude reality. It must include that measured limitation, that freedom from the wilder impulses, that wise calm of the sculptor-god. His eye must be "sunlike," in keeping with his origin; even when it is angry and looks displeased, the solemnity of the beautiful illusion rests upon it. And so what Schopenhauer says of the man caught in the veil of Maya might apply to Apollo in an eccentric sense (*The World as Will and Representation* I, p.[4]

416): "Just as a boatman sits in a small boat on the raging sea, which, unbounded on every side,

3 "The shining one" renders *der Scheinende*, a play on *Schein*, which means both radiance and illusion; Apollo's epithet Phoebus means "bright."

4 "Sunlike" echoes Goethe: were the eye not sunlike, it could never see the sun. The veil of Maya is Schopenhauer's image, taken from Indian thought, for the world of appearance that hides the true nature of things.

GERMAN

einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das *principium individuationis*.« Ja es wäre von Apollo zu sagen, daß in ihm das unerschütterte Vertrauen auf jenes *principium* und das ruhige Dasitzen des in ihm Befangenen seinen erhabensten Ausdruck bekommen habe, und man möchte selbst Apollo als das herrliche Götterbild des *principii individuationis* bezeichnen, aus dessen Gebärden und Blicken die ganze Lust und Weisheit des »Scheines« samt seiner Schönheit, zu uns spräche.

An derselben Stelle hat uns Schopenhauer das ungeheure *Grausen* geschildert, welches den Menschen ergreift, wenn er plötzlich an den Erkenntnisformen der Erscheinung irre wird, indem der Satz vom Grunde, in irgendeiner seiner Gestaltungen, eine Ausnahme zu erleiden scheint. Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des *principii individuationis* aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so tun wir einen Blick in das Wesen des *Dionysischen*, das uns am nächsten noch durch die Analogie des *Rausches* gebracht wird.

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 Frühlingserwachen jene dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet. Auch im deutschen Mittelalter wälzten sich unter der gleichen dionysischen Gewalt immer wachsende Scharen, singend und tanzend, von Ort zu Ort: in diesen Sankt-Johann- und Sankt-Veittänzern erkennen wir die bacchischen Chöre der Griechen wieder, mit ihrer Vorgeschichte in Kleinasien, bis hin zu Babylon und den orgiastischen Sakäen.

Es gibt Menschen, die, aus Mangel an Erfahrung oder aus Stumpfsinn, sich von solchen Erscheinungen wie von »Volkskrankheiten«, spöttisch oder bedauernd im Gefühl der eigenen Gesundheit abwenden: die Armen ahnen freilich nicht, wie leichenfarbig und gespenstisch eben

ENGLISH

raises and lowers howling mountains of waves, trusting in his frail craft, so the individual human being sits calmly in the midst of a world of torments, supported by and trusting in the *principium individuationis* [principle of individuation]." Indeed, one might say of Apollo that in him the unshaken trust in that *principium* [principle], and the calm repose of the one caught up in it, have received their most sublime expression. One might even call Apollo the glorious divine image of the *principium individuationis*, whose gestures and glances would speak to us of the whole pleasure and wisdom of "illusion," together with its beauty.[5]

In the same passage Schopenhauer has described for us the tremendous *dread* that seizes a person when he suddenly loses his bearings among the cognitive forms of appearance, because the principle of sufficient reason, in one of its forms, seems to suffer an exception. If we add to this dread the blissful ecstasy that rises up from the innermost depths of man, indeed of nature, at this same shattering of the *principium individuationis*, we catch a glimpse of the essence of the *Dionysian*, which is brought closest to us by the analogy of *intoxication*.

Either under the influence of the narcotic drink of which all early human beings and peoples speak in hymns, or with the mighty approach of spring that joyfully pervades all nature, those Dionysian stirrings awaken, and as they intensify, the subjective vanishes into complete self-forgetting. In the German Middle Ages, too, ever-growing throngs, singing and dancing, whirled from place to place under the same Dionysian power. In these St. John's and St. Vitus' dancers we recognize the Bacchic choruses of the Greeks, with their prehistory in Asia Minor, all the way back to Babylon and the orgiastic Sacaea.[6]

There are people who, from lack of experience or from dullness, turn away from such phenomena as from "epidemic diseases," mocking or pitying them in the feeling of their own health. The poor things have no idea, of course, how corpse-like

5 *Principium individuationis*: Schopenhauer's term for space and time, which split the one will into a multitude of separate individuals.

6 The St. John's and St. Vitus' dances were outbreaks of mass dancing mania in medieval Europe. The Sacaea was a Babylonian festival, described by Greek writers, marked by license and the reversal of social roles.

GERMAN

diese ihre »Gesundheit« sich ausnimmt, wenn an ihnen das glühende Leben dionysischer Schwärmer vorüberbraust.

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. Freiwillig beut die Erde ihre Gaben, und friedfertig nahen die Raubtiere der Felsen und der Wüste. Mit Blumen und Kränzen ist der Wagen des Dionysus überschüttet: unter seinem Joche schreiten Panther und Tiger. Man verwandele das Beethovensche Jubellied der »Freude« in ein Gemälde und bleibe mit seiner Einbildungskraft nicht zurück, wenn die Millionen schauervoll in den Staub sinken: so kann man sich dem Dionysischen nähern. Jetzt ist der Sklave freier Mann, jetzt zerbrechen alle die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Not, 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 geheimnisvollen Ur-Einen herumflattere. Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung. Wie jetzt die Tiere reden, und die Erde Milch und Honig gibt, so tönt auch aus ihm etwas Übernatürliches: 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 Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches. Der edelste Ton, der kostbarste Marmor wird hier geknetet und behauen, der Mensch, und zu den Meißelschlägen des dionysischen Weltenkünstlers tönt der eleusinische Mysterienruf: »Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt?« –

ENGLISH

and ghostly this very "health" of theirs looks when the glowing life of Dionysian enthusiasts roars past them.

Under the spell of the Dionysian, not only is the bond between human being and human being forged anew: nature too, estranged, hostile or subjugated, celebrates once more her festival of reconciliation with her prodigal son, man. The earth offers her gifts of her own accord, and the beasts of prey from the rocks and the desert approach in peace. The chariot of Dionysus is heaped with flowers and garlands; panthers and tigers stride beneath its yoke. Turn Beethoven's jubilant song of "Joy" into a painting, and do not let your imagination lag behind when the millions sink awestruck into the dust: then you can approach the Dionysian. Now the slave is a free man; now all the rigid, hostile barriers that necessity, caprice or "insolent fashion" have fixed between people break apart.[7]

Now, with the gospel of universal harmony, each person feels himself not only united, reconciled and fused with his neighbor, but one with him, as if the veil of Maya had been torn apart and now merely fluttered in tatters before the mysterious primordial One. Singing and dancing, man expresses himself as a member of a higher community: he has forgotten how to walk and speak and is on the point of dancing his way up into the air. His gestures speak of enchantment. Just as the animals now talk and the earth yields milk and honey, so something supernatural sounds from him too: he feels himself a god; he himself now walks about as ecstatic and exalted as he saw the gods walk in dreams.[8]

Man is no longer an artist; he has become a work of art. Here, amid the shudders of intoxication, the artistic power of all nature reveals itself, to the highest blissful satisfaction of the primordial One. The noblest clay, the most precious marble—man—is here kneaded and hewn, and to the chisel blows of the Dionysian world-artist rings out the cry of the Eleusinian mysteries: "Do you fall down, you millions? Do you sense your Creator, world?" —[9]

7 The finale of Beethoven's Ninth Symphony sets Schiller's "Ode to Joy," from which come "the millions," "insolent fashion" and the call to the Creator below.

8 The primordial One (*das Ur-Eine*): Nietzsche's name for the single ground of all being that lies beneath the world of individuals.

APOLLO AND DIONYSUS AMONG THE GREEKS

The Greeks meet the barbarian Dionysian festivals with Apollo, then reconcile the two gods.

GERMAN	ENGLISH
2 Wir haben bis jetzt das Apollinische und seinen Gegensatz, das Dionysische, als künstlerische Mächte betrachtet, die aus der Natur selbst, *ohne Vermittlung des menschlichen Künstlers*, hervorbrechen, und in denen sich ihre Kunsttriebe zunächst und auf direktem Wege befriedigen: einmal als die Bilderwelt des Traumes, deren Vollkommenheit ohne jeden Zusammenhang mit der intellektuellen Höhe oder künstlerischen Bildung des einzelnen ist, andererseits als rauschvolle Wirklichkeit, die wiederum des einzelnen nicht achtet, sondern sogar das Individuum zu vernichten und durch eine mystische Einheitsempfindung zu erlösen sucht.	So far we have considered the Apollinian and its opposite, the Dionysian, as artistic powers that burst forth from nature itself, *without the mediation of the human artist*, and in which nature's art-drives are satisfied in the first instance and directly. On the one hand they appear as the image world of dreams, whose perfection has no connection with the intellectual level or artistic education of the individual; on the other, as an intoxicated reality, which again pays no heed to the individual, but even seeks to destroy the individual and redeem him through a mystical feeling of oneness.
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: als welchen wir uns etwa zu denken haben, wie er, in der dionysischen Trunkenheit und mystischen Selbstentäußerung, einsam und abseits von den schwärmenden Chören niedersinkt und wie sich ihm nun, durch apollinische Traumeinwirkung, sein eigener Zustand, d.h. seine Einheit mit dem innersten Grunde der Welt *in einem gleichnisartigen Traumbilde* offenbart.	Compared with these immediate art-states of nature, every artist is an "imitator": either an Apollinian artist of dream or a Dionysian artist of intoxication, or finally—as in Greek tragedy, for example—an artist of intoxication and of dream at once. We might picture the latter somewhat like this: in Dionysian drunkenness and mystical self-abandonment he sinks down, alone and apart from the rapturous choruses; and now, through the Apollinian influence of dream, his own state—that is, his oneness with the innermost ground of the world—is revealed to him *in a symbolic dream image*.
Nach diesen allgemeinen Voraussetzungen und Gegenüberstellungen nahen wir uns jetzt den *Griechen*, um zu erkennen, in welchem Grade und bis zu welcher 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.	After these general premises and contrasts, let us now approach the *Greeks*, in order to recognize to what degree and to what height those *art-drives of nature* were developed in them. This will enable us to understand and appreciate more deeply the relation of the Greek artist to his archetypes—or, in Aristotle's phrase, "the imitation of nature."
Von den *Träumen* der Griechen ist trotz aller Traumliteratur derselben und zahlreichen Traumanekdoten nur vermutungsweise, aber doch mit ziemlicher Sicherheit zu sprechen: bei der unglaublich bestimmten und sicheren plastischen Befähigung ihres Auges, samt ihrer hellen und aufrichtigen Farbenlust, wird man sich nicht entbrechen können, zur Beschämung	About the *dreams* of the Greeks, despite all their dream literature and numerous dream anecdotes, we can speak only conjecturally, yet with fair certainty. Given the incredibly precise and sure plastic capacity of their eye, together with their bright and candid delight in color, one cannot help assuming—to the shame of all who were born later

9 The Eleusinian Mysteries were secret initiation rites of Demeter and Persephone at Eleusis near Athens; the words are again Schiller's.

GERMAN

aller Spätergeborenen, auch für ihre Träume eine logische Kausalität der Linien und Umrisse, Farben und Gruppen, eine ihren besten Reliefs ähnelnde Folge der Szenen vorauszusetzen, deren Vollkommenheit uns, wenn eine Vergleichung möglich wäre, gewiß berechtigen würde, die träumenden Griechen als Homere und Homer als einen träumenden Griechen zu bezeichnen: in einem tieferen Sinne, als wenn der moderne Mensch sich hinsichtlich seines Traumes mit Shakespeare zu vergleichen wagt.

Dagegen brauchen wir nicht nur vermutungsweise zu sprechen, wenn die ungeheure Kluft aufgedeckt werden soll, welche die *dionysischen Griechen* von den dionysischen Barbaren trennt. Aus allen Enden der alten Welt – um die neuere hier beiseite zu lassen –, von Rom bis Babylon können wir die Existenz dionysischer Feste nachweisen, deren Typus sich, bestenfalls, zu dem Typus der griechischen verhält wie der bärtige Satyr, dem der Bock Namen und Attribute verlieh, zu Dionysus selbst. Fast überall lag das Zentrum dieser Feste in einer überschwänglichen geschlechtlichen Zuchtlosigkeit, deren Wellen über jedes Familientum und dessen ehrwürdige Satzungen hinwegfluteten; gerade die wildesten Bestien der Natur wurden hier entfesselt, bis zu jener abscheulichen Mischung von Wollust und Grausamkeit, die mir immer als der eigentliche »Hexentrank« erschienen ist.

Gegen die fieberhaften Regungen jener Feste, deren Kenntnis auf allen Land- und Seewegen zu den Griechen drang, waren sie, scheint es, eine Zeit lang völlig gesichert und geschützt durch die hier in seinem ganzen Stolz sich aufrichtende Gestalt des Apollo, der das Medusenhaupt keiner gefährlicheren Macht entgegenhalten konnte als dieser fratzenhaft ungeschlachten dionysischen. Es ist die dorische Kunst, in der sich jene majestätisch-ablehnende Haltung des Apollo verewigt hat. Bedenklicher und sogar unmöglich wurde dieser Widerstand, als endlich aus der tiefsten Wurzel des Hellenischen heraus sich ähnliche Triebe Bahn brachen: jetzt beschränkte sich das Wirken des delphischen Gottes darauf, dem gewaltigen Gegner durch eine zur rechten Zeit abgeschlossene Versöhnung die vernichtenden Waffen aus der Hand zu nehmen.

Diese Versöhnung ist der wichtigste Moment in der Geschichte des griechischen Kultus: wohin man blickt, sind die Umwälzungen dieses Ereignisses sichtbar. Es war die Versöhnung zweier Gegner, mit scharfer Bestimmung ihrer von jetzt ab einzuhaltenden Grenzlinien und mit periodischer Übersendung von Ehrengeschenken; im

ENGLISH

—that their dreams too had a logical causality of lines and contours, colors and groupings, a sequence of scenes resembling their best reliefs. If a comparison were possible, the perfection of these dreams would certainly entitle us to call the dreaming Greeks Homers, and Homer a dreaming Greek—in a deeper sense than when modern man dares to compare himself, as regards his dreams, with Shakespeare.

On the other hand, we need not speak merely conjecturally when it comes to uncovering the tremendous gulf that separates the *Dionysian Greeks* from the Dionysian barbarians. From every corner of the ancient world—to leave the modern one aside here—from Rome to Babylon, we can show the existence of Dionysian festivals whose type relates, at best, to the Greek type as the bearded satyr, who took his name and attributes from the goat, relates to Dionysus himself. Almost everywhere the center of these festivals lay in an extravagant sexual licentiousness, whose waves flooded over all family life and its venerable laws. Precisely the wildest beasts of nature were unleashed here, up to that abominable mixture of lust and cruelty that has always seemed to me the true "witches' brew."

Knowledge of those festivals reached the Greeks by every route over land and sea. Against their feverish stirrings the Greeks were, it seems, completely secured and protected for a time by the figure of Apollo, rising up here in all his pride; and he could hold up the Medusa's head against no more dangerous power than this grotesquely uncouth Dionysian one. It is in Doric art that this majestic, rejecting posture of Apollo has been immortalized. The resistance became more precarious, and even impossible, when at last similar drives broke out from the deepest root of Hellenic nature itself. Now the activity of the Delphic god was restricted to taking the destructive weapons out of the hands of his mighty opponent by a reconciliation concluded at the right moment.

This reconciliation is the most important moment in the history of Greek cult: wherever one looks, the upheavals caused by this event are visible. It was the reconciliation of two opponents, with a sharp definition of the boundary lines to be observed from then on and with a periodic sending

GERMAN

Grunde war die Kluft nicht überbrückt. Sehen wir aber, wie sich unter dem Drucke jenes Friedensschlusses die dionysische Macht offenbarte, so erkennen wir jetzt, im Vergleiche mit jenen babylonischen Sakäen und ihrem Rückschritte des Menschen zum Tiger und Affen, in den dionysischen Orgien der Griechen die Bedeutung von Welterlösungsfesten und Verklärungstagen. Erst bei ihnen erreicht die Natur ihren künstlerischen Jubel, erst bei ihnen wird die Zerreißung des *principii individuationis* ein künstlerisches Phänomen.

Jener scheußliche Hexentrank aus Wollust und Grausamkeit war hier ohne Kraft: nur die wundersame Mischung und Doppelheit in den Affekten der dionysischen Schwärmer erinnert an ihn – wie Heilmittel an tödliche Gifte erinnern –, jene Erscheinung, daß Schmerzen Lust erwecken, daß der Jubel der Brust qualvolle Töne entreißt. Aus der höchsten Freude tönt der Schrei des Entsetzens oder der sehnende Klagelaut über einen unersetzlichen Verlust. In jenen griechischen Festen bricht gleichsam ein sentimentalischer Zug der Natur hervor, als ob sie über ihre Zerstückelung in Individuen zu seufzen habe. Der Gesang und die Gebärdensprache solcher zwiefach gestimmter Schwärmer war für die homerisch-griechische Welt etwas Neues und Unerhörtes: und insbesondere erregte ihr die dionysische *Musik* Schrecken und Grausen.

Wenn die Musik scheinbar bereits als eine apollinische Kunst bekannt war, so war sie dies doch nur, genau genommen, als Wellenschlag des Rhythmus, dessen bildnerische Kraft zur Darstellung apollinischer Zustände entwickelt wurde. Die Musik des Apollo war dorische Architektonik in Tönen, aber in nur angedeuteten Tönen, wie sie der Kithara zu eigen sind. Behutsam ist gerade das Element, als unapollinisch, ferngehalten, das den Charakter der dionysischen Musik und damit der Musik überhaupt ausmacht, die erschütternde Gewalt des Tones, der einheitliche Strom des Melos und die durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie. Im dionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt; etwas Nieempfundenes drängt sich zur Äußerung, die Vernichtung des Schleiers der Maja, das Einssein als Genius der Gattung, ja der Natur.

Jetzt soll sich das Wesen der Natur symbolisch ausdrücken; eine neue Welt der Symbole ist nötig, einmal

ENGLISH

of gifts of honor; at bottom the gulf had not been bridged. But if we see how the Dionysian power revealed itself under the pressure of that peace treaty, we now recognize in the Dionysian orgies of the Greeks—compared with those Babylonian Sacaea and their regression of man to tiger and ape—the significance of festivals of world redemption and days of transfiguration. Only with them does nature attain its artistic jubilation; only with them does the tearing apart of the *principium individuationis* become an artistic phenomenon.

That hideous witches' brew of lust and cruelty had no power here. Only the strange mixture and duality in the emotions of the Dionysian enthusiasts recalls it—as medicines recall deadly poisons: that phenomenon whereby pains awaken pleasure, and jubilation wrings cries of agony from the breast. From the highest joy sounds the cry of horror, or the yearning lament for an irreplaceable loss. In those Greek festivals a sentimental trait of nature breaks forth, as it were, as if she had cause to sigh over her dismemberment into individuals. The song and the gestural language of such doubly attuned enthusiasts were something new and unheard-of for the Homeric Greek world; and Dionysian *music* in particular aroused terror and dread in it.[10]

If music was, as it seems, already known as an Apollinian art, it was so, strictly speaking, only as the wave-beat of rhythm, whose image-making power was developed to represent Apollinian states. The music of Apollo was Doric architecture in tones, but in tones merely hinted at, such as belong to the kithara. The very element that makes up the character of Dionysian music, and thus of music as such, is carefully kept away as un-Apollinian: the shattering power of tone, the unified stream of melos [melody], and the utterly incomparable world of harmony. In the Dionysian dithyramb man is stimulated to the highest intensification of all his symbolic faculties; something never felt before presses for expression—the annihilation of the veil of Maya, oneness as the genius of the species, indeed of nature.[11]

Now the essence of nature is to express itself symbolically; a new world of symbols is needed. First

10 "Sentimental" renders *sentimentalisch*, Schiller's term (from *On Naive and Sentimental Poetry*) for a consciousness that longs for a lost unity with nature.

GERMAN

die ganze leibliche Symbolik, nicht nur die Symbolik des Mundes, des Gesichts, des Wortes, sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde. Sodann wachsen die anderen symbolischen Kräfte, die der Musik, in Rhythmik, Dynamik und Harmonie plötzlich ungestüm. Um diese Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte zu fassen, muß der Mensch bereits auf jener Höhe der Selbstentäußerung angelangt sein, die in jenen Kräften sich symbolisch aussprechen will: der dithyrambische Dionysusdiener wird somit nur von seinesgleichen verstanden! Mit welchem Erstaunen mußte der apollinische Grieche auf ihn blicken!

Mit einem Erstaunen, das um so größer war, als sich ihm das Grausen beimischte, daß ihm jenes alles doch eigentlich so fremd nicht sei, ja, daß sein apollinisches Bewußtsein nur wie ein Schleier diese dionysische Welt vor ihm verdecke.

ENGLISH

comes the whole symbolism of the body—not only the symbolism of the mouth, the face, the word, but the full gesture of dance, moving every limb in rhythm. Then the other symbolic powers, those of music, suddenly grow tempestuous in rhythm, dynamics and harmony. To grasp this total unleashing of all symbolic powers, man must already have reached that height of self-abandonment which seeks to express itself symbolically in those powers. The dithyrambic servant of Dionysus is therefore understood only by his own kind! With what astonishment the Apollinian Greek must have looked at him!

With an astonishment all the greater because it was mixed with the dread that all this was really not so alien to him after all—indeed, that his Apollinian consciousness only hid this Dionysian world from him like a veil.

THE WISDOM OF SILENUS

The Greeks created the radiant Olympian gods to make a terrible existence bearable.

GERMAN

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

Wer, mit einer anderen Religion im Herzen, an diese Olympier herantritt und nun nach sittlicher Höhe, ja Heiligkeit, nach unleiblicher Vergeistigung, nach erbarmungsvollen Liebesblicken bei ihnen sucht, der wird unmutig und enttäuscht ihnen bald den Rücken kehren müssen. Hier erinnert nichts an Askese, Geistigkeit und Pflicht: hier redet nur ein üppiges, ja triumphierendes Dasein zu uns, in dem alles Vorhandene

ENGLISH

To understand this, we must dismantle the elaborate edifice of *Apollinian culture* stone by stone, as it were, until we see the foundations on which it rests. The first thing we notice here is the magnificent *Olympian* figures of the gods, who stand on the pediments of this edifice and whose deeds, depicted in reliefs that shine far and wide, adorn its friezes. Apollo stands among them too, as one god beside others and with no claim to first place, but we must not let this mislead us. The same drive that took sensuous form in Apollo gave birth to that whole Olympian world, and in this sense we may regard Apollo as its father. What was the tremendous need from which so radiant a company of Olympian beings sprang?

Anyone who approaches these Olympians with another religion in his heart, and looks to them for moral elevation, even holiness, for disembodied spirituality, for looks of compassionate love, will soon have to turn his back on them in disappointment and ill humor. Nothing here reminds us of asceticism, spirituality and duty. Here only an exuberant, even triumphant existence speaks to us,

11 The kithara was the large lyre associated with Apollo; the dithyramb was the choral hymn to Dionysus.

GERMAN

vergöttlicht ist, gleichviel ob es gut oder böse ist. Und so mag der Beschauer recht betroffen vor diesem phantastischen Überschwang des Lebens stehn, um sich zu fragen, mit welchem Zaubertrank im Leibe diese übermütigen Menschen das Leben genossen haben mögen, daß, wohin sie sehen, Helena, das »in süßer Sinnlichkeit schwebende« Idealbild ihrer eigenen Existenz, ihnen entgegenlacht.

Diesem bereits rückwärtsgewandten Beschauer müssen wir aber zurufen: Geh nicht von dannen, sondern höre erst, was die griechische Volksweisheit von diesem selben Leben aussagt, das sich hier mit so unerklärlicher Heiterkeit vor dir ausbreitet. Es geht die alte Sage, daß König Midas lange Zeit nach dem weisen *Silen*, dem Begleiter des Dionysus, im Walde gejagt habe, ohne ihn zu fangen. Als er ihm endlich in die Hände gefallen ist, fragt der König, was für den Menschen das Allerbeste und Allervorzüglichste sei. Starr und unbeweglich schweigt der Dämon; bis er, durch den König gezwungen, endlich unter gellem Lachen in diese Worte ausbricht: »Elendes Eintagsgeschlecht, des Zufalls Kinder und der Mühsal, was zwingst du mich dir zu sagen, was nicht zu hören für dich das Ersprießlichste ist?

Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu *sein, nichts* zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben.«

Wie verhält sich zu dieser Volksweisheit die olympische Götterwelt? Wie die entzückungsreiche Vision des gefolterten Märtyrers zu seinen Peinigungen.

Jetzt öffnet sich uns gleichsam der olympische Zauberberg und zeigt uns seine Wurzeln. Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, mußte er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen. Jenes ungeheure Mißtrauen gegen die titanischen Mächte der Natur, jene über allen Erkenntnissen erbarmungslos thronende Moira, jener Geier des großen Menschenfreundes Prometheus, jenes Schreckenslos des weisen Ödipus, jener Geschlechtsfluch der Atriden, der Orest zum Muttermorde zwingt, kurz jene ganze Philosophie des Waldgottes, samt ihren mythischen Exempeln, an der die schwermütigen Etrurier zugrunde gegangen sind – wurde von den Griechen durch jene

ENGLISH

in which everything that exists is deified, whether it is good or evil. And so the onlooker may well stand quite taken aback before this fantastic overflow of life, and ask himself what magic potion these high-spirited people must have had in their bodies to enjoy life so much that wherever they looked, Helen, the ideal image of their own existence, "floating in sweet sensuality," smiled back at them.

But to this onlooker, who is already turning away, we must call out: Do not leave! First hear what Greek folk wisdom says about this same life that spreads out before you here with such inexplicable cheerfulness. There is an old legend that King Midas hunted for a long time in the forest for the wise *Silenus*, the companion of Dionysus, without catching him. When at last Silenus falls into his hands, the king asks what is the very best and most excellent thing for human beings. Rigid and motionless, the daemon keeps silent, until, forced by the king, he finally breaks out with shrill laughter into these words: "Wretched, ephemeral race, children of chance and toil, why do you force me to tell you what it would be most profitable for you not to hear?[12]

What is best of all is utterly beyond your reach: not to be born, not to *be*, to be *nothing*. But the second best for you is—to die soon."

How does the Olympian world of the gods relate to this folk wisdom? As the rapturous vision of the tortured martyr relates to his torments.

Now the Olympian magic mountain opens up before us, as it were, and shows us its roots. The Greek knew and felt the terrors and horrors of existence. To be able to live at all, he had to set before them the radiant dream-birth of the Olympians. That tremendous mistrust of the titanic powers of nature; that Moira enthroned mercilessly above all knowledge; that vulture of the great friend of humanity, Prometheus; that terrible fate of the wise Oedipus; that curse on the house of Atreus which drives Orestes to kill his mother; in short, that whole philosophy of the woodland god, together with its mythical examples, which brought the melancholy Etruscans

12 Silenus: an elderly, satyr-like woodland spirit, companion and tutor of Dionysus. His verdict echoes the chorus in Sophocles' *Oedipus at Colonus* (1224–27).

GERMAN

künstlerische *Mittelwelt* der Olympier fortwährend von neuem überwunden, jedenfalls verhüllt und dem Anblick entzogen.

Um leben zu können, mußten die Griechen diese Götter, aus tiefster Nötigung, schaffen: welchen Hergang wir uns wohl so vorzustellen haben, daß aus der ursprünglichen titanischen Götterordnung des Schreckens durch jenen apollinischen Schönheitstrieb in langsamen Übergängen die olympische Götterordnung der Freude entwickelt wurde: wie Rosen aus dornigem Gebüsch hervorbrechen. Wie anders hätte jenes so reizbar empfindende, so ungestüm begehrende, zum *Leiden* so einzig befähigte Volk das Dasein ertragen können, wenn ihm nicht dasselbe, von einer höheren Glorie umflossen, in seinen Göttern gezeigt worden wäre. Derselbe Trieb, der die Kunst ins Leben ruft, als die zum Weiterleben verführende Ergänzung und Vollendung des Daseins, ließ auch die olympische Welt entstehen, in der sich der hellenische »Wille« einen verklärenden Spiegel vorhielt.

So rechtfertigen die Götter das Menschenleben, indem sie es selbst leben – die allein genügende Theodicee! Das Dasein unter dem hellen Sonnenscheine solcher Götter wird als das an sich Erstrebenswerte empfunden, und der eigentliche *Schmerz* der homerischen Menschen bezieht sich auf das Abscheiden aus ihm, vor allem auf das baldige Abscheiden: so daß man jetzt von ihnen, mit Umkehrung der silenischen Weisheit, sagen könnte, »das Allerschlimmste sei für sie, bald zu sterben, das Zweitschlimmste, überhaupt einmal zu sterben.« Wenn die Klage einmal ertönt, so klingt sie wieder vom kurzlebenden Achilles, von dem blättergleichen Wechsel und Wandel des Menschengeschlechts, von dem Untergang der Heroenzeit. Es ist des größten Helden nicht unwürdig, sich nach dem Weiterleben zu sehnen, sei es selbst als Tagelöhner.

So ungestüm verlangt, auf der apollinischen Stufe, der »Wille« nach diesem Dasein, so eins fühlt sich der homerische Mensch mit ihm, daß selbst die Klage zu seinem Preisliede wird.

Hier muß nun ausgesprochen werden, daß diese von den neueren Menschen so sehnsüchtig angeschaute Harmonie, ja Einheit des Menschen mit der Natur, für die Schiller das Kunstwort »naiv« in Geltung gebracht hat, keinesfalls ein so einfacher, sich von selbst ergebender,

ENGLISH

to ruin—all this the Greeks continually overcame anew through that artistic *middle world* of the Olympians, or at any rate veiled it and withdrew it from sight.[13]

To be able to live, the Greeks had to create these gods, out of the deepest necessity. We should probably imagine the process like this: out of the original titanic divine order of terror, the Olympian divine order of joy developed by slow transitions, through that Apollinian drive to beauty—as roses burst forth from a thorny thicket. How else could that people, so sensitive in its feelings, so impetuous in its desires, so uniquely capable of *suffering*, have endured existence, if existence had not been shown to it in its gods, bathed in a higher glory? The same drive that calls art into being, as the complement and consummation of existence that seduces us into living on, also gave rise to the Olympian world, in which the Hellenic "will" held up a transfiguring mirror to itself.

Thus the gods justify human life by living it themselves—the only satisfactory theodicy! Existence under the bright sunshine of such gods is felt to be desirable in itself, and the real *pain* of Homeric men concerns parting from it, above all parting from it soon. So one might now say of them, reversing the wisdom of Silenus, "that the very worst thing for them is to die soon, the second worst is to die at all." If ever their lament is heard, it tells again of short-lived Achilles, of the changing and passing of the human race like the leaves, of the decline of the heroic age. It is not unworthy of the greatest hero to long to live on, even as a day laborer.[14]

So vehemently, at the Apollinian stage, does the "will" long for this existence, so completely does Homeric man feel at one with it, that even his lament becomes a song in its praise.

Here it must be said that this harmony, indeed this unity, of man with nature, on which modern people gaze with such longing and for which Schiller brought the technical term "naive" into currency, is by no means so simple, self-evident,

13 Moira: Fate, the allotted portion that in Greek belief even the gods could not override.
14 Allusions to the *Iliad* (6.146, generations of men like leaves) and the *Odyssey* (11.489–91), where the shade of Achilles would rather be a hired laborer on earth than king among the dead.

GERMAN

gleichsam unvermeidlicher Zustand ist, dem wir an der Pforte jeder Kultur, als einem Paradies der Menschheit begegnen *müßten*: dies konnte nur eine Zeit glauben, die den Emil Rousseaus sich auch als Künstler zu denken suchte und in Homer einen solchen am Herzen der Natur erzogenen Künstler Emil gefunden zu haben wähnte.

Wo uns das »Naive« in der Kunst begegnet, haben wir die höchste Wirkung der apollinischen Kultur zu erkennen: welche immer erst ein Titanenreich zu stürzen und Ungetüme zu töten hat und durch kräftige Wahnvorspiegelungen und lustvolle Illusionen über eine schreckliche Tiefe der Weltbetrachtung und reizbarste Leidensfähigkeit Sieger geworden sein muß. Aber wie selten wird das Naive, jenes völlige Verschlungensein in der Schönheit des Scheines, erreicht! Wie unaussprechbar erhaben ist deshalb *Homer*, der sich als einzelner zu jener apollinischen Volkskultur verhält wie der einzelne Traumkünstler zur Traumbefähigung des Volks und der Natur überhaupt. Die homerische »Naivität« ist nur als der vollkommene Sieg der apollinischen Illusion zu begreifen: es ist dies eine solche Illusion, wie sie die Natur, zur Erreichung ihrer Absichten, so häufig verwendet.

Das wahre Ziel wird durch ein Wahnbild verdeckt: nach diesem strecken wir die Hände aus, und jenes erreicht die Natur durch unsre Täuschung. In den Griechen wollte der »Wille« sich selbst, in der Verklärung des Genius und der Kunstwelt, anschauen; um sich zu verherrlichen, mußten seine Geschöpfe sich selbst als verherrlichenswert empfinden, sie mußten sich in einer höheren Sphäre wiedersehn, ohne daß diese vollendete Welt der Anschauung als Imperativ oder als Vorwurf wirkte. Dies ist die Sphäre der Schönheit, in der sie ihre Spiegelbilder, die Olympischen, sahen. Mit dieser Schönheitsspiegelung kämpfte der hellenische »Wille« gegen das dem künstlerischen korrelative Talent zum Leiden und zur Weisheit des Leidens: und als Denkmal seines Sieges steht Homer vor uns, der naive Künstler.

ENGLISH

as it were inevitable a condition that we *must* encounter it at the threshold of every culture, as a paradise of humanity. Only an age could believe this that tried to picture Rousseau's *Emile* as an artist too, and fancied it had found in Homer just such an artist-Emile, raised at the heart of nature.[15]

Wherever we encounter the "naive" in art, we must recognize it as the supreme effect of Apollinian culture—a culture that always has first to overthrow a realm of Titans and slay monsters, and must have triumphed, through powerful delusive visions and pleasurable illusions, over a terrible depth in its view of the world and a most acute capacity for suffering. But how rarely is the naive attained, that complete absorption in the beauty of illusion! How inexpressibly sublime, then, is *Homer*, who as an individual stands to that Apollinian folk culture as the individual dream artist stands to the dreaming capacity of the people and of nature as a whole. Homeric "naïveté" can be understood only as the complete victory of Apollinian illusion. It is an illusion of the kind that nature so often uses to achieve its purposes.

The true goal is concealed by a phantom: we stretch out our hands toward the phantom, and nature attains the goal through our deception. In the Greeks the "will" wanted to behold itself, transfigured in genius and in the world of art. In order to glorify itself, its creatures had to feel themselves worthy of glorification; they had to see themselves again in a higher sphere, without this perfected world of contemplation acting on them as a command or a reproach. This is the sphere of beauty, in which they saw their mirror images, the Olympians. With this mirroring of beauty the Hellenic "will" fought against the talent for suffering and for the wisdom of suffering, which is the correlate of the talent for art; and Homer, the naive artist, stands before us as the monument to its victory.

15 In *On Naive and Sentimental Poetry* Schiller calls poetry still at one with nature "naive." *Emile* (1762) is Rousseau's treatise on an education according to nature.

DREAM, ILLUSION AND MEASURE

Dream is illusion of illusion; Apollo demands measure, yet cannot live without Dionysus.

GERMAN

4 Über diesen naiven Künstler gibt uns die Traumanalogie einige Belehrung. Wenn wir uns den Träumenden vergegenwärtigen, wie er, mitten in der Illusion der Traumwelt und ohne sie zu stören, sich zuruft: »es ist ein Traum, ich will ihn weiter träumen«, wenn wir hieraus auf eine tiefe innere Lust des Traumanschauens zu schließen haben, wenn wir andererseits, um überhaupt mit dieser inneren Lust am Schauen träumen zu können, den Tag und seine schreckliche Zudringlichkeit völlig vergessen haben müssen: so dürfen wir uns alle diese Erscheinungen etwa in folgender Weise, unter der Leitung des traumdeutenden Apollo, interpretieren.

So gewiß von den beiden Hälften des Lebens, der wachen und der träumenden Hälfte, uns die erstere als die ungleich bevorzugtere, wichtigere, würdigere, lebenswertere, ja allein gelebte dünkt: so möchte ich doch, bei allem Anscheine einer Paradoxie, für jenen geheimnisvollen Grund unseres Wesens, dessen Erscheinung wir sind, gerade die entgegengesetzte Wertschätzung des Traumes behaupten.

Je mehr ich nämlich in der Natur jene allgewaltigen Kunsttriebe und in ihnen eine inbrünstige Sehnsucht zum Schein, zum Erlöstwerden durch den Schein gewahr werde, um so mehr fühle ich mich zu der metaphysischen Annahme gedrängt, daß das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine, als das Ewig-Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein zu seiner steten Erlösung braucht: welchen Schein wir, völlig in ihm befangen und aus ihm bestehend, als das Wahrhaft-Nichtseiende, d.h. als ein fortwährendes Werden in Zeit, Raum und Kausalität, mit anderen Worten, als empirische Realität zu empfinden genötigt sind.

Sehen wir also einmal von unsrer eignen »Realität« für einen Augenblick ab, fassen wir unser empirisches Dasein, wie das der Welt überhaupt, als eine in jedem Moment erzeugte Vorstellung des Ur-Einen, so muß uns jetzt der Traum als der *Schein des Scheins*, somit als eine noch höhere Befriedigung der Urbegierde nach dem Schein hin gelten. Aus diesem selben Grunde hat der innerste Kern der Natur jene unbeschreibliche Lust an dem naiven Künstler und dem naiven Kunstwerke, das gleichfalls nur »Schein des Scheins« ist. *Raffael*, selbst einer jener unsterblichen »Naiven«, hat uns in einem

ENGLISH

The analogy of dream can teach us something about this naive artist. Let us picture the dreamer who, in the midst of the illusion of the dream world and without disturbing it, calls out to himself: “It is a dream; I want to go on dreaming it.” From this we must infer a deep inner pleasure in the contemplation of dreams. On the other hand, to be able to dream at all with this inner pleasure in looking, we must have completely forgotten the day and its terrible importunity. If all this holds, we may interpret these phenomena roughly as follows, under the guidance of Apollo, the interpreter of dreams.

Of the two halves of life, the waking and the dreaming half, the former certainly strikes us as incomparably the more privileged, more important, more dignified, more worth living—indeed, as the only half truly lived. Yet, paradoxical as it may seem, I would maintain that for that mysterious ground of our being, of which we are the appearance, the value of dreams is exactly the reverse.

For the more I become aware in nature of those all-powerful art drives, and in them of an ardent longing for illusion, for redemption through illusion, the more I feel driven to the metaphysical assumption that what truly is, the primordial One, eternally suffering and full of contradiction, also needs the rapturous vision, the pleasurable illusion, for its constant redemption. This illusion—in which we are wholly caught up and of which we consist—we are compelled to experience as what truly is not, that is, as a continual becoming in time, space and causality; in other words, as empirical reality.

So if for a moment we set aside our own “reality,” and conceive our empirical existence, like that of the world in general, as a representation of the primordial One generated at every moment, then the dream must now count for us as the *illusion of illusion*, and hence as a still higher satisfaction of the primordial craving for illusion. For this same reason the innermost core of nature takes that indescribable pleasure in the naive artist and the naive work of art, which is likewise only “illusion of

GERMAN

gleichnisartigen Gemälde jenes Depotenzieren des Scheins zum Schein, den Urprozeß des naiven Künstlers und zugleich der apollinischen Kultur, dargestellt.

In seiner *Transfiguration* zeigt uns die untere Hälfte, mit dem besessenen Knaben, den verzweifelnden Trägern, den ratlos geängstigten Jüngern, die Widerspiegelung des ewigen Urschmerzes, des einzigen Grundes der Welt: der »Schein« ist hier Widerschein des ewigen Widerspruchs, des Vaters der Dinge. Aus diesem Schein steigt nun, wie ein ambrosischer Duft, eine visionsgleiche neue Scheinwelt empor, von der jene im ersten Schein Befangenen nichts sehen – ein leuchtendes Schweben in reinster Wonne und schmerzlosem, aus weiten Augen strahlenden Anschauen. Hier haben wir, in höchster Kunstsymbolik, jene apollinische Schönheitswelt und ihren Untergrund, die schreckliche Weisheit des Silen, vor unseren Blicken und begreifen, durch Intuition, ihre gegenseitige Notwendigkeit.

Apollo aber tritt uns wiederum als die Vergöttlichung des *principii individuationis* entgegen, in dem allein das ewig erreichte Ziel des Ur-Einen, seine Erlösung durch den Schein, sich vollzieht: er zeigt uns mit erhabenen Gebärden, wie die ganze Welt der Qual nötig ist, damit durch sie der einzelne zur Erzeugung der erlösenden Vision gedrängt werde und dann, ins Anschauen derselben versunken, ruhig auf seinem schwankenden Kahne, inmitten des Meeres, sitze.

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 *Maß* im hellenischen Sinne. Apollo, als ethische Gottheit, fordert von den Seinigen das Maß und, um es einhalten zu können, Selbsterkenntnis. Und so läuft neben der ästhetischen Notwendigkeit der Schönheit die Forderung des »Erkenne dich selbst« und des »Nicht zu viel!« her, während Selbstüberhebung und Übermaß als die eigentlich feindseligen Dämonen der nicht-apollinischen Sphäre, daher als Eigenschaften der vor-apollinischen Zeit, des Titanenzeitalters, und der außer-apollinischen Welt, d.h. der Barbarenwelt, erachtet wurden.

Wegen seiner titanenhaften Liebe zu den Menschen mußte Prometheus von den Geiern zerrissen werden,

ENGLISH

illusion." *Raphael*, himself one of those immortal "naive" ones, has depicted for us in an allegorical painting this reduction of illusion to illusion, the primordial process of the naive artist and, at the same time, of Apollinian culture.

In his *Transfiguration* the lower half, with the possessed boy, the despairing bearers, the bewildered and frightened disciples, shows us the reflection of eternal primordial pain, the sole ground of the world: "illusion" here is the reflection of eternal contradiction, the father of things. Out of this illusion there now rises, like an ambrosial fragrance, a new, visionary world of illusion, of which those caught in the first illusion see nothing—a luminous hovering in purest bliss, a painless contemplation beaming from wide-open eyes. Here, in the highest symbolism of art, we have before our eyes that Apollinian world of beauty and its substratum, the terrible wisdom of Silenus, and we grasp by intuition their mutual necessity.[16]

Apollo, however, again appears to us as the deification of the *principium individuationis*, in which alone the eternally attained goal of the primordial One, its redemption through illusion, is accomplished. With sublime gestures he shows us how the whole world of torment is necessary, so that through it the individual may be driven to produce the redeeming vision, and then, absorbed in contemplating it, sit calmly in his tossing boat in the midst of the sea.

This deification of individuation, if it is thought of as commanding and prescribing at all, knows only *one* law: the individual, that is, the observance of the limits of the individual, *measure* in the Hellenic sense. Apollo, as an ethical deity, demands measure of his followers and, so that they can observe it, self-knowledge. And so, alongside the aesthetic necessity of beauty, run the demands "Know yourself" and "Nothing in excess!", while presumption and excess were regarded as the truly hostile demons of the non-Apollinian sphere, and hence as characteristics of the pre-Apollinian age, the age of the Titans, and of the extra-Apollinian world, that is, the world of the barbarians.[17]

Because of his titanic love for human beings, Prometheus had to be torn apart by the vultures; because of his excessive wisdom, which solved the

GERMAN

seiner übermäßigen Weisheit halber, die das Rätsel der Sphinx löste, mußte Ödipus in einen verwirrenden Strudel von Untaten stürzen: so interpretierte der delphische Gott die griechische Vergangenheit.

»Titanenhaft« und »barbarisch« dünkte dem apollinischen Griechen auch die Wirkung, die das *Dionysische* erregte: ohne dabei sich verhehlen zu können, daß er selbst doch zugleich auch innerlich mit jenen gestürzten Titanen und Heroen verwandt sei. Ja er mußte noch mehr empfinden: sein ganzes Dasein, mit aller Schönheit und Mäßigung, ruhte auf einem verhüllten Untergrunde des Leidens und der Erkenntnis, der ihm wieder durch jenes Dionysische aufgedeckt wurde. Und siehe! Apollo konnte nicht ohne Dionysus leben! Das »Titanische« und das »Barbarische« war zuletzt eine eben solche Notwendigkeit wie das Apollinische!

Und nun denken wir uns, wie in diese auf den Schein und die Mäßigung gebaute und künstlich gedämmte Welt der ekstatische Ton der Dionysusfeier in immer lockenderen Zauberweisen hineinklang, wie in diesen das ganze *Übermaß* der Natur in Lust, Leid und Erkenntnis, bis zum durchdringenden Schrei, laut wurde: denken wir uns, was diesem dämonischen Volksgesange gegenüber der psalmodierende Künstler des Apollo, mit dem gespensterhaften Harfenklange, bedeuten konnte! Die Musen der Künste des »Scheins« verblaßten vor einer Kunst, die in ihrem Rausche die Wahrheit sprach, die Weisheit des Silen rief Wehe! Wehe! aus gegen die heiteren Olympier. Das Individuum, mit allen seinen Grenzen und Maßen, ging hier in der Selbstvergessenheit der dionysischen Zustände unter und vergaß die apollinischen Satzungen.

Das *Übermaß* enthüllte sich als Wahrheit, der Widerspruch, die aus Schmerzen geborene Wonne sprach von sich aus dem Herzen der Natur heraus. Und so war, überall dort, wo das Dionysische durchdrang, das Apollinische aufgehoben und vernichtet. Aber ebenso gewiß ist, daß dort, wo der erste Ansturm ausgehalten wurde, das Ansehen und die Majestät des delphischen Gottes starrer und drohender als je sich äußerte. Ich vermag nämlich den *dorischen* Staat und die dorische Kunst mir nur als ein fortgesetztes Kriegslager des Apollinischen zu erklären: nur in einem unausgesetzten Widerstreben gegen das titanisch-barbarische Wesen des Dionysischen konnte eine so trotzig-spröde, mit

ENGLISH

riddle of the Sphinx, Oedipus had to plunge into a bewildering whirlpool of crimes. That is how the Delphic god interpreted the Greek past.

To the Apollinian Greek, the effect aroused by the *Dionysian* also seemed "titanic" and "barbaric"—though he could not conceal from himself that he too was, inwardly, akin to those fallen Titans and heroes. Indeed, he had to feel still more: his whole existence, with all its beauty and moderation, rested on a hidden substratum of suffering and knowledge, which was revealed to him again by that Dionysian element. And see! Apollo could not live without Dionysus! The "titanic" and the "barbaric" were in the end just as much a necessity as the Apollinian!

And now let us imagine how into this world, built on illusion and moderation and artificially dammed in, there sounded the ecstatic strains of the Dionysian festival, in ever more alluring magical melodies; how in them the whole *excess* of nature, in pleasure, pain and knowledge, became audible, rising to a piercing scream. Let us imagine what, set against this daemonic popular song, the psalm-chanting artist of Apollo, with his ghostly harp-sound, could mean! The Muses of the arts of "illusion" paled before an art that spoke the truth in its intoxication; the wisdom of Silenus cried Woe! Woe! at the cheerful Olympians. The individual, with all his limits and measures, went under here in the self-forgetfulness of the Dionysian states and forgot the Apollinian precepts.

Excess revealed itself as truth; contradiction, the bliss born of pain, spoke of itself out of the heart of nature. And so, wherever the Dionysian broke through, the Apollinian was suspended and annihilated. But it is just as certain that where the first onslaught was withstood, the prestige and majesty of the Delphic god expressed itself more rigidly and menacingly than ever. For I can explain the *Doric* state and Doric art to myself only as a perpetual military camp of the Apollinian. Only in unceasing resistance to the titanic-barbaric nature of the Dionysian could so defiantly austere an art, walled in by ramparts, so warlike and harsh an up-

16 Raphael's last painting (1516–20, Vatican) sets Christ's transfiguration above the disciples' failed attempt to heal a possessed boy. "The father of things" echoes Heraclitus: "War is the father of all."
17 The two maxims inscribed at Apollo's temple at Delphi.

GERMAN

Bollwerken umschlossene Kunst, eine so kriegsgemäße und herbe Erziehung, ein so grausames und rücksichtsloses Staatswesen von längerer Dauer sein.

Bis zu diesem Punkte ist des weiteren ausgeführt worden, was ich am Eingange dieser Abhandlung bemerkte: wie das Dionysische und das Apollinische, in immer neuen aufeinanderfolgenden Geburten, und sich gegenseitig steigernd, das hellenische Wesen beherrscht haben: wie aus dem »erzenen« Zeitalter, mit seinen Titanenkämpfen und seiner herben Volksphilosophie, sich unter dem Walten des apollinischen Schönheitstriebes die homerische Welt entwickelt, wie diese »naive« Herrlichkeit wieder von dem einbrechenden Strome des Dionysischen verschlungen wird, und wie dieser neuen Macht gegenüber sich das Apollinische zur starren Majestät der dorischen Kunst und Weltbetrachtung erhebt.

Wenn auf diese Weise die ältere hellenische Geschichte, im Kampf jener zwei feindseligen Prinzipien, in vier große Kunststufen zerfällt: so sind wir jetzt gedrängt, weiter nach dem letzten Plane dieses Werdens und Treibens zu fragen, falls uns nicht etwa die letzterreichte Periode, die der dorischen Kunst, als die Spitze und Absicht jener Kunsttriebe gelten sollte: und hier bietet sich unseren Blicken das erhabene und hochgepriesene Kunstwerk der *attischen Tragödie* und des dramatischen Dithyrambus, als das gemeinsame Ziel beider Triebe, deren geheimnisvolles Ehebündnis, nach langem vorhergehenden Kampfe, sich in einem solchen Kinde – das zugleich Antigone und Kassandra ist – verherrlicht hat.

ENGLISH

bringing, so cruel and ruthless a political order, have lasted for any length of time.

Up to this point I have worked out more fully what I remarked at the beginning of this essay: how the Dionysian and the Apollinian, in ever new births succeeding one another and intensifying each other, dominated the Hellenic character; how out of the "bronze" age, with its battles of Titans and its harsh popular philosophy, the Homeric world developed under the sway of the Apollinian drive to beauty; how this "naive" splendor was in turn swallowed up by the inrushing flood of the Dionysian; and how, against this new power, the Apollinian rose to the rigid majesty of Doric art and the Doric view of the world.

If in this way the older history of Greece, in the struggle between those two hostile principles, falls into four great artistic stages, we are now driven to ask further about the ultimate plan of all this becoming and striving—unless, that is, we are to regard the last period reached, that of Doric art, as the summit and purpose of those art drives. And here there appears before our eyes the sublime and much-praised artwork of *Attic tragedy* and the dramatic dithyramb, as the common goal of both drives, whose mysterious marriage, after a long preceding struggle, has glorified itself in such a child—at once Antigone and Cassandra.

THE LYRIC POET

Archilochus shows how the lyric poet, one with the primordial One, turns music into images.

GERMAN

5 Wir nahen uns jetzt dem eigentlichen Ziele unsrer Untersuchung, die auf die Erkenntnis des dionysisch-apollinischen Genius und seines Kunstwerkes, wenigstens auf das ahnungsvolle Verständnis jenes Einheitsmysteriums gerichtet ist. Hier fragen wir nun zunächst, wo jener neue Keim sich zuerst in der hellenischen Welt bemerkbar macht, der sich nachher bis zur Tragödie und zum dramatischen Dithyrambus entwickelt. Hierüber gibt uns das Altertum selbst bildlich Aufschluß, wenn es als die Urväter und Fackelträger der griechischen Dichtung *Homer* und *Archilochus* auf Bildwerken, Gemmen usw. nebeneinander stellt, in der sicheren Empfindung, daß nur diese beiden gleich völlig originalen Naturen, von denen aus ein Feuerstrom auf die

ENGLISH

We now approach the real goal of our inquiry, which aims at knowledge of the Dionysian-Apollinian genius and its work of art, or at least at an intuitive understanding of that mystery of union. Here we first ask where that new seed, which later develops into tragedy and the dramatic dithyramb, first makes itself felt in the Hellenic world. On this point antiquity itself gives us a pictorial answer, when it places *Homer* and *Archilochus* side by side as the forefathers and torchbearers of Greek poetry, on sculptures, gems and so on, in the sure feeling that only these two are to be regarded as equally and completely ori-

GERMAN

gesamte griechische Nachwelt fortfließe, zu erachten seien.

Homer, der in sich versunkene greise Träumer, der Typus des apollinischen, naiven Künstlers, sieht nun staunend den leidenschaftlichen Kopf des wild durchs Dasein getriebenen kriegerischen Musendieners Archilochus: und die neuere Ästhetik wußte nur deutend hinzuzufügen, daß hier dem »objektiven« Künstler der erste »subjektive« entgegengestellt sei. Uns ist mit dieser Deutung wenig gedient, weil wir den subjektiven Künstler nur als schlechten Künstler kennen und in jeder Art und Höhe der Kunst vor allem und zuerst Besiegung des Subjektiven, Erlösung vom »Ich« und Stillschweigen jedes individuellen Willens und Gelüstens fordern, ja ohne Objektivität, ohne reines interesseloses Anschauen nie an die geringste wahrhaft künstlerische Erzeugung glauben können.

Darum muß unsre Ästhetik erst jenes Problem lösen, wie der »Lyriker« als Künstler möglich ist: er, der, nach der Erfahrung aller Zeiten, immer »ich« sagt und die ganze chromatische Tonleiter seiner Leidenschaften und Begehrungen vor uns absingt. Gerade dieser Archilochus erschreckt uns, neben Homer, durch den Schrei seines Hasses und Hohnes, durch die trunknen Ausbrüche seiner Begierde; ist er, der erste subjektiv genannte Künstler, nicht damit der eigentliche Nichtkünstler? Woher aber dann die Verehrung, die ihm, dem Dichter, gerade auch das delphische Orakel, der Herd der »objektiven« Kunst, in sehr merkwürdigen Aussprüchen erwiesen hat?

Über den Prozeß seines Dichtens hat uns *Schiller* durch eine ihm selbst unerklärliche, doch nicht bedenklich scheinende psychologische Beobachtung Licht gebracht; er gesteht nämlich, als den vorbereitenden Zustand vor dem Aktus des Dichtens nicht etwa eine Reihe von Bildern, mit geordneter Kausalität der Gedanken, vor sich und in sich gehabt zu haben, sondern vielmehr eine *musikalische Stimmung* (»Die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee«).

Nehmen wir jetzt das wichtigste Phänomen der ganzen antiken Lyrik hinzu, die überall als natürlich geltende Vereinigung, ja Identität *des Lyrikers* mit *dem Musiker* –

ENGLISH

ginal natures, from whom a stream of fire flows on over the whole of later Greek posterity.[18]

Homer, the aged dreamer sunk in himself, the type of the Apollinian, naive artist, now gazes in astonishment at the passionate head of Archilochus, the warlike servant of the Muses, driven wildly through existence; and modern aesthetics could only add, by way of interpretation, that here the first "subjective" artist is set against the "objective" one. This interpretation is of little use to us, since we know the subjective artist only as a bad artist. In every kind and at every level of art we demand first and foremost the conquest of the subjective, redemption from the "I," and the silencing of every individual will and desire; indeed, without objectivity, without pure, disinterested contemplation, we can never believe in even the slightest genuinely artistic creation.

Our aesthetics must therefore first solve the problem of how the "lyric poet" is possible as an artist —he who, as the experience of all ages shows, always says "I" and sings the entire chromatic scale of his passions and desires before us. This very Archilochus, beside Homer, alarms us with the cry of his hatred and scorn, with the drunken outbursts of his desire. Is he, the first artist to be called subjective, not therefore the real non-artist? But then where does the veneration come from that was shown to him as a poet, in very remarkable pronouncements, by the Delphic oracle too, of all things, the hearth of "objective" art?

Schiller has shed light on the process of his own composition through a psychological observation that he himself could not explain, but that does not seem doubtful. He confesses that the preparatory state before the act of composing poetry was not a series of images, with an ordered causality of thoughts, before him and within him, but rather a *musical mood*. ("With me the feeling is at first without a definite and clear object; this only takes shape later. A certain musical mood comes first, and only after it does the poetic idea follow in me.")[19]

Let us now add the most important phenomenon of all ancient lyric poetry: the union, indeed the

18 Archilochus of Paros (7th century BC), lyric and iambic poet famous for his invective.
19 From Schiller's letter to Goethe of 18 March 1796.

GERMAN

der gegenüber unsre neuere Lyrik wie ein Götterbild ohne Kopf erscheint –, so können wir jetzt, auf Grund unsrer früher dargestellten ästhetischen Metaphysik, uns in folgender Weise den Lyriker erklären. Er ist zuerst, als dionysischer Künstler, gänzlich mit dem Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch, eins geworden und produziert das Abbild dieses Ur-Einen als Musik, wenn anders diese mit Recht eine Wiederholung der Welt und ein zweiter Abguß derselben genannt worden ist; jetzt aber wird diese Musik ihm wieder, wie in einem *gleichnisartigen Traumbilde*, unter der apollinischen Traumeinwirkung sichtbar.

Jener bild- und begrifflose Widerschein des Urschmerzes in der Musik, mit seiner Erlösung im Scheine, erzeugt jetzt eine zweite Spiegelung, als einzelnes Gleichnis oder Exempel. Seine Subjektivität hat der Künstler bereits in dem dionysischen Prozeß aufgegeben: das Bild, das ihm jetzt seine Einheit mit dem Herzen der Welt zeigt, ist eine Traumszene, die jenen Urwiderspruch und Urschmerz, samt der Urlust des Scheines, versinnlicht. Das »Ich« des Lyrikers tönt also aus dem Abgrunde des Seins: seine »Subjektivität« im Sinne der neueren Ästhetiker ist eine Einbildung.

Wenn Archilochus, der erste Lyriker der Griechen, seine rasende Liebe und zugleich seine Verachtung den Töchtern des Lykambes kundgibt, so ist es nicht seine Leidenschaft, die vor uns in orgiastischem Taumel tanzt: wir sehen Dionysus und die Mänaden, wir sehen den berauschten Schwärmer Archilochus zum Schlafe niedergesunken – wie ihn uns Euripides in den Bacchen beschreibt, den Schlaf auf hoher Alpentrift, in der Mittagssonne –: und jetzt tritt Apollo an ihn heran und berührt ihn mit dem Lorbeer. Die dionysisch-musikalische Verzauberung des Schläfers sprüht jetzt gleichsam Bilderfunken um sich, lyrische Gedichte, die in ihrer höchsten Entfaltung Tragödien und dramatische Dithyramben heißen.

Der Plastiker und zugleich der ihm verwandte Epiker ist in das reine Anschauen der Bilder versunken. Der dionysische Musiker ist ohne jedes Bild völlig nur selbst Urschmerz und Urwiederklang desselben. Der lyrische Genius fühlt aus dem mystischen Selbstentäußerungs- und Einheitszustande eine Bilder- und Gleichniswelt

ENGLISH

identity, of *the lyric poet* with *the musician*, which was everywhere taken for granted—compared with which our modern lyric poetry seems like the statue of a god without a head. On the basis of the aesthetic metaphysics set out earlier, we can then explain the lyric poet as follows. First, as a Dionysian artist, he has become entirely one with the primordial One, its pain and contradiction, and produces the copy of this primordial One as music, if music has rightly been called a repetition of the world and a second cast of it. But now, under the dream-influence of Apollo, this music becomes visible to him again as if in a *symbolic dream image*.

That imageless and conceptless reflection of primordial pain in music, with its redemption in illusion, now produces a second mirroring, as a particular likeness or example. The artist has already given up his subjectivity in the Dionysian process. The image that now shows him his oneness with the heart of the world is a dream scene that embodies that primordial contradiction and primordial pain, together with the primordial pleasure of illusion. The "I" of the lyric poet thus sounds from the abyss of being: his "subjectivity," in the sense of modern aestheticians, is a fiction.

When Archilochus, the first lyric poet of the Greeks, proclaims to the daughters of Lycambes both his raging love and his contempt, it is not his passion that dances before us in orgiastic frenzy. We see Dionysus and the maenads; we see the intoxicated reveler Archilochus sunk down in sleep —as Euripides describes it for us in the *Bacchae*, sleep in a high mountain pasture, in the midday sun—and now Apollo approaches him and touches him with the laurel. The Dionysian-musical enchantment of the sleeper now scatters sparks of images all around it, as it were: lyric poems, which in their highest development are called tragedies and dramatic dithyrambs.[20]

The sculptor, and with him his kinsman the epic poet, is absorbed in the pure contemplation of images. The Dionysian musician, without any image at all, is himself nothing but primordial pain and its primordial echo. The lyric genius feels a world of images and likenesses growing up out of the

20 Archilochus was betrothed to Neobule, daughter of Lycambes; when the father broke off the match, the poet attacked the family in verses so savage that, legend says, they hanged themselves.

GERMAN

hervorwachsen, die eine ganz andere Färbung, Kausalität und Schnelligkeit hat als jene Welt des Plastikers und Epikers.

Während der letztgenannte in diesen Bildern und nur in ihnen mit freudigem Behagen lebt und nicht müde wird, sie bis auf die kleinsten Züge hin liebevoll anzuschauen, während selbst das Bild des zürnenden Achilles für ihn nur ein Bild ist, dessen zürnenden Ausdruck er mit jener Traumlust am Scheine genießt – so daß er, durch diesen Spiegel des Scheines, gegen das Einswerden und Zusammenschmelzen mit seinen Gestalten geschützt ist –, so sind dagegen die Bilder des Lyrikers nichts als *er* selbst und gleichsam nur verschiedene Objektivationen von ihm, weshalb er als bewegender Mittelpunkt jener Welt »ich« sagen darf: nur ist diese Ichheit nicht dieselbe, wie die des wachen, empirisch-realen Menschen, sondern die einzige überhaupt wahrhaft seiende und ewige, im Grunde der Dinge ruhende Ichheit, durch deren Abbilder der lyrische Genius bis auf den Grund der Dinge hindurchsieht.

Nun denken wir uns einmal, wie er unter diesen Abbildern auch *sich selbst* als Nichtgenius erblickt, d.h. sein »Subjekt«, das ganze Gewühl subjektiver, auf ein bestimmtes, ihm real dünkendes Ding gerichteter Leidenschaften und Willensregungen; wenn es jetzt scheint, als ob der lyrische Genius und der mit ihm verbundene Nichtgenius eins wäre und als ob der erstere von sich selbst jenes Wörtchen »ich« spräche, so wird uns jetzt dieser Schein nicht mehr verführen können, wie er allerdings diejenigen verführt hat, die den Lyriker als den subjektiven Dichter bezeichnet haben.

In Wahrheit ist Archilochus, der leidenschaftlich entbrannte, liebende und hassende Mensch, nur eine Vision des Genius, der bereits nicht mehr Archilochus, sondern Weltgenius ist und der seinen Urschmerz in jenem Gleichnisse vom Menschen Archilochus symbolisch ausspricht: während jener subjektiv wollende und begehrende Mensch Archilochus überhaupt nie und nimmer Dichter sein kann. Es ist aber gar nicht nötig, daß der Lyriker gerade nur das Phänomen des Menschen Archilochus vor sich sieht als Wiederschein des ewigen Seins; und die Tragödie beweist, wie weit sich die Visionswelt des Lyrikers von jenem allerdings zunächst stehenden Phänomen entfernen kann.

Schopenhauer, der sich die Schwierigkeit, die der Lyriker für die philosophische Kunstbetrachtung macht, nicht verhehlt hat, glaubt einen Ausweg gefunden zu haben,

ENGLISH

mystical state of self-abandonment and oneness, a world with an entirely different coloring, causality and speed from that of the sculptor and the epic poet.

The epic poet lives in these images, and only in them, with joyful contentment, and never tires of contemplating them lovingly down to their smallest features. Even the image of the wrathful Achilles is for him only an image, whose wrathful expression he enjoys with that dreamer's delight in illusion—so that this mirror of illusion protects him against becoming one and fusing with his figures. The images of the lyric poet, by contrast, are nothing but *he* himself and, as it were, only different objectifications of himself; that is why, as the moving center of that world, he may say "I." Only this selfhood is not the same as that of the waking, empirically real human being, but the only selfhood that truly exists at all, eternal and resting at the ground of things, through whose images the lyric genius sees right down to that ground.

Now let us imagine how, among these images, he also beholds *himself* as non-genius, that is, his "subject," the whole throng of subjective passions and stirrings of the will directed at some particular thing that seems real to him. It may now seem as though the lyric genius and the non-genius bound up with him were one, and as though the former were speaking that little word "I" of himself. But this semblance can no longer mislead us, as it has certainly misled those who have called the lyric poet the subjective poet.

In truth Archilochus, the passionately inflamed man who loves and hates, is only a vision of the genius, who is no longer Archilochus but world-genius, and who expresses his primordial pain symbolically in that likeness, the man Archilochus; whereas that subjectively willing and desiring man Archilochus can never, ever be a poet. But it is not at all necessary that the lyric poet should see before him only the phenomenon of the man Archilochus as the reflection of eternal being; and tragedy shows how far the visionary world of the lyric poet can move away from that phenomenon, which admittedly lies closest at hand.

Schopenhauer, who did not hide from himself the difficulty that the lyric poet presents for the philosophical study of art, believes he has found a way

GERMAN

den ich nicht mit ihm gehen kann, während ihm allein, in seiner tiefsinnigen Metaphysik der Musik, das Mittel in die Hand gegeben war, mit dem jene Schwierigkeit entscheidend beseitigt werden konnte: wie ich dies, in seinem Geiste und zu seiner Ehre, hier getan zu haben glaube. Dagegen bezeichnet er als das eigentümliche Wesen des Liedes folgendes (Welt als Wille und Vorstellung I, S. 295): »Es ist das Subjekt des Willens, d.h. das eigene Wollen, was das Bewußtsein des Singenden füllt, oft als ein entbundenes, befriedigtes Wollen (Freude), wohl noch öfter aber als ein gehemmtes (Trauer), immer als Affekt, Leidenschaft, bewegter Gemütszustand.

Neben diesem jedoch und zugleich damit wird durch den Anblick der umgebenden Natur der Singende sich seiner bewußt als Subjekts des reinen, willenlosen Erkennens, dessen unerschütterliche selige Ruhe nunmehr in Kontrast tritt mit dem Drange des immer beschränkten, immer noch dürftigen Wollens: die Empfindung dieses Kontrastes, dieses Wechselspieles ist eigentlich, was sich im Ganzen des Liedes ausspricht und was überhaupt den lyrischen Zustand ausmacht.

In diesem tritt gleichsam das reine Erkennen zu uns heran, um uns vom Wollen und seinem Drange zu erlösen: wir folgen; doch nur auf Augenblicke: immer von neuem entreißt das Wollen, die Erinnerung an unsere persönlichen Zwecke, uns der ruhigen Beschauung; aber auch immer wieder entlockt uns dem Wollen die nächste schöne Umgebung, in welcher sich die reine willenlose Erkenntnis uns darbietet.

Darum geht im Liede und der lyrischen Stimmung das Wollen (das persönliche Interesse des Zwecks) und das reine Anschauen der sich darbietenden Umgebung wundersam gemischt durcheinander: es werden Beziehungen zwischen beiden gesucht und imaginiert; die subjektive Stimmung, die Affektion des Willens, teilt der angeschauten Umgebung und diese wiederum jener ihre Farbe im Reflex mit: von diesem ganzen so gemischten und geteilten Gemütszustande ist das echte Lied der Abdruck.«

Wer vermöchte in dieser Schilderung zu verkennen, daß hier die Lyrik als eine unvollkommen erreichte, gleichsam im Sprunge und selten zum Ziel kommende Kunst charakterisiert wird, ja als eine Halbkunst, deren *Wesen* darin bestehen solle, daß das Wollen und das reine Anschauen, d.h. der unästhetische und der ästhetische Zustand, wundersam durcheinandergemischt seien? Wir behaupten vielmehr, daß der ganze Gegensatz, nach dem wie nach einem Wertmesser auch noch Schopenhauer die

ENGLISH

out—one I cannot take with him. Yet he alone, in his profound metaphysics of music, had been given the means by which that difficulty could be decisively removed, as I believe I have done here, in his spirit and to his honor. He, on the other hand, describes the peculiar essence of song as follows (*The World as Will and Representation* I, p. 295): "It is the subject of willing, that is, one's own willing, that fills the consciousness of the singer—often as a released, satisfied willing (joy), but still more often, perhaps, as a thwarted one (sorrow), always as affect, passion, an agitated state of mind.

Beside this, however, and simultaneously with it, the sight of the surrounding nature makes the singer conscious of himself as the subject of pure, will-less knowing, whose unshakable, blissful calm now stands in contrast to the pressure of willing, which is always limited, always still needy. The feeling of this contrast, this interplay, is really what is expressed in the song as a whole and what constitutes the lyric state in general.

In this state pure knowing comes to us, as it were, to redeem us from willing and its pressure. We follow, but only for moments: again and again willing, the memory of our personal aims, tears us away from calm contemplation; but again and again, too, the next beautiful surroundings, in which pure will-less knowledge offers itself to us, lure us away from willing.

Therefore in the song and the lyric mood, willing (the personal interest of one's aims) and the pure contemplation of the surroundings that present themselves are wondrously mingled. Relations between the two are sought and imagined; the subjective mood, the affection of the will, imparts its color by reflection to the surroundings contemplated, and they in turn to it. The genuine song is the impression of this whole state of mind, so mingled and divided."

Who could fail to see that this description characterizes lyric poetry as an art imperfectly attained, one that reaches its goal seldom, and only by leaps, as it were—indeed as a half-art, whose *essence* is supposed to consist in willing and pure contemplation, that is, the unaesthetic and the aesthetic state, being wondrously mingled together? We maintain, rather, that the whole opposition between subjective and objective, by which even

GERMAN

Künste einteilt, der des Subjektiven und des Objektiven, überhaupt in der Ästhetik ungehörig ist, da das Subjekt, das wollende und seine egoistischen Zwecke fördernde Individuum nur als Gegner, nicht als Ursprung der Kunst gedacht werden kann.

Insofern aber das Subjekt Künstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subjekt seine Erlösung im Scheine feiert. 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 ebensowenig 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 Projektionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsre höchste Würde haben – denn nur als *ästhetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig *gerechtfertigt:* – während freilich unser Bewußtsein über diese unsre Bedeutung kaum ein andres ist, als es die auf Leinwand gemalten Krieger von der auf ihr dargestellten Schlacht haben.

Somit ist unser ganzes Kunstwissen im Grunde ein völlig illusorisches, weil wir als Wissende mit jenem Wesen nicht eins und identisch sind, das sich, als einziger Schöpfer und Zuschauer jener Kunstkomödie, einen ewigen Genuß bereitet. Nur soweit der Genius im Aktus der künstlerischen Zeugung mit jenem Urkünstler der Welt verschmilzt, weiß er etwas über das ewige Wesen der Kunst; denn in jenem Zustande ist er, wunderbarerweise, dem unheimlichen Bild des Märchens gleich, das die Augen drehn und sich selber anschaun kann; jetzt ist er zugleich Subjekt und Objekt, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer.

ENGLISH

Schopenhauer still classifies the arts as if by a measure of value, is altogether out of place in aesthetics. For the subject, the individual who wills and pursues his egoistic aims, can be conceived only as the opponent of art, not as its origin.

But insofar as the subject is an artist, he is already redeemed from his individual will and has become, as it were, a medium through which the one truly existing subject celebrates its redemption in illusion. For this above all must be clear to us, to our humiliation *and* exaltation: the whole comedy of art is by no means performed for our sake, for our improvement and education, say; nor are we the real creators of that world of art. We may, however, assume of ourselves that for its true creator we are already images and artistic projections, and that our highest dignity lies in our significance as works of art—for only as an *aesthetic phenomenon* are existence and the world eternally *justified*—while our consciousness of this significance of ours is, of course, hardly different from the consciousness that warriors painted on a canvas have of the battle depicted on it.

Thus all our knowledge of art is at bottom completely illusory, because as knowers we are not one and identical with that being which, as the sole creator and spectator of that comedy of art, prepares an eternal enjoyment for itself. Only insofar as the genius, in the act of artistic procreation, fuses with that primordial artist of the world does he know anything of the eternal essence of art. For in that state he is, wondrously, like the uncanny image in the fairy tale that can turn its eyes and look at itself; now he is at once subject and object, at once poet, actor and spectator.

FOLK SONG AND THE IMITATION OF MUSIC

In folk song and lyric poetry, language strains to imitate music, which appears as will.

GERMAN

6 In betreff des Archilochus hat die gelehrte Forschung entdeckt, daß er das *Volkslied* in die Literatur eingeführt habe, und daß ihm, dieser Tat halber, jene einzige Stellung neben Homer in der allgemeinen Schätzung der Griechen zukomme. Was aber ist das Volkslied im Gegensatz zu dem völlig apollinischen Epos? Was anders als das *perpetuum vestigium* einer Vereinigung des Apollinischen und des Dionysischen; seine ungeheure,

ENGLISH

With regard to Archilochus, scholarly research has discovered that he introduced the *folk song* into literature, and that this deed earned him that unique place beside Homer in the general estimation of the Greeks. But what is the folk song, as opposed to the wholly Apollinian epic? What else but the *perpetuum vestigium* [perpetual trace] of a union of the Apollinian and the Dionysian? Its enormous

GERMAN

über alle Völker sich erstreckende und in immer neuen Geburten sich steigernde Verbreitung ist uns ein Zeugnis dafür, wie stark jener künstlerische Doppeltrieb der Natur ist: der in analoger Weise seine Spuren im Volkslied hinterläßt, wie die orgiastischen Bewegungen eines Volkes sich in seiner Musik verewigen.

Ja es müßte auch historisch nachweisbar sein, wie jede an Volksliedern reich produktive Periode zugleich auf das stärkste durch dionysische Strömungen erregt worden ist, welche wir immer als Untergrund und Voraussetzung des Volksliedes zu betrachten haben.

Das Volkslied aber gilt uns zuallernächst als musikalischer Weltspiegel, als ursprüngliche Melodie, die sich jetzt eine parallele Traumerscheinung sucht und diese in der Dichtung ausspricht. *Die Melodie ist also das Erste und Allgemeine*, das deshalb auch mehrere Objektivationen, in mehreren Texten, an sich erleiden kann. Sie ist auch das bei weitem Wichtigere und Notwendigere in der naiven Schätzung des Volkes. Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich, und zwar immer wieder von neuem; nichts andres will uns *die Strophenform des Volksliedes* sagen: welches Phänomen ich immer mit Erstaunen betrachtet habe, bis ich endlich diese Erklärung fand. Wer eine Sammlung von Volksliedern, z.B.

des Knaben Wunderhorn, auf diese Theorie hin ansieht, der wird unzählige Beispiele finden, wie die fortwährend gebärende Melodie Bilderfunken um sich aussprüht, die in ihrer Buntheit, ihrem jähen Wechsel, ja ihrem tollen Sichüberstürzen eine dem epischen Scheine und seinem ruhigen Fortströmen wildfremde Kraft offenbaren. Vom Standpunkte des Epos ist diese ungleiche und unregelmäßige Bilderwelt der Lyrik einfach zu verurteilen: und dies haben gewiß die feierlichen epischen Rhapsoden der apollinischen Feste im Zeitalter des Terpander getan.

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

ENGLISH

diffusion, extending over all peoples and increasing in ever new births, testifies to how strong that dual artistic drive of nature is—a drive that leaves its traces in the folk song in the same way that the orgiastic movements of a people perpetuate themselves in its music.

Indeed, it should also be possible to show historically that every period highly productive of folk songs has at the same time been stirred most powerfully by Dionysian currents, which we must always regard as the substratum and precondition of the folk song.

The folk song, however, counts for us first and foremost as a musical mirror of the world, as original melody, which now seeks a parallel dream appearance and expresses it in poetry. *Melody is therefore primary and universal*, and so it can also undergo several objectifications, in several texts. In the naive estimation of the people, too, it is by far the more important and necessary element. Melody gives birth to poetry out of itself, and does so again and again: this, and nothing else, is what *the strophic form of the folk song* is telling us—a phenomenon I had always regarded with astonishment until at last I found this explanation. Anyone who examines a collection of folk songs—for example

Des Knaben Wunderhorn [The Boy's Magic Horn]—in the light of this theory will find countless examples of how the continually generating melody scatters sparks of images all around it; in their variety, their abrupt changes, indeed their wild tumbling over one another, these reveal a power utterly alien to epic illusion and its calm onward flow. From the standpoint of the epic, this uneven and irregular world of images in lyric poetry is simply to be condemned: and this is surely what the solemn epic rhapsodes of the Apollinian festivals did in the age of Terpander.[21]

In the poetry of the folk song, then, we see language straining to the utmost to *imitate music*. That is why a new world of poetry begins with Archilochus, one that contradicts the Homeric world at its deepest root. With this we have identified the only possible relation between poetry and music, word

21 A collection of German folk-song texts edited by Achim von Arnim and Clemens Brentano (1805–08). Terpander of Lesbos (7th century BC), musician and poet active at Sparta.

GERMAN

und Ton bezeichnet: das Wort, das Bild, der Begriff sucht einen der Musik analogen Ausdruck und erleidet jetzt die Gewalt der Musik an sich. In diesem Sinne dürfen wir in der Sprachgeschichte des griechischen Volkes zwei Hauptströmungen unterscheiden, je nachdem die Sprache die Erscheinungs- und Bilderwelt oder die Musikwelt nachahmte.

Man denke nur einmal tiefer über die sprachliche Differenz der Farbe, des syntaktischen Baus, des Wortmaterials bei Homer und Pindar nach, um die Bedeutung dieses Gegensatzes zu begreifen; ja es wird einem dabei handgreiflich deutlich, daß zwischen Homer und Pindar die *orgiastischen Flötenweisen des Olympus* erklungen sein müssen, die noch im Zeitalter des Aristoteles, inmitten einer unendlich entwickelteren Musik, zu trunkner Begeisterung hinrissen und gewiß in ihrer ursprünglichen Wirkung alle dichterischen Ausdrucksmittel der gleichzeitigen Menschen zur Nachahmung aufgereizt haben. Ich erinnere hier an ein bekanntes, unserer Ästhetik nur anstößig dünkendes Phänomen unserer Tage.

Wir erleben es immer wieder, wie eine Beethovensche Symphonie die einzelnen Zuhörer zu einer Bilderrede nötigt, sei es auch, daß eine Zusammenstellung der verschiedenen, durch ein Tonstück erzeugten Bilderwelten sich recht phantastisch bunt, ja widersprechend ausnimmt: an solchen Zusammenstellungen ihren armen Witz zu üben und das doch wahrlich erklärenswerte Phänomen zu übersehen, ist recht in der Art jener Ästhetik.

Ja selbst wenn der Tondichter in Bildern über eine Komposition geredet hat, etwa wenn er eine Symphonie als pastorale und einen Satz als »Szene am Bach«, einen anderen als »lustiges Zusammensein der Landleute« bezeichnet, so sind das ebenfalls nur gleichnisartige, aus der Musik geborne Vorstellungen – und nicht etwa die nachgeahmten Gegenstände der Musik – Vorstellungen, die über den *dionysischen* Inhalt der Musik uns nach keiner Seite hin belehren können, ja die keinen ausschließlichen Wert neben andern Bildern haben. Diesen Prozeß einer Entladung der Musik in Bildern haben wir uns nun auf eine jugendfrische, sprachlich schöpferische Volksmenge zu übertragen, um zur Ahnung zu kommen, wie das strophische Volkslied entsteht, und wie das ganze Sprachvermögen durch das neue Prinzip der Nachahmung der Musik aufgeregt wird.

ENGLISH

and tone: the word, the image, the concept seeks an expression analogous to music and now undergoes in itself the power of music. In this sense we may distinguish two main currents in the history of the Greek language, according to whether language imitated the world of appearances and images or the world of music.

Just reflect a little more deeply on the linguistic differences between Homer and Pindar in coloring, syntactic structure and vocabulary, and you will grasp the significance of this opposition. Indeed, it becomes palpably clear that between Homer and Pindar the *orgiastic flute melodies of Olympus* must have sounded—melodies that even in the age of Aristotle, amid an infinitely more developed music, swept people away into drunken enthusiasm, and that in their original effect surely provoked all the poetic means of expression of their contemporaries to imitate them. I would recall here a well-known phenomenon of our own day, one that our aesthetics finds merely objectionable.[22]

Again and again we see a Beethoven symphony compel its individual listeners to talk in images, even if a collection of the different image-worlds produced by one piece of music looks quite fantastically motley, indeed contradictory. To exercise their poor wit on such collections and overlook a phenomenon that truly deserves explanation is very much in the manner of that aesthetics.

Indeed, even when the composer has spoken of a composition in images—when, say, he calls a symphony pastoral and one movement "Scene by the Brook," another "Merry Gathering of Country Folk"—these too are only symbolic representations born of the music, and not the objects that the music imitates: representations that can teach us nothing whatever about the *Dionysian* content of music, and that indeed have no exclusive value beside other images. We must now transfer this process, in which music discharges itself in images, to a youthful, linguistically creative mass of people, if we are to gain an inkling of how the strophic folk song arises, and how the whole faculty of lan-

22 Olympus: legendary Phrygian flute player, said to have brought the music of the aulos to Greece; Aristotle (*Politics* 8.5) says his melodies fill the soul with enthusiasm.

GERMAN

Dürfen wir also die lyrische Dichtung als die nachahmende Effulguration der Musik in Bildern und Begriffen betrachten, so können wir jetzt fragen: »als was *erscheint* die Musik im Spiegel der Bildlichkeit und der Begriffe?« *Sie erscheint als Wille*, das Wort im Schopenhauerischen Sinne genommen, d.h. als Gegensatz der ästhetischen, rein beschaulichen willenlosen Stimmung. Hier unterscheide man nun so scharf als möglich den Begriff des Wesens von dem der Erscheinung: denn die Musik kann, ihrem Wesen nach, unmöglich Wille sein, weil sie als solcher gänzlich aus dem Bereich der Kunst zu bannen wäre – denn der Wille ist das an sich Unästhetische –; aber sie erscheint als Wille.

Denn um ihre Erscheinung in Bildern auszudrücken, braucht der Lyriker alle Regungen der Leidenschaft, vom Flüstern der Neigung bis zum Grollen des Wahnsinns; unter dem Triebe, in apollinischen Gleichnissen von der Musik zu reden, versteht er die ganze Natur und sich in ihr nur als das ewig Wollende, Begehrende, Sehnende. Insofern er aber die Musik in Bildern deutet, ruht er selbst in der stillen Meeresruhe der apollinischen Betrachtung, so sehr auch alles, was er durch das Medium der Musik anschaut, um ihn herum in drängender und treibender Bewegung ist.

Ja wenn er sich selbst durch dasselbe Medium erblickt, so zeigt sich ihm sein eignes Bild im Zustande des unbefriedigten Gefühls: sein eignes Wollen, Sehnen, Stöhnen, Jauchzen ist ihm ein Gleichnis, mit dem er die Musik sich deutet. Dies ist das Phänomen des Lyrikers: als apollinischer Genius interpretiert er die Musik durch das Bild des Willens, während er selbst, völlig losgelöst von der Gier des Willens, reines ungetrübtes Sonnenauge ist.

Diese ganze Erörterung hält daran fest, daß die Lyrik ebenso abhängig ist vom Geiste der Musik, als die Musik selbst, in ihrer völligen Unumschränktheit, das Bild und den Begriff nicht *braucht*, sondern ihn nur neben sich *erträgt*. Die Dichtung des Lyrikers kann nichts aussagen, was nicht in der ungeheuersten Allgemeinheit und Allgültigkeit bereits in der Musik lag, die ihn zur Bilderrede nötigte. Der Weltsymbolik der Musik ist eben deshalb mit der Sprache auf keine Weise erschöpfend beizukommen, weil sie sich auf den Urwiderspruch und Urschmerz im Herzen des Ur-Einen symbolisch bezieht,

ENGLISH

guage is stirred up by the new principle of the imitation of music.

If, then, we may regard lyric poetry as music imitatively flashing forth in images and concepts, we can now ask: "As what does music *appear* in the mirror of imagery and concepts?" *It appears as will*, taking the word in Schopenhauer's sense, that is, as the opposite of the aesthetic, purely contemplative, will-less mood. Here one must distinguish as sharply as possible between the concept of essence and that of appearance. For music, in its essence, cannot possibly be will, since as will it would have to be banished from the realm of art altogether—for the will is the unaesthetic as such—but it appears as will.

For to express its appearance in images, the lyric poet needs all the stirrings of passion, from the whisper of affection to the roar of madness. Impelled to speak of music in Apollinian likenesses, he understands the whole of nature, and himself within it, only as that which eternally wills, desires, longs. But insofar as he interprets music in images, he himself rests in the still, sea-calm quiet of Apollinian contemplation, however much everything he beholds through the medium of music surges and drives around him.

Indeed, when he beholds himself through the same medium, his own image appears to him in a state of unsatisfied feeling: his own willing, longing, groaning, rejoicing is for him a likeness by which he interprets music to himself. This is the phenomenon of the lyric poet: as Apollinian genius he interprets music through the image of the will, while he himself, wholly released from the greed of the will, is a pure, undimmed eye of the sun.

This whole discussion holds firmly that lyric poetry is as dependent on the spirit of music as music itself, in its complete sovereignty, is independent of the image and the concept: it does not *need* them, but merely *tolerates* them beside it. The poetry of the lyric poet can express nothing that did not already lie, in the most tremendous universality and universal validity, in the music that compelled him to speak in images. That is exactly why language can in no way exhaust the world-symbolism of music: music relates symbolically to the

GERMAN

somit eine Sphäre symbolisiert, die über alle Erscheinung und vor aller Erscheinung ist.

Ihr gegenüber ist vielmehr jede Erscheinung nur Gleichnis: daher kann die *Sprache*, als Organ und Symbol der Erscheinungen, nie und nirgends das tiefste Innere der Musik nach außen kehren, sondern bleibt immer, sobald sie sich auf Nachahmung der Musik einläßt, nur in einer äußerlichen Berührung mit der Musik, während deren tiefster Sinn, durch alle lyrische Beredsamkeit, uns auch keinen Schritt näher gebracht werden kann.

ENGLISH

primordial contradiction and primordial pain in the heart of the primordial One, and so symbolizes a sphere that is above all appearance and prior to all appearance.

Compared with it, every appearance is rather only a likeness. Hence *language*, as the organ and symbol of appearances, can never and nowhere turn the innermost core of music outward. As soon as it undertakes to imitate music, it always remains only in superficial contact with it, while all the eloquence of lyric poetry cannot bring music's deepest meaning one step closer to us.

THE TRAGIC CHORUS

Tragedy began as the satyr chorus, whose comfort is that life is indestructibly powerful and joyful.

GERMAN

7 Alle die bisher erörterten Kunstprinzipien müssen wir jetzt zu Hilfe nehmen, um uns in dem Labyrinth zurechtzufinden, als welches wir *den Ursprung der griechischen Tragödie* bezeichnen müssen. Ich denke nichts Ungereimtes zu behaupten, wenn ich sage, daß das Problem dieses Ursprungs bis jetzt noch nicht einmal ernsthaft aufgestellt, geschweige denn gelöst ist, so oft auch die zerflatternden Fetzen der antiken Überlieferung schon kombinatorisch aneinandergenäht und wieder auseinandergerissen sind.

Diese Überlieferung sagt uns mit voller Entschiedenheit, *daß die Tragödie aus dem tragischen Chore entstanden ist* und ursprünglich nur Chor und nichts als Chor war: woher wir die Verpflichtung nehmen, diesem tragischen Chore als dem eigentlichen Urdrama ins Herz zu sehen, ohne uns an den geläufigen Kunstredensarten – daß er der idealische Zuschauer sei oder das Volk gegenüber der fürstlichen Region der Szene zu vertreten habe – irgendwie genügen zu lassen.

Jener zuletzt erwähnte, für manchen Politiker erhaben klingende Erläuterungsgedanke – als ob das unwandelbare Sittengesetz von den demokratischen Athenern in dem Volkschore dargestellt sei, der über die leidenschaftlichen Ausschreitungen und Ausschweifungen der Könige hinaus immer Recht behalte – mag noch so sehr durch ein Wort des Aristoteles nahegelegt sein: auf die ursprüngliche Formation der Tragödie ist er ohne Einfluß, da von jenen rein religiösen Ursprüngen der ganze Gegensatz von Volk und Fürst, überhaupt jegliche politisch-soziale Sphäre ausgeschlossen ist; aber wir möchten es auch in Hinsicht auf die uns bekannte klassische Form des Chors bei

ENGLISH

We must now call on all the principles of art discussed so far to help us find our way through the labyrinth—for that is what we must call *the origin of Greek tragedy*. I do not think I am saying anything absurd when I claim that the problem of this origin has not even been seriously posed until now, let alone solved, however often the fluttering tatters of ancient tradition have been stitched together in various combinations and torn apart again.

This tradition tells us quite emphatically *that tragedy arose from the tragic chorus* and was originally only chorus and nothing but chorus. From this we derive the obligation to look into the heart of this tragic chorus as the real primordial drama, without in any way contenting ourselves with the current catchphrases of art criticism—that it is the ideal spectator, or that it represents the people over against the princely region of the stage.

That last explanation, which sounds sublime to many a politician—as though the democratic Athenians represented the immutable moral law in the popular chorus, which is always proved right against the passionate excesses and extravagances of the kings—may be suggested as strongly as you like by a remark of Aristotle's. It has no bearing on the original formation of tragedy, since those purely religious origins exclude the whole opposition between people and prince, indeed any political or social sphere whatever. But even with regard to the classical

GERMAN

Äschylus und Sophokles für Blasphemie erachten, hier von der Ahnung einer »konstitutionellen Volksvertretung« zu reden, vor welcher Blasphemie andere nicht zurückgeschrocken sind.

Eine konstitutionelle Volksvertretung kennen die antiken Staatsverfassungen *in praxi* nicht und haben sie hoffentlich auch in ihrer Tragödie nicht einmal »geahnt«.

Viel berühmter als diese politische Erklärung des Chors ist der Gedanke A. W. Schlegels, der uns den Chor gewissermaßen als den Inbegriff und Extrakt der Zuschauermenge, als den »idealischen Zuschauer« zu betrachten anempfiehlt. Diese Ansicht, zusammengehalten mit jener historischen Überlieferung, daß ursprünglich die Tragödie nur Chor war, erweist sich als das, was sie ist, als eine rohe, unwissenschaftliche, doch glänzende Behauptung, die ihren Glanz aber nur durch ihre konzentrierte Form des Ausdrucks, durch die echt germanische Voreingenommenheit für alles, was »idealisch« genannt wird, und durch unser momentanes Erstauntsein erhalten hat. Wir sind nämlich erstaunt, sobald wir das uns gut bekannte Theaterpublikum mit jenem Chore vergleichen und uns fragen, ob es wohl möglich sei, aus diesem Publikum je etwas dem tragischen Chore Analoges herauszuidealisieren.

Wir leugnen dies im stillen und wundern uns jetzt ebenso über die Kühnheit der Schlegelschen Behauptung wie über die total verschiedene Natur des griechischen Publikums. Wir hatten nämlich doch immer gemeint, daß der rechte Zuschauer, er sei wer er wolle, sich immer bewußt bleiben müsse, ein Kunstwerk vor sich zu haben, nicht eine empirische Realität: während der tragische Chor der Griechen in den Gestalten der Bühne leibhafte Existenzen zu erkennen genötigt ist. Der Okeanidenchor glaubt wirklich den Titan Prometheus vor sich zu sehen und hält sich selbst für ebenso real wie den Gott der Szene. Und das sollte die höchste und reinste Art des Zuschauers sein, gleich den Okeaniden den Prometheus für leiblich vorhanden und real zu halten?

Und es wäre das Zeichen des idealischen Zuschauers auf die Bühne zu laufen und den Gott von seinen Martern zu befreien? Wir hatten an ein ästhetisches Publikum geglaubt und den einzelnen Zuschauer um so befähigter

ENGLISH

form of the chorus that we know from Aeschylus and Sophocles, we would consider it blasphemy to speak here of an anticipation of "constitutional representation of the people"—a blasphemy from which others have not shrunk.

The ancient constitutions knew no constitutional representation of the people *in praxi* [in practice], and, one hopes, did not even "anticipate" it in their tragedy.

Far more famous than this political explanation of the chorus is the idea of A. W. Schlegel, who recommends that we regard the chorus, in a sense, as the epitome and extract of the crowd of spectators—as the "ideal spectator." This view, taken together with the historical tradition that tragedy was originally only chorus, reveals itself for what it is: a crude, unscholarly, yet brilliant assertion, which owes its brilliance only to its concentrated form of expression, to the genuinely Germanic partiality for everything called "ideal," and to our momentary astonishment. For we are astonished as soon as we compare the theater audience we know so well with that chorus, and ask ourselves whether it could ever be possible to idealize anything analogous to the tragic chorus out of this audience.[23]

We tacitly deny this, and are now as surprised at the boldness of Schlegel's assertion as at the totally different nature of the Greek audience. For we had always thought that the proper spectator, whoever he may be, must always remain conscious of having a work of art before him, not an empirical reality; whereas the tragic chorus of the Greeks is compelled to recognize the figures on the stage as living, bodily beings. The chorus of Oceanids really believes it sees the Titan Prometheus before it, and considers itself just as real as the god on the stage. And is this supposed to be the highest and purest kind of spectator—to take Prometheus, like the Oceanids, as physically present and real?[24]

And would it be the mark of the ideal spectator to run onto the stage and free the god from his torments? We had believed in an aesthetic audience, and considered the individual spectator the more

23 August Wilhelm Schlegel (1767–1845), critic and translator of Shakespeare; the phrase comes from his *Lectures on Dramatic Art and Literature* (1809–11).

24 The Oceanids, daughters of Oceanus, form the chorus of Aeschylus' *Prometheus Bound*.

GERMAN

gehalten, je mehr er imstande war, das Kunstwerk als Kunst, d.h. ästhetisch zu nehmen; und jetzt deutete uns der Schlegelsche Ausdruck an, daß der vollkommne idealische Zuschauer die Welt der Szene gar nicht ästhetisch, sondern leibhaft empirisch auf sich wirken lasse. O über diese Griechen! seufzten wir; sie werfen uns unsre Ästhetik um! Daran aber gewöhnt, wiederholten wir den Schlegelschen Spruch, so oft der Chor zur Sprache kam.

Aber jene so ausdrückliche Überlieferung redet hier gegen Schlegel: der Chor an sich, ohne Bühne, also die primitive Gestalt der Tragödie und jener Chor idealischer Zuschauer vertragen sich nicht miteinander. Was wäre das für eine Kunstgattung, die aus dem Begriff des Zuschauers herausgezogen wäre, als deren eigentliche Form der »Zuschauer an sich« zu gelten hätte. Der Zuschauer ohne Schauspiel ist ein widersinniger Begriff. Wir fürchten, daß die Geburt der Tragödie weder aus der Hochachtung vor der sittlichen Intelligenz der Masse, noch aus dem Begriff des schauspiellosen Zuschauers zu erklären sei, und halten dies Problem für zu tief, um von so flachen Betrachtungsarten auch nur berührt zu werden.

Eine unendlich wertvollere Einsicht über die Bedeutung des Chors hatte bereits Schiller in der berühmten Vorrede zur Braut von Messina verraten, der den Chor als eine lebendige Mauer betrachtete, 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.

Schiller kämpft mit dieser seiner Hauptwaffe gegen den gemeinen Begriff des Natürlichen, gegen die bei der dramatischen Poesie gemeinhin geheischte Illusion. Während der Tag selbst auf dem Theater nur ein künstlicher, die Architektur nur eine symbolische sei und die metrische Sprache einen idealen Charakter trage, herrsche immer noch der Irrtum im ganzen: es sei nicht genug, daß man *das* nur als eine poetische Freiheit dulde, was doch das Wesen aller Poesie sei. Die Einführung des Chores sei der entscheidende Schritt, mit dem jedem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich der Krieg erklärt werde. – Eine solche Betrachtungsart ist es, scheint mir, für die unser sich überlegen wähnendes Zeitalter das wegwerfende Schlagwort »Pseudoidealismus« gebraucht.

ENGLISH

capable the more he was able to take the work of art as art, that is, aesthetically; and now Schlegel's expression suggested to us that the perfect, ideal spectator lets the world of the stage act on him not aesthetically at all, but bodily and empirically. Oh, these Greeks! we sighed; they are overturning our aesthetics! But having grown used to it, we repeated Schlegel's dictum whenever the chorus came up.

But that very explicit tradition speaks against Schlegel here: the chorus in itself, without a stage —that is, the primitive form of tragedy—and that chorus of ideal spectators are incompatible. What kind of artistic genre would that be, drawn out of the concept of the spectator, whose true form would have to be the "spectator in himself"? The spectator without a spectacle is an absurd notion. We fear that the birth of tragedy can be explained neither by respect for the moral intelligence of the masses nor by the concept of the spectator without a spectacle, and we consider the problem too deep even to be touched by such shallow modes of consideration.

Schiller had already revealed an infinitely more valuable insight into the meaning of the chorus in the famous preface to *The Bride of Messina*, where he regarded the chorus as a living wall that tragedy draws around itself in order to close itself off completely from the real world and preserve its ideal ground and its poetic freedom.[25]

With this, his chief weapon, Schiller fights against the common concept of the natural, against the illusion commonly demanded of dramatic poetry. Although daylight itself on the stage is only artificial, the architecture only symbolic, and the metrical language has an ideal character, error, he says, still prevails in the whole: it is not enough merely to tolerate as a poetic license what is in fact the essence of all poetry. The introduction of the chorus, he says, is the decisive step by which war is openly and honestly declared on every kind of naturalism in art.—It is this kind of view, it seems to me, that our age, which fancies itself superior, dismisses with the catchword "pseudo-idealism."

25 Schiller's tragedy of 1803, written with a chorus on the Greek model; its preface is titled "On the Use of the Chorus in Tragedy."

GERMAN

Ich fürchte, wir sind dagegen mit unserer jetzigen Verehrung des Natürlichen und Wirklichen am Gegenpol alles Idealismus angelangt, nämlich in der Region der Wachsfigurenkabinette. Auch in ihnen gibt es eine Kunst, wie bei gewissen beliebten Romanen der Gegenwart: nur quäle man uns nicht mit dem Anspruch, daß mit dieser Kunst der Schiller-Goethesche »Pseudoidealismus« überwunden sei.

Freilich ist es ein »idealer« Boden, auf dem, nach der richtigen Einsicht Schillers, der griechische Satyrchor, der Chor der ursprünglichen Tragödie, zu wandeln pflegt, ein Boden, hoch emporgehoben über die wirkliche Wandelbahn der Sterblichen. Der Grieche hat sich für diesen Chor die Schwebegerüste eines fingierten *Naturzustandes* gezimmert und auf sie hin fingierte *Naturwesen* gestellt. Die Tragödie ist auf diesem Fundamente emporgewachsen und freilich schon deshalb von Anbeginn an einem peinlichen Abkonterfeien der Wirklichkeit enthoben gewesen. Dabei ist es doch keine willkürlich zwischen Himmel und Erde hineinphantasierte Welt; vielmehr eine Welt von gleicher Realität und Glaubwürdigkeit, wie sie der Olymp samt seinen Insassen für den gläubigen Hellenen besaß.

Der Satyr als der dionysische Choreut lebt in einer religiös zugestandenen Wirklichkeit unter der Sanktion des Mythus und des Kultus. Daß mit ihm die Tragödie beginnt, daß aus ihm die dionysische Weisheit der Tragödie spricht, ist ein hier uns ebenso befremdendes Phänomen, wie überhaupt die Entstehung der Tragödie aus dem Chore. Vielleicht gewinnen wir einen Ausgangspunkt der Betrachtung, wenn ich die Behauptung hinstelle, daß sich der Satyr, das fingierte Naturwesen, zu dem Kulturmenschen in gleicher Weise verhält, wie die dionysische Musik zur Zivilisation. Von letzterer sagt Richard Wagner, daß sie von der Musik aufgehoben werde wie der Lampenschein vom Tageslicht.

In gleicher Weise, glaube ich, fühlte sich der griechische Kulturmensch im Angesicht des Satyrchors aufgehoben: und dies ist die nächste Wirkung der dionysischen Tragödie, daß der Staat und die Gesellschaft, überhaupt die Klüfte zwischen Mensch und Mensch einem übermächtigen Einheitsgefühle weichen, welches an das Herz der Natur zurückführt. Der metaphysische Trost – mit welchem, wie ich schon hier andeute, uns jede wahre Tragödie entläßt – daß das Leben im Grunde der Dinge, trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll sei, dieser Trost erscheint in

ENGLISH

I fear that we, on the other hand, with our present veneration of the natural and the real, have arrived at the opposite pole of all idealism, namely in the region of the waxworks. There is an art in these too, as in certain popular novels of the present day: only let no one torment us with the claim that this art has overcome the "pseudo-idealism" of Schiller and Goethe.

Admittedly, it is an "ideal" ground on which, as Schiller rightly saw, the Greek satyr chorus, the chorus of the original tragedy, is accustomed to walk: a ground raised high above the real paths along which mortals wander. For this chorus the Greek built the suspended scaffolding of a fictitious *state of nature* and placed fictitious *natural beings* upon it. Tragedy grew up on this foundation, and for that very reason, of course, it was spared from the start any painstaking copying of reality. Yet this is no world fantasized arbitrarily into being between heaven and earth. It is rather a world with the same reality and credibility that Olympus and its inhabitants possessed for the believing Hellene.

The satyr, as the Dionysian chorus member, lives in a reality granted by religion and sanctioned by myth and cult. That tragedy begins with him, that the Dionysian wisdom of tragedy speaks out of him, is a phenomenon we find just as strange here as the origin of tragedy out of the chorus in general. Perhaps we will gain a point of departure for our inquiry if I put forward the claim that the satyr, the fictitious natural being, stands in the same relation to cultured man as Dionysian music does to civilization. Of civilization, Richard Wagner says that it is canceled out by music as lamplight is by daylight.[26]

In the same way, I believe, the cultured Greek felt himself canceled out in the presence of the satyr chorus. And this is the most immediate effect of Dionysian tragedy: the state and society, and in general all the gulfs between one human being and another, give way to an overwhelming feeling of unity that leads back to the heart of nature. Every true tragedy, as I suggest even here, leaves us with the metaphysical comfort that at the ground of things, despite all the changes of ap-

26 From Wagner's *Beethoven*.

GERMAN

leibhafter Deutlichkeit als Satyrchor, als Chor von Naturwesen, die gleichsam hinter aller Zivilisation unvertilgbar leben und trotz allem Wechsel der Generationen und der Völkergeschichte ewig dieselben bleiben.

Mit diesem Chore tröstet sich der tiefsinnige und zum zartesten und schwersten Leiden einzig befähigte Hellene, der mit schneidigem Blicke mitten in das furchtbare Vernichtungstreiben der sogenannten Weltgeschichte, ebenso wie in die Grausamkeit der Natur geschaut hat und in Gefahr ist, sich nach einer buddhistischen Verneinung des Willens zu sehnen. Ihn rettet die Kunst, und durch die Kunst rettet ihn sich – das Leben.

Die Verzückung des dionysischen Zustandes mit seiner Vernichtung der gewöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins enthält nämlich während seiner Dauer ein *lethargisches* Element, in das sich alles persönlich in der Vergangenheit Erlebte eintaucht. So scheidet sich durch diese Kluft der Vergessenheit die Welt der alltäglichen und der dionysischen Wirklichkeit voneinander ab. Sobald aber jene alltägliche Wirklichkeit wieder ins Bewußtsein tritt, wird sie mit Ekel als solche empfunden; eine asketische, willenverneinende Stimmung ist die Frucht jener Zustände.

In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Ähnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge getan, sie haben *erkannt*, und es ekelt sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, daß ihnen zugemutet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten. Die Erkenntnis tötet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion – das ist die Hamletlehre, nicht jene wohlfeile Weisheit von Hans dem Träumer, der aus zu viel Reflexion, gleichsam aus einem Überschuß von Möglichkeiten, nicht zum Handeln kommt; nicht das Reflektieren, nein!

– die wahre Erkenntnis, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv, bei Hamlet sowohl als bei dem dionysischen Menschen. Jetzt verfängt kein Trost mehr, die Sehnsucht geht über eine Welt nach dem Tode, über die Götter selbst hinaus, das Dasein wird, samt seiner gleißenden

ENGLISH

pearances, life is indestructibly powerful and full of joy. This comfort appears with bodily clarity as the satyr chorus: as a chorus of natural beings who live on, ineradicably as it were, behind all civilization, and who remain eternally the same despite all the changes of generations and of the history of nations.

With this chorus the profound Hellene comforts himself: he who was uniquely capable of the most delicate and the heaviest suffering, who had looked with a piercing gaze into the very midst of the terrible destructive frenzy of so-called world history, as well as into the cruelty of nature, and who is in danger of longing for a Buddhist negation of the will. Art saves him, and through art—life saves him for itself.

For the rapture of the Dionysian state, with its annihilation of the ordinary bounds and limits of existence, contains, while it lasts, a *lethargic* element in which everything personally experienced in the past is submerged. Thus this gulf of oblivion separates the world of everyday reality from that of Dionysian reality. But as soon as that everyday reality re-enters consciousness, it is felt as such, with nausea; an ascetic, will-negating mood is the fruit of those states.

In this sense the Dionysian man resembles Hamlet: both have once cast a true glance into the essence of things, they have *understood*, and action nauseates them. For their action can change nothing in the eternal essence of things; they feel it to be ridiculous or shameful that they should be expected to set right a world that is out of joint. Knowledge kills action; action requires the veil of illusion—that is the lesson of Hamlet, not that cheap wisdom of Hans the Dreamer, who from too much reflection, from an excess of possibilities as it were, never gets around to acting. Not reflection —no![27]

— true knowledge, insight into the horrible truth, outweighs every motive that urges toward action, in Hamlet as well as in the Dionysian man. Now no comfort avails any longer; longing reaches beyond a world after death, beyond the gods themselves;

27 "The time is out of joint" is Hamlet's line (*Hamlet* I.5). "Hans the Dreamer" (*Hans der Träumer*) is a proverbial German name for an idle dreamer.

GERMAN

Wiederspiegelung in den Göttern oder in einem unsterblichen Jenseits, verneint. In der Bewußtheit der einmal geschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch überall nur das Entsetzliche oder Absurde des Seins, jetzt versteht er das Symbolische im Schicksal der Ophelia, jetzt erkennt er die Weisheit des Waldgottes Silen: es ekelt ihn.

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. Der Satyrchor des Dithyrambus ist die rettende Tat der griechischen Kunst; an der Mittelwelt dieser dionysischen Begleiter erschöpften sich jene vorhin beschriebenen Anwandlungen.

ENGLISH

existence is negated, together with its glittering reflection in the gods or in an immortal beyond. Conscious of the truth he has once seen, man now sees everywhere only the horror or absurdity of being; now he understands what is symbolic in Ophelia's fate, now he recognizes the wisdom of Silenus, the god of the woods: he is nauseated.

Here, in this supreme danger to the will, *art* approaches as a saving sorceress, expert in healing. She alone is able to turn those nauseating thoughts about the horror or absurdity of existence into notions with which one can live. These are the *sublime*, as the artistic taming of the horrible, and the *comic*, as the artistic release from the nausea of absurdity. The satyr chorus of the dithyramb is the saving deed of Greek art; the fits I described a moment ago exhausted themselves in the intermediate world of these Dionysian companions.

THE SATYR AND THE VISION ON STAGE

Transformed into satyrs, the chorus beholds the god, and drama arises as its Apollinian vision.

GERMAN

8 Der Satyr wie der idyllische Schäfer unserer neueren Zeit sind beide Ausgeburten einer auf das Ursprüngliche und Natürliche gerichteten Sehnsucht; aber mit welchem festen unerschrocknen Griffe faßte der Grieche nach seinem Waldmenschen, wie verschämt und weichlich tändelt der moderne Mensch mit dem Schmeichelbild eines zärtlichen, flötenden, weichgearteten Hirten! Die Natur, an der noch keine Erkenntnis gearbeitet, in der die Riegel der Kultur noch unerbrochen sind – das sah der Grieche in seinem Satyr, der ihm deshalb noch nicht mit dem Affen zusammenfiel.

Im Gegenteil: es war das 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. Der Satyr war etwas Erhabenes und Göttliches: so mußte er besonders dem schmerzlich gebrochnen Blick des dionysischen Menschen dünken.

ENGLISH

The satyr and the idyllic shepherd of our more recent times are both offspring of a longing for the original and the natural. But with what firm, fearless grip the Greek seized his man of the woods, and how bashfully and softly modern man toys with the flattering image of a tender, flute-playing, gentle-natured shepherd! Nature not yet worked over by any knowledge, in which the bolts of culture are still unbroken—that is what the Greek saw in his satyr, who for that reason did not yet coincide, for him, with the ape.

On the contrary: the satyr was the archetype of man, the expression of his highest and strongest impulses. He was the enthusiastic reveler enraptured by the nearness of the god; the companion who suffers with the god, in whom the god's suffering is repeated; the herald of wisdom from the deepest breast of nature; the emblem of nature's sexual omnipotence, which the Greek is accustomed to contemplate with reverent awe. The satyr was something sublime and divine: so he must have seemed, above all, to the painfully broken gaze of the Dionysian man.

GERMAN

Ihn hätte der geputzte, erlogene Schäfer beleidigt: auf den unverhüllten und unverkümmert großartigen Schriftzügen der Natur weilte sein Auge in erhabener Befriedigung; hier war die Illusion der Kultur von dem Urbilde des Menschen weggewischt, hier enthüllte sich der wahre Mensch, der bärtige Satyr, der zu seinem Gotte aufjubelt. Vor ihm schrumpfte der Kulturmensch zur lügenhaften Karikatur zusammen. Auch für diese Anfänge der tragischen Kunst hat Schiller Recht: der Chor ist eine lebendige Mauer gegen die anstürmende Wirklichkeit, weil er – der Satyrchor – das Dasein wahrhaftiger, wirklicher, vollständiger abbildet als der gemeinhin sich als einzige Realität achtende Kulturmensch.

Die Sphäre der Poesie liegt nicht außerhalb der Welt, als eine phantastische Unmöglichkeit eines Dichterhirns: sie will das gerade Gegenteil sein, der ungeschminkte Ausdruck der Wahrheit, und muß eben deshalb den lügenhaften Aufputz jener vermeinten Wirklichkeit des Kulturmenschen von sich werfen. Der Kontrast dieser eigentlichen Naturwahrheit und der sich als einzige Realität gebärdenden Kulturlüge ist ein ähnlicher wie zwischen dem ewigen Kern der Dinge, dem Ding an sich, und der gesamten Erscheinungswelt: und wie die Tragödie mit ihrem metaphysischen Troste auf das ewige Leben jenes Daseinskernes, bei dem fortwährenden Untergange der Erscheinungen, hinweist, so spricht bereits die Symbolik des Satyrchors in einem Gleichnis jenes Urverhältnis zwischen Ding an sich und Erscheinung aus.

Jener idyllische Schäfer des modernen Menschen ist nur ein Konterfei der ihm als Natur geltenden Summe von Bildungsillusionen; der dionysische Grieche will die Wahrheit und die Natur in ihrer höchsten Kraft – er sieht sich zum Satyr verzaubert.

Unter solchen Stimmungen und Erkenntnissen jubelt die schwärmende Schar der Dionysusdiener: deren Macht sie selbst vor ihren eignen Augen verwandelt, so daß sie sich als wiederhergestellte Naturgenien, als Satyrn, zu erblicken wähnen. Die spätere Konstitution des Tragödienchors ist die künstlerische Nachahmung jenes natürlichen Phänomens; bei der nun allerdings eine Scheidung von dionysischen Zuschauern und dionysischen Verzauberten nötig wurde. Nur muß man sich immer gegenwärtig halten, daß das Publikum der attischen Tragödie sich selbst in dem Chore der Orchestra wiederfand, daß es im Grunde keinen Gegensatz von Publikum und Chor gab: denn alles ist nur ein großer erhabener Chor von tanzenden und singenden Satyrn

ENGLISH

The dressed-up, counterfeit shepherd would have offended him. His eye rested with sublime satisfaction on the unveiled, unstunted, magnificent handwriting of nature; here the illusion of culture had been wiped away from the archetype of man, here the true man revealed himself: the bearded satyr, shouting for joy to his god. Before him cultured man shrank to a mendacious caricature. For these beginnings of tragic art, too, Schiller is right: the chorus is a living wall against the onslaught of reality, because it—the satyr chorus—portrays existence more truthfully, more really, more completely than cultured man, who ordinarily regards himself as the only reality.

The sphere of poetry does not lie outside the world, as some fantastic impossibility hatched in a poet's brain. It wants to be the very opposite, the unvarnished expression of the truth, and for that very reason it must cast off the mendacious finery of the supposed reality of cultured man. The contrast between this genuine truth of nature and the lie of culture that poses as the only reality is similar to that between the eternal core of things, the thing in itself, and the whole world of appearances. And just as tragedy, with its metaphysical comfort, points to the eternal life of that core of existence amid the continual destruction of appearances, so the symbolism of the satyr chorus already expresses in a parable that primordial relation between thing in itself and appearance.

That idyllic shepherd of modern man is only a copy of the sum of cultural illusions that he takes for nature; the Dionysian Greek wants truth and nature in their highest power—he sees himself transformed by magic into a satyr.

Under such moods and insights the reveling throng of Dionysus' votaries shouts for joy; their power transforms the votaries before their own eyes, so that they imagine they behold themselves as restored spirits of nature, as satyrs. The later constitution of the tragic chorus is the artistic imitation of this natural phenomenon, in which, to be sure, a separation between Dionysian spectators and the Dionysian enchanted now became necessary. Only we must always keep in mind that the audience of Attic tragedy found itself again in the chorus of the orchestra, that there was at bottom no opposition between audience and chorus:

GERMAN

oder von solchen, welche sich durch diese Satyrn repräsentieren lassen. Das Schlegelsche Wort muß sich uns hier in einem tieferen Sinne erschließen.

Der Chor ist der »idealische Zuschauer«, insofern er der einzige *Schauer* ist, der Schauer der Visionswelt der Szene. Ein Publikum von Zuschauern, wie wir es kennen, war den Griechen unbekannt: in ihren Theatern war es jedem, bei dem in konzentrischen Bogen sich erhebenden Terrassenbau des Zuschauerraumes, möglich, die gesamte Kulturwelt um sich herum ganz eigentlich zu *übersehen* und in gesättigtem Hinschauen selbst Choreut sich zu wähnen. Nach dieser Einsicht dürfen wir den Chor, auf seiner primitiven Stufe in der Urtragödie, eine Selbstspiegelung des dionysischen Menschen nennen: welches Phänomen am deutlichsten durch den Prozeß des Schauspielers zu machen ist, der, bei wahrhafter Begabung, sein von ihm darzustellendes Rollenbild zum Greifen wahrnehmbar vor seinen Augen schweben sieht.

Der Satyrchor ist zu allererst eine Vision der dionysischen Masse, wie wiederum die Welt der Bühne eine Vision dieses Satyrchors ist: die Kraft dieser Vision ist stark genug, um gegen den Eindruck der »Realität«, gegen die rings auf den Sitzreihen gelagerten Bildungsmenschen den Blick stumpf und unempfindlich zu machen. Die Form des griechischen Theaters erinnert an ein einsames Gebirgstal: die Architektur der Szene erscheint wie ein leuchtendes Wolkenbild, welches die im Gebirge herumschwärmenden Bacchen von der Höhe aus erblicken, als die herrliche Umrahmung, in deren Mitte ihnen das Bild des Dionysus offenbar wird.

Jene künstlerische Urerscheinung, die wir hier zur Erklärung des Tragödienchors zur Sprache bringen, ist, bei unserer gelehrtenhaften Anschauung über die elementaren künstlerischen Prozesse, fast anstößig; während nichts ausgemachter sein kann, als daß der Dichter nur dadurch Dichter ist, daß er von Gestalten sich umringt sieht, die vor ihm leben und handeln, und in deren innerstes Wesen er hineinblickt. Durch eine eigentümliche Schwäche der modernen Begabung sind wir geneigt, uns das ästhetische Urphänomen zu kompliziert und abstrakt vorzustellen. Die Metapher ist für den echten Dichter nicht eine rhetorische Figur, sondern ein stellvertretendes Bild, das ihm wirklich, an Stelle eines Begriffes, vorschwebt.

ENGLISH

for everything is only one great sublime chorus of dancing and singing satyrs, or of those who let themselves be represented by these satyrs. Schlegel's dictum must here reveal itself to us in a deeper sense.[28]

The chorus is the "ideal spectator" insofar as it is the only *beholder*, the beholder of the visionary world of the stage. An audience of spectators as we know it was unknown to the Greeks. In their theaters, since the auditorium rose in terraces of concentric arcs, everyone could quite literally *overlook* the whole cultured world around him and, gazing his fill, imagine himself a chorus member. In light of this insight we may call the chorus, at its primitive stage in primordial tragedy, a self-reflection of the Dionysian man. This phenomenon is best made clear by the process of the actor who, if he is truly gifted, sees the image of the role he is to play hovering before his eyes, palpable enough to grasp.

The satyr chorus is first and foremost a vision of the Dionysian mass, just as the world of the stage is in turn a vision of this satyr chorus. The force of this vision is strong enough to make the eye dull and insensitive to the impression of "reality," to the cultivated people ranged all around on the rows of seats. The form of the Greek theater recalls a lonely mountain valley: the architecture of the stage appears like a luminous cloud formation that the Bacchants, swarming through the mountains, behold from the heights—the splendid frame in whose midst the image of Dionysus is revealed to them.

The primordial artistic phenomenon we are invoking here to explain the tragic chorus is almost offensive to our scholarly view of the elementary artistic processes. Yet nothing can be more certain than that the poet is a poet only because he sees himself surrounded by figures who live and act before him and into whose innermost being he gazes. Through a peculiar weakness of modern talent we are inclined to imagine the primordial aesthetic phenomenon as too complicated and abstract. For the genuine poet, metaphor is not a rhetorical figure but a substitute image that actually hovers before him in place of a concept.

28 The orchestra was the circular dancing floor of the Greek theater, where the chorus performed.

GERMAN

Der Charakter ist für ihn nicht etwas aus zusammengesuchten Einzelzügen komponiertes Ganzes, sondern eine vor seinen Augen aufdringlich lebendige Person, die von der gleichen Vision des Malers sich nur durch das fortwährende Weiterleben und Weiterhandeln unterscheidet. Wodurch schildert Homer so viel anschaulicher als alle Dichter? Weil er um so viel mehr anschaut. Wir reden über Poesie so abstrakt, weil wir alle schlechte Dichter zu sein pflegen. Im Grunde ist das ästhetische Phänomen einfach; man habe nur die Fähigkeit, fortwährend ein lebendiges Spiel zu sehen und immerfort von Geisterscharen umringt zu leben, so ist man Dichter; man fühle nur den Trieb, sich selbst zu verwandeln und aus anderen Leibern und Seelen herauszureden, so ist man Dramatiker.

Die dionysische Erregung ist imstande, einer ganzen Masse diese künstlerische Begabung mitzuteilen, sich von einer solchen Geisterschar umringt zu sehen, mit der sie sich innerlich eins weiß. Dieser Prozeß des Tragödienchors 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 durch Einkehr in eine fremde Natur. Und zwar tritt dieses Phänomen epidemisch auf: eine ganze Schar fühlt sich in dieser Weise verzaubert.

Der Dithyramb ist deshalb wesentlich von jedem anderen Chorgesange unterschieden. Die Jungfrauen, die, mit Lorbeerzweigen in der Hand, feierlich zum Tempel des Apollo ziehn und dabei ein Prozessionslied singen, bleiben, wer sie sind, und behalten ihren bürgerlichen Namen: der dithyrambische Chor ist ein Chor von Verwandelten, bei denen ihre bürgerliche Vergangenheit, ihre soziale 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 untereinander als verwandelt ansehen.

ENGLISH

For him a character is not a whole composed of individual traits gathered together, but an insistently living person before his eyes, distinguished from the painter's similar vision only by the fact that it goes on living and acting. Why does Homer describe so much more vividly than all other poets? Because he sees so much more. We talk so abstractly about poetry because we are all usually bad poets. At bottom the aesthetic phenomenon is simple: one need only have the ability to see a living play continually and to live constantly surrounded by throngs of spirits, and one is a poet; one need only feel the urge to transform oneself and to speak out of other bodies and souls, and one is a dramatist.

Dionysian excitement is able to communicate this artistic gift to an entire mass: the gift of seeing itself surrounded by such a throng of spirits, with whom it knows itself inwardly one. This process of the tragic chorus is the *dramatic* primordial phenomenon: to see oneself transformed before one's own eyes and then to act as if one had really entered another body, another character. This process stands at the beginning of the development of drama. Here is something different from the rhapsode, who does not fuse with his images but, like the painter, sees them outside himself with a contemplative eye; here there is already a surrender of the individual through entering into an alien nature. And this phenomenon occurs as an epidemic: a whole throng feels itself enchanted in this way.

The dithyramb is therefore essentially different from every other choral song. The maidens who proceed solemnly to the temple of Apollo with laurel branches in their hands, singing a processional song, remain who they are and keep their civic names. The dithyrambic chorus is a chorus of the transformed, whose civic past and social position are completely forgotten: they have become the timeless servants of their god, living outside every sphere of society. All the other choral lyric of the Hellenes is only an enormous intensification of the Apollinian solo singer, whereas in the dithyramb we have before us a community of unconscious actors who regard one another as transformed.

GERMAN

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

Nach dieser Erkenntnis haben wir die griechische Tragödie als den dionysischen Chor zu verstehen, der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet. Jene Chorpartien, mit denen die Tragödie durchflochten ist, sind also gewissermaßen der Mutterschoß des ganzen sogenannten Dialogs, d.h. der gesamten Bühnenwelt, des eigentlichen Dramas. In mehreren aufeinanderfolgenden Entladungen strahlt dieser Urgrund der Tragödie jene Vision des Dramas aus: die durchaus Traumerscheinung und insofern epischer Natur ist, andrerseits aber, als Objektivation eines dionysischen Zustandes, nicht die apollinische Erlösung im Scheine, sondern im Gegenteil das Zerbrechen des Individuums und sein Einswerden mit dem Ursein darstellt. Somit ist das Drama die apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen und dadurch wie durch eine ungeheure Kluft vom Epos abgeschieden.

Der *Chor* der griechischen Tragödie, das Symbol der gesamten dionysisch erregten Masse, findet an dieser unserer Auffassung seine volle Erklärung. Während wir, mit der Gewöhnung an die Stellung eines Chors auf der modernen Bühne, zumal eines Opernchors, gar nicht begreifen konnten, wie jener tragische Chor der Griechen älter, ursprünglicher, ja wichtiger sein sollte, als die eigentliche »Aktion« – wie dies doch so deutlich überliefert war –, während wir wiederum mit jener überlieferten hohen Wichtigkeit und Ursprünglichkeit nicht reimen konnten, warum er doch nur aus niedrigen dienenden Wesen, ja zuerst nur aus bocksartigen Satyrn zusammengesetzt worden sei, während uns die Orchestra vor der Szene immer ein Rätsel blieb, sind wir jetzt zu der Einsicht gekommen, daß die Szene samt der Aktion im Grunde und ursprünglich nur als *Vision* gedacht wurde, daß die einzige »Realität« eben der Chor ist, der die Vision aus sich erzeugt und von ihr mit der ganzen Symbolik des Tanzes, des Tones und des Wortes redet.

Dieser Chor schaut in seiner Vision seinen Herrn und Meister Dionysus und ist darum ewig der *dienende* Chor:

ENGLISH

Enchantment is the precondition of all dramatic art. In this enchantment the Dionysian reveler sees himself as a satyr, *and as a satyr, in turn, he beholds the god*: that is, in his transformation he sees a new vision outside himself, as the Apollinian completion of his state. With this new vision the drama is complete.

In light of this insight we must understand Greek tragedy as the Dionysian chorus that again and again discharges itself anew in an Apollinian world of images. The choral parts with which tragedy is interwoven are thus, in a sense, the womb of the whole so-called dialogue, that is, of the entire world of the stage, the drama proper. In several successive discharges this primordial ground of tragedy radiates that vision of the drama. The vision is wholly a dream appearance and to that extent epic in nature; on the other hand, as the objectification of a Dionysian state, it represents not Apollinian redemption in illusion but, on the contrary, the shattering of the individual and his becoming one with primordial being. Thus the drama is the Apollinian embodiment of Dionysian insights and effects, and is thereby separated from epic as by an enormous gulf.

The *chorus* of Greek tragedy, the symbol of the whole mass in Dionysian excitement, finds its full explanation in this view of ours. Accustomed as we were to the position of a chorus on the modern stage, especially an opera chorus, we could not grasp at all how that tragic chorus of the Greeks could be older, more original, indeed more important than the “action” proper—though tradition told us so plainly that it was. Nor could we reconcile that traditional high importance and originality with the fact that the chorus was composed only of lowly serving beings, indeed at first only of goatlike satyrs. And the orchestra in front of the stage always remained a riddle to us. Now we have come to realize that the stage, together with the action, was at bottom and originally conceived only as a *vision*; that the only “reality” is precisely the chorus, which generates the vision out of itself and speaks of it with the whole symbolism of dance, tone and word.

In its vision this chorus beholds its lord and master Dionysus, and is therefore eternally the *serving*

GERMAN

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.

Dionysus, der eigentliche Bühnenheld und Mittelpunkt der Vision, ist gemäß dieser Erkenntnis und gemäß der Überlieferung, zuerst, in der allerältesten Periode der Tragödie, nicht wahrhaft vorhanden, sondern wird nur als vorhanden vorgestellt: d.h. ursprünglich ist die Tragödie nur »Chor« und nicht »Drama«. Später wird nun der Versuch gemacht, den Gott als einen realen zu zeigen und die Visionsgestalt samt der verklärenden Umrahmung als jedem Auge sichtbar darzustellen: damit beginnt das »Drama« im engeren Sinne. Jetzt bekommt der dithyrambische Chor die Aufgabe, die Stimmung der Zuhörer bis zu dem Grade dionysisch anzuregen, daß sie, wenn der tragische Held auf der Bühne erscheint, nicht etwa den unförmlich maskierten Menschen sehen, sondern eine gleichsam aus ihrer eignen Verzückung geborene Visionsgestalt.

Denken wir uns Admet mit tiefem Sinnen seiner jüngst abgeschiedenen Gattin Alcestis gedenkend und ganz im geistigen Anschauen derselben sich verzehrend – wie ihm nun plötzlich ein ähnlich gestaltetes, ähnlich schreitendes Frauenbild in Verhüllung entgegengeführt wird: denken wir uns seine plötzliche zitternde Unruhe, sein stürmisches Vergleichen, seine instinktive Überzeugung – so haben wir ein Analogon zu der Empfindung, mit der der dionysisch erregte Zuschauer den Gott auf der Bühne heranschreiten sah, mit dessen Leiden er bereits eins geworden ist. 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.

ENGLISH

chorus: it sees how he, the god, suffers and is glorified, and therefore does not itself *act*. Yet in this position of complete service toward the god, it is the highest—that is, the Dionysian—expression of *nature*, and therefore, like nature, it utters oracles and words of wisdom in its inspiration: as the one who *suffers with* the god, it is at the same time the *wise* one, proclaiming the truth from the heart of the world.

So arises that fantastic and seemingly so offensive figure of the wise and inspired satyr, who is at the same time "the simple fool" in contrast to the god: an image of nature and her strongest drives, indeed a symbol of them, and at the same time the herald of her wisdom and art—musician, poet, dancer, seer of spirits in *one* person.[29]

According to this insight and according to tradition, *Dionysus*, the actual stage hero and center of the vision, is at first, in the very oldest period of tragedy, not really present but only imagined as present: that is, originally tragedy is only "chorus" and not "drama." Later the attempt is made to show the god as real and to present the visionary figure, together with its transfiguring frame, as visible to every eye: with this, "drama" in the narrower sense begins. Now the dithyrambic chorus is given the task of exciting the mood of the listeners to such a Dionysian pitch that, when the tragic hero appears on the stage, they do not see the awkwardly masked man but a visionary figure born, as it were, of their own rapture.

Let us imagine Admetus, lost in deep thought, remembering his recently departed wife Alcestis and wholly consumed in contemplating her in his mind—when suddenly a veiled female figure of similar form and similar gait is led toward him. Let us imagine his sudden trembling unrest, his stormy comparing, his instinctive conviction—and we have an analogue to the feeling with which the spectator in Dionysian excitement saw the god approaching on the stage, the god with whose suffering he had already become one. Involuntarily he transferred the whole image of the god, trembling magically before his soul, onto that masked figure, and dissolved its reality, as it were, into a ghostly unreality.[30]

29 Nietzsche uses the old German word "tumb" (simple, guileless), familiar from medieval poetry such as Wolfram's *Parzival*.

GERMAN

Dies ist der apollinische Traumeszustand, in dem die Welt des Tages sich verschleiert und eine neue Welt, deutlicher, verständlicher, ergreifender als jene und doch schattengleicher, in fortwährendem Wechsel sich unserem Auge neu gebiert. Demgemäß erkennen wir in der Tragödie einen durchgreifenden Stilgegensatz: Sprache, Farbe, Beweglichkeit, Dynamik der Rede treten in der dionysischen Lyrik des Chors und andrerseits in der apollinischen Traumwelt der Szene als völlig gesonderte Sphären des Ausdrucks auseinander.

Die apollinischen Erscheinungen, in denen sich Dionysus objektiviert, sind nicht mehr »ein ewiges Meer, ein wechselnd Weben, ein glühend Leben«, wie es die Musik des Chors ist, nicht mehr jene nur empfundenen, nicht zum Bilde verdichteten Kräfte, in denen der begeisterte Dionysusdiener die Nähe des Gottes spürt: jetzt spricht, von der Szene aus, die Deutlichkeit und Festigkeit der epischen Gestaltung zu ihm, jetzt redet Dionysus nicht mehr durch Kräfte, sondern als epischer Held, fast mit der Sprache Homers.

ENGLISH

This is the Apollinian dream state, in which the world of day is veiled and a new world—clearer, more intelligible, more moving than that one, and yet more shadowlike—is born anew before our eyes in constant change. Accordingly we recognize in tragedy a thoroughgoing contrast of styles: language, color, mobility and dynamics of speech separate into completely distinct spheres of expression, in the Dionysian lyric of the chorus on the one hand and in the Apollinian dream world of the stage on the other.

The Apollinian appearances in which Dionysus objectifies himself are no longer "an eternal sea, a changing weaving, a glowing life," as the music of the chorus is; no longer those forces, only felt and not condensed into an image, in which the inspired votary of Dionysus senses the nearness of the god. Now, from the stage, the clarity and firmness of epic form speak to him; now Dionysus no longer speaks through forces but as an epic hero, almost in the language of Homer.[31]

OEDIPUS AND PROMETHEUS

The myths behind Sophocles' Oedipus and Aeschylus' Prometheus treat wisdom and sacrilege as the source of suffering.

GERMAN

9 Alles, was im apollinischen Teile der griechischen Tragödie, im Dialoge, auf die Oberfläche kommt, sieht einfach, durchsichtig, schön aus. In diesem Sinne ist der Dialog ein Abbild des Hellenen, dessen Natur sich im Tanze offenbart, weil im Tanze die größte Kraft nur potenziell ist, aber sich in der Geschmeidigkeit und Üppigkeit der Bewegung verrät. So überrascht uns die Sprache der sophokleischen Helden durch ihre apollinische Bestimmtheit und Helligkeit, so daß wir sofort bis in den innersten Grund ihres Wesens zu blicken wähnen, mit einigem Erstaunen, daß der Weg bis zu diesem Grunde so kurz ist.

Sehen wir aber einmal von dem auf die Oberfläche kommenden und sichtbar werdenden Charakter des Helden ab – der im Grunde nichts mehr ist als das auf eine dunkle Wand geworfene Lichtbild, d.h. Erscheinung durch und durch –, dringen wir vielmehr in den Mythus ein, der in diesen hellen Spiegelungen sich projiziert, so

ENGLISH

Everything that comes to the surface in the Apollinian part of Greek tragedy, in the dialogue, looks simple, transparent, beautiful. In this sense the dialogue is an image of the Hellene, whose nature reveals itself in the dance, because in the dance the greatest strength is only potential, yet betrays itself in the suppleness and exuberance of movement. So the language of Sophocles' heroes surprises us with its Apollinian definiteness and brightness, so that we imagine we are looking straight into the innermost ground of their being—somewhat astonished that the way to this ground is so short.

But suppose we set aside the hero's character as it comes to the surface and becomes visible—which is at bottom nothing more than a light-image cast on a dark wall, that is, appearance through and through. Suppose we penetrate instead into the myth that projects itself in these bright reflections: then we suddenly experience a phenomen-

30 In Euripides' *Alcestis*, Heracles brings the veiled Alcestis back from death to her husband Admetus.
31 The words of the Earth Spirit in Goethe's *Faust*, Part One ("Night").

GERMAN

erleben wir plötzlich ein Phänomen, das ein umgekehrtes Verhältnis zu einem bekannten optischen hat.

Wenn wir bei einem kräftigen Versuch, die Sonne ins Auge zu fassen, uns geblendet abwenden, so haben wir dunkle farbige Flecken gleichsam als Heilmittel vor den Augen: umgekehrt sind jene Lichtbildererscheinungen des sophokleischen Helden, kurz das Apollinische der Maske, notwendige Erzeugungen eines Blickes ins Innere und Schreckliche der Natur, gleichsam leuchtende Flecken zur Heilung des von grausiger Nacht versehrten Blickes. Nur in diesem Sinne dürfen wir glauben, den ernsthaften und bedeutenden Begriff der »griechischen Heiterkeit« richtig zu fassen; während wir allerdings den falsch verstandenen Begriff dieser Heiterkeit im Zustande ungefährdeten Behagens auf allen Wegen und Stegen der Gegenwart antreffen.

Die leidvollste Gestalt der griechischen Bühne, der unglückselige *Ödipus*, ist von Sophokles als der edle Mensch verstanden worden, der zum Irrtum und zum Elend trotz seiner Weisheit bestimmt ist, der aber am Ende durch sein ungeheures Leiden eine magische segensreiche Kraft um sich ausübt, die noch über sein Verscheiden hinaus wirksam ist. Der edle Mensch sündigt nicht, will uns der tiefsinnige Dichter sagen: durch sein Handeln mag jedes Gesetz, jede natürliche Ordnung, ja die sittliche Welt zugrunde gehen, eben durch dieses Handeln wird ein höherer magischer Kreis von Wirkungen gezogen, die eine neue Welt auf den Ruinen der umgestürzten alten gründen.

Das will uns der Dichter, insofern er zugleich religiöser Denker ist, sagen: als Dichter zeigt er uns zuerst einen wunderbar geschürzten Prozeßknoten, den der Richter langsam, Glied für Glied, zu seinem eigenen Verderben löst; die echt hellenische Freude an dieser dialektischen Lösung ist so groß, daß hierdurch ein Zug von überlegener Heiterkeit über das ganze Werk kommt, der den schauderhaften Voraussetzungen jenes Prozesses überall die Spitze abbricht.

Im »Ödipus auf Kolonos« treffen wir diese selbe Heiterkeit, aber in eine unendliche Verklärung emporgehoben; dem vom Übermaße des Elends betroffenen Greise gegenüber, der allem, was ihn betrifft, rein als *Leidender* preisgegeben ist – steht die überirdische Heiterkeit, die aus göttlicher Sphäre herniederkommt und uns andeutet, daß der Held in seinem rein passiven Verhalten seine höchste Aktivität

ENGLISH

on that stands in an inverse relation to a familiar optical one.

When, after a strenuous attempt to look straight at the sun, we turn away dazzled, we have dark colored spots before our eyes, as a remedy, so to speak. Conversely, those light-image appearances of the Sophoclean hero—in short, the Apollinian quality of the mask—are the necessary products of a glance into the inner, terrible depths of nature: luminous spots, as it were, to heal the gaze wounded by gruesome night. Only in this sense may we believe we are rightly grasping the serious and significant concept of "Greek cheerfulness"; whereas the misunderstood concept of this cheerfulness, as a state of untroubled comfort, is admittedly something we meet everywhere we turn in the present day.

The most sorrowful figure of the Greek stage, the unhappy *Oedipus*, was understood by Sophocles as the noble human being who, despite his wisdom, is destined for error and misery, but who in the end, through his enormous suffering, exerts around him a magical, beneficent power that remains effective even beyond his death. The noble human being does not sin, the profound poet wants to tell us: through his action every law, every natural order, indeed the moral world itself may perish, yet precisely through this action a higher magic circle of effects is drawn, which found a new world on the ruins of the old one that has been overthrown.

That is what the poet wants to tell us, insofar as he is at the same time a religious thinker. As a poet, he first shows us a wonderfully tied knot of a trial, which the judge slowly unties, link by link, to his own ruin. The genuinely Hellenic delight in this dialectical solution is so great that a trait of superior cheerfulness passes over the whole work, everywhere breaking the point off the dreadful premises of that trial.

In *Oedipus at Colonus* we meet this same cheerfulness, but raised into an infinite transfiguration. Facing the old man struck by an excess of misery, who is abandoned purely as a *sufferer* to everything that befalls him—there stands the unearthly cheerfulness that descends from the divine sphere and intimates to us that the hero, in his purely passive conduct, attains his highest

GERMAN

erlangt, die weit über sein Leben hinausgreift, während sein bewußtes Dichten und Trachten im früheren Leben ihn nur zur Passivität geführt hat. So wird der für das sterbliche Auge unauflöslich verschlungene Prozeßknoten der Ödipusfabel langsam entwirrt – und die tiefste menschliche Freude überkommt uns bei diesem göttlichen Gegenstück der Dialektik.

Wenn wir mit dieser Erklärung dem Dichter gerecht geworden sind, so kann doch immer noch gefragt werden, ob damit der Inhalt des Mythus erschöpft ist: und hier zeigt sich, daß die ganze Auffassung des Dichters nichts ist als eben jenes Lichtbild, welches uns, nach einem Blick in den Abgrund, die heilende Natur vorhält. Ödipus der Mörder seines Vaters, der Gatte seiner Mutter, Ödipus der Rätsellöser der Sphinx! Was sagt uns die geheimnisvolle Dreiheit dieser Schicksalstaten?

Es gibt einen uralten, besonders persischen Volksglauben, daß ein weiser Magier nur aus Inzest geboren werden könne: was wir uns, im Hinblick auf den rätsellösenden und seine Mutter freienden Ödipus, sofort so zu interpretieren haben, daß dort, wo durch weissagende und magische Kräfte der Bann von Gegenwart und Zukunft, das starre Gesetz der Individuation und überhaupt der eigentliche Zauber der Natur gebrochen ist, eine ungeheure Naturwidrigkeit – wie dort der Inzest – als Ursache vorausgegangen sein muß; denn wie könnte man die Natur zum Preisgeben ihrer Geheimnisse zwingen, wenn nicht dadurch, daß man ihr siegreich widerstrebt, d.h. durch das Unnatürliche?

Diese Erkenntnis sehe ich in jener entsetzlichen Dreiheit der Ödipusschicksale ausgeprägt: derselbe, der das Rätsel der Natur – jener doppelgearteten Sphinx – löst, muß auch als Mörder des Vaters und Gatte der Mutter die heiligsten Naturordnungen zerbrechen. Ja der Mythus scheint uns zuraunen zu wollen, daß die Weisheit und gerade die dionysische Weisheit ein naturwidriger Greuel sei, daß der, welcher durch sein Wissen die Natur in den Abgrund der Vernichtung stürzt, auch an sich selbst die Auflösung der Natur zu erfahren habe.

ENGLISH

activity, one that reaches far beyond his life, whereas his conscious striving and scheming in his earlier life led him only to passivity. Thus the knot of the Oedipus story, inextricably tangled to mortal eyes, is slowly unraveled—and the deepest human joy comes over us at this divine counterpart of dialectic.

If we have done justice to the poet with this explanation, it may still be asked whether it exhausts the content of the myth. And here it turns out that the poet's whole conception is nothing but that very light-image which healing nature holds up before us after a glance into the abyss. Oedipus the murderer of his father, the husband of his mother, Oedipus the solver of the Sphinx's riddle! What does the mysterious triad of these fateful deeds tell us?

There is an ancient popular belief, especially Persian, that a wise magus can be born only of incest. In view of Oedipus, who solves the riddle and marries his mother, we must at once interpret this as follows: wherever prophetic and magical powers have broken the spell of present and future, the rigid law of individuation and indeed the very magic of nature, an enormous violation of nature—like incest in that case—must have preceded it as its cause. For how could one force nature to surrender her secrets, if not by triumphantly resisting her, that is, through the unnatural?

I see this insight imprinted in that terrible triad of the fates of Oedipus: the same man who solves the riddle of nature—that double-natured Sphinx—must also, as murderer of his father and husband of his mother, shatter the most sacred orders of nature. Indeed, the myth seems to want to whisper to us that wisdom, and precisely Dionysian wisdom, is an abomination against nature; that whoever plunges nature into the abyss of annihilation through his knowledge must also experience in himself the dissolution of nature.

GERMAN

»Die Spitze der Weisheit kehrt sich gegen den Weisen; Weisheit ist ein Verbrechen an der Natur«: solche schreckliche Sätze ruft uns der Mythus zu: der hellenische Dichter aber berührt wie ein Sonnenstrahl die erhabene und furchtbare Memnonssäule des Mythus, so daß er plötzlich zu tönen beginnt – in sophokleischen Melodien!

Der Glorie der Passivität stelle ich jetzt die Glorie der Aktivität gegenüber, welche den *Prometheus* des Äschylus umleuchtet. Was uns hier der Denker Äschylus zu sagen hatte, was er aber als Dichter durch sein gleichnisartiges Bild uns nur ahnen läßt, das hat uns der jugendliche Goethe in den verwegenen Worten seines Prometheus zu enthüllen gewußt:

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

Der Mensch, ins Titanische sich steigernd, erkämpft sich selbst seine Kultur und zwingt die Götter, sich mit ihm zu verbinden, weil er in seiner selbsteignen Weisheit die Existenz und die Schranken derselben in seiner Hand hat. Das Wunderbarste an jenem Prometheusgedicht, das seinem Grundgedanken nach der eigentliche Hymnus der Unfrömmigkeit ist, ist aber der tiefe äschyleische Zug nach *Gerechtigkeit*: das unermeßliche Leid des kühnen »Einzelnen« auf der einen Seite, und die göttliche Not, ja Ahnung einer Götterdämmerung auf der andern, die zur Versöhnung, zum metaphysischen Einssein zwingende Macht jener beiden Leidenswelten – dies alles erinnert auf das stärkste an den Mittelpunkt und Hauptsatz der äschyleischen Weltbetrachtung, die über Göttern und Menschen die Moira als ewige Gerechtigkeit thronen sieht.

Bei der erstaunlichen Kühnheit, mit der Äschylus die olympische Welt auf seine Gerechtigkeitswagschalen stellt, müssen wir uns vergegenwärtigen, daß der tiefsinnige Grieche einen unverrückbar festen Untergrund des metaphysischen Denkens in seinen Mysterien hatte, und daß sich an den Olympiern alle seine skeptischen Anwandlungen entladen konnten. Der

ENGLISH

"The point of wisdom turns against the wise; wisdom is a crime against nature": such terrible sentences the myth calls out to us. But the Hellenic poet touches the sublime and fearful Memnon's column of the myth like a ray of sunlight, so that it suddenly begins to sound—in Sophoclean melodies![32]

Against the glory of passivity I now set the glory of activity that shines around the *Prometheus* of Aeschylus. What the thinker Aeschylus had to tell us here, but what as a poet he only lets us sense through his allegorical image, the young Goethe managed to reveal to us in the bold words of his "Prometheus":[33]

"Here I sit, forming men
In my own image,
A race that shall be like me,
To suffer, to weep,
To enjoy and to rejoice,
And to pay no heed to you,
As I do!"

Man, rising to titanic stature, wins his own culture by struggle and forces the gods to ally themselves with him, because in his own wisdom he holds their existence and their limits in his hand. But the most wonderful thing about that Prometheus poem, which in its basic idea is the veritable hymn of impiety, is the profoundly Aeschylean yearning for *justice*. On the one hand, the immeasurable suffering of the bold "individual"; on the other, the plight of the gods, indeed a presentiment of a twilight of the gods; the power of those two worlds of suffering, compelling them to reconciliation, to metaphysical oneness—all this recalls most strongly the center and main tenet of the Aeschylean view of the world, which sees Moira enthroned above gods and men as eternal justice.

Given the astonishing boldness with which Aeschylus places the Olympian world on the scales of his justice, we must remember that the profound Greek had an immovably firm foundation of metaphysical thought in his mysteries, and that all his skeptical moods could be discharged upon the

32 The Colossi of Memnon near Thebes in Egypt; one of the statues was said to sing when struck by the rays of the rising sun.
33 Goethe's ode "Prometheus" (1774), in which the Titan defies Zeus.

GERMAN

griechische Künstler insbesondere empfand im Hinblick auf die Gottheiten ein dunkles Gefühl wechselseitiger Abhängigkeit: und gerade im Prometheus des Äschylus ist dieses Gefühl symbolisiert. Der titanische Künstler fand in sich den trotzigen Glauben, Menschen schaffen und olympische Götter wenigstens vernichten zu können: und dies durch seine höhere Weisheit, die er freilich durch ewiges Leiden zu büßen gezwungen war.

Das herrliche »Können« des großen Genius, das selbst mit ewigem Leide zu gering bezahlt ist, der herbe Stolz des *Künstlers* – das ist Inhalt und Seele der äschyleischen Dichtung, während Sophokles in seinem Ödipus das Siegeslied des *Heiligen* präludierend anstimmt. Aber auch mit jener Deutung, die Äschylus dem Mythus gegeben hat, ist dessen erstaunliche Schreckenstiefe nicht ausgemessen: vielmehr ist die Werdelust des Künstlers, die jedem Unheil trotzende Heiterkeit des künstlerischen Schaffens nur ein lichtes Wolken- und Himmelsbild, das sich auf einem schwarzen See der Traurigkeit spiegelt.

Die Prometheussage ist ein ursprüngliches Eigentum der gesamten arischen Völkergemeinde und ein Dokument für deren Begabung zum Tiefsinnig-Tragischen, ja es möchte nicht ohne Wahrscheinlichkeit sein, daß diesem Mythus für das arische Wesen eben dieselbe charakteristische Bedeutung innewohnt, die der Sündenfallmythus für das semitische hat, und daß zwischen beiden Mythen ein Verwandtschaftsgrad existiert, wie zwischen Bruder und Schwester. Die Voraussetzung jenes Prometheusmythus ist der überschwängliche Wert, den eine naive Menschheit dem *Feuer* beilegt als dem wahren Palladium jeder aufsteigenden Kultur: daß aber der Mensch frei über das Feuer waltet und es nicht nur durch ein Geschenk vom Himmel, als zündenden Blitzstrahl oder wärmenden Sonnenbrand, empfängt, erschien jenen beschaulichen Ur-Menschen als ein Frevel, als ein Raub an der göttlichen Natur.

Und so stellt gleich das erste philosophische Problem einen peinlichen unlösbaren Widerspruch zwischen Mensch und Gott hin und rückt ihn wie einen Felsblock an die Pforte jeder Kultur. Das Beste und Höchste, dessen die Menschheit teilhaftig werden kann, erringt sie durch einen Frevel und muß nun wieder seine Folgen dahinnehmen, nämlich die ganze Flut von Leiden und von Kümmernissen, mit denen die beleidigten

ENGLISH

Olympians. The Greek artist in particular had an obscure feeling of mutual dependence with regard to the gods, and precisely in the *Prometheus* of Aeschylus this feeling is symbolized. The titanic artist found in himself the defiant belief that he could create men and at least destroy Olympian gods—and this through his higher wisdom, for which, to be sure, he was compelled to atone by eternal suffering.

The glorious "ability" of the great genius, for which even eternal suffering is too small a price, the bitter pride of the *artist*—that is the content and soul of Aeschylus' poetry, while Sophocles in his *Oedipus* strikes up, as a prelude, the victory song of the *saint*. But even the interpretation Aeschylus gave the myth does not fathom its astonishing depth of terror. Rather, the artist's joy in becoming, the cheerfulness of artistic creation that defies every calamity, is only a bright image of clouds and sky mirrored in a black lake of sadness.

The Prometheus legend is an original possession of the entire Aryan community of peoples and a document of their gift for the profoundly tragic. Indeed, it would not be improbable that this myth holds for the Aryan character the same characteristic significance that the myth of the Fall holds for the Semitic, and that the two myths are related in the degree of brother and sister. The presupposition of the Prometheus myth is the extravagant value that a naive humanity attaches to *fire* as the true palladium of every rising culture. But that man should freely command fire, and not merely receive it as a gift from heaven, as the kindling lightning bolt or the warming blaze of the sun, seemed to those contemplative primordial men a sacrilege, a robbery committed against divine nature.[34]

And so the very first philosophical problem at once sets up a painful, insoluble contradiction between man and god and rolls it like a boulder before the gate of every culture. The best and highest that humanity can partake of it wins through a sacrilege, and must then accept the consequences in turn: namely, the whole flood of sufferings and sorrows with which the offended heav-

34 "Aryan" is the 19th-century philologists' term for the Indo-European peoples; "Semitic" likewise names a family of languages and their peoples.

GERMAN

Himmlischen das edel emporstrebende Menschengeschlecht heimsuchen – müssen: ein herber Gedanke, der durch die *Würde*, die er dem Frevel erteilt, seltsam gegen den semitischen Sündenfallmythus absticht, in welchem die Neugierde, die lügnerische Vorspiegelung, die Verführbarkeit, die Lüsternheit, kurz eine Reihe vornehmlich weiblicher Affektionen als der Ursprung des Übels angesehen wurde.

Das, was die arische Vorstellung auszeichnet, ist die erhabene Ansicht von der *aktiven Sünde* als der eigentlich prometheischen Tugend: womit zugleich der ethische Untergrund der pessimistischen Tragödie gefunden ist, als die *Rechtfertigung* des menschlichen Übels, und zwar sowohl der menschlichen Schuld als des dadurch verwirkten Leidens. Das Unheil im Wesen der Dinge – das der beschauliche Arier nicht geneigt ist wegzudeuteln –, der Widerspruch im Herzen der Welt offenbart sich ihm als ein Durcheinander verschiedener Welten, z.B. einer göttlichen und einer menschlichen, von denen jede als Individuum im Recht ist, aber als einzelne neben einer anderen für ihre Individuation zu leiden hat.

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, erleidet er an sich den in den Dingen verborgenen Urwiderspruch, d.h. er frevelt und leidet. So wird von den Ariern der Frevel als Mann, von den Semiten die Sünde als Weib verstanden, so wie auch der Urfrevel vom Manne, die Ursünde vom Weibe begangen wird. Übrigens sagt der Hexenchor:

»Wir nehmen das nicht so genau:
Mit tausend Schritten machts die Frau;
Doch wie sie auch sich eilen kann,
Mit einem Sprunge machts der Mann.«

Wer jenen innersten Kern der Prometheussage versteht – nämlich die dem titanisch strebenden Individuum gebotene Notwendigkeit des Frevels –, der muß auch zugleich das Unapollinische dieser pessimistischen Vorstellung empfinden; denn Apollo will die Einzelwesen gerade dadurch zur Ruhe bringen, daß er Grenzlinien zwischen ihnen zieht und daß er immer wieder an diese als an die heiligsten Weltgesetze mit seinen Forderungen der Selbsterkenntnis und des Maßes erinnert.

ENGLISH

enly powers afflict—must afflict—the nobly aspiring human race. This is a bitter thought, and through the *dignity* it confers on sacrilege it contrasts strangely with the Semitic myth of the Fall, in which curiosity, deceptive pretense, susceptibility to seduction, lasciviousness—in short, a series of predominantly feminine affects—were regarded as the origin of evil.

What distinguishes the Aryan conception is the sublime view of *active sin* as the genuinely Promethean virtue. With this the ethical foundation of pessimistic tragedy has also been found: as the *justification* of human evil, that is, of human guilt as well as of the suffering it incurs. The calamity in the essence of things—which the contemplative Aryan is not inclined to explain away—the contradiction at the heart of the world reveals itself to him as a tangle of different worlds, for instance a divine and a human one, each of which is in the right as an individual, but which, as a single world beside another, must suffer for its individuation.

In the heroic urge of the individual toward the universal, in the attempt to stride beyond the spell of individuation and to want to be the one essence of the world oneself, the individual suffers in himself the primordial contradiction hidden in things: that is, he commits sacrilege and suffers. Thus the Aryans understand sacrilege as a man, the Semites understand sin as a woman, just as the original sacrilege is committed by man and original sin by woman. Incidentally, the chorus of witches says:[35]

“We don’t take it so exactly:
The woman does it in a thousand steps;
But however she may hurry,
The man does it in a single leap.”[36]

Whoever understands that innermost core of the Prometheus legend—namely, the necessity of sacrilege imposed on the titanically striving individual—must also feel at once how un-Apollinian this pessimistic conception is. For Apollo wants to bring individual beings to rest precisely by drawing boundary lines between them, and by reminding them again and again, with his demands for

35 The play is on grammatical gender: German “der Frevel” (sacrilege) is masculine, “die Sünde” (sin) feminine.
36 Goethe, *Faust*, Part One, “Walpurgis Night.”

GERMAN

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 Sees ersterbe, zerstörte von Zeit zu Zeit wieder die hohe Flut des Dionysischen alle jene kleinen Zirkel, in die der einseitig apollinische »Wille« das Hellenentum zu bannen suchte. Jene plötzlich anschwellende Flut des Dionysischen nimmt dann die einzelnen kleinen Wellenberge der Individuen auf ihren Rücken, wie der Bruder des Prometheus, der Titan Atlas, die Erde. Dieser titanische Drang, gleichsam der Atlas aller einzelnen zu werden und sie mit breitem Rücken höher und höher, weiter und weiter zu tragen, ist das Gemeinsame zwischen dem Prometheischen und dem Dionysischen.

Der äschyleische Prometheus ist in diesem Betracht eine dionysische Maske, während in jenem vorhin erwähnten tiefen Zuge nach Gerechtigkeit Äschylus seine väterliche Abstammung von Apollo, dem Gotte der Individuation und der Gerechtigkeitsgrenzen, dem Einsichtigen verrät. Und so möchte das Doppelwesen des äschyleischen Prometheus, seine zugleich dionysische und apollinische Natur in begrifflicher Formel so ausgedrückt werden können: »Alles Vorhandene ist gerecht und ungerecht und in beidem gleich berechtigt.«

Das ist deine Welt! Das heißt eine Welt! –

ENGLISH

self-knowledge and measure, of these lines as the most sacred laws of the world.

But lest this Apollinian tendency freeze form into Egyptian stiffness and coldness, lest the movement of the whole lake die away in the effort to prescribe to each wave its course and its domain, the high tide of the Dionysian destroyed from time to time all those little circles in which the one-sidedly Apollinian "will" sought to confine the Hellenic world. That suddenly swelling tide of the Dionysian then takes the little wave crests of individuals on its back, as Prometheus' brother, the Titan Atlas, carries the earth. This titanic urge to become, as it were, the Atlas of all individuals, and to carry them on a broad back ever higher and ever farther, is what the Promethean and the Dionysian have in common.

In this respect the Aeschylean Prometheus is a Dionysian mask, while in that profound yearning for justice mentioned a moment ago Aeschylus betrays to the discerning his paternal descent from Apollo, the god of individuation and of the boundaries of justice. And so the double nature of Aeschylus' Prometheus, his nature at once Dionysian and Apollinian, might be expressed in a conceptual formula thus: "Everything that exists is just and unjust, and equally justified in both."

That is your world! That is what they call a world! —[37]

DIONYSUS BEHIND THE MASKS

Every tragic hero is a mask of the suffering Dionysus; with Euripides, myth and music die.

GERMAN

10 Es ist eine unanfechtbare Überlieferung, daß die griechische Tragödie in ihrer ältesten Gestalt nur die Leiden des Dionysus zum Gegenstand hatte, und daß der längere Zeit hindurch einzig vorhandene Bühnenheld eben Dionysus war. Aber mit der gleichen Sicherheit darf behauptet werden, daß niemals bis auf Euripides Dionysus aufgehört hat, der tragische Held zu sein, sondern daß alle die berühmten Figuren der griechischen Bühne, Prometheus, Ödipus usw. nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysus sind. Daß hinter allen diesen Masken eine Gottheit steckt, das ist der eine

ENGLISH

It is an incontestable tradition that Greek tragedy in its oldest form had as its subject only the sufferings of Dionysus, and that for a long time the only stage hero was Dionysus himself. But it may be claimed with equal certainty that until Euripides, Dionysus never ceased to be the tragic hero, and that all the celebrated figures of the Greek stage, Prometheus, Oedipus and so on, are only masks of that original hero, Dionysus. That a deity lies hidden behind all these masks is the one essential reason for the typical "ideality," so often marveled at, of those celebrated figures.

37 Faust's bitter words about his cramped study in Goethe's *Faust*, Part One ("Night").

GERMAN

wesentliche Grund für die so oft angestaunte typische »Idealität« jener berühmten Figuren.

Es hat ich weiß nicht wer behauptet, daß alle Individuen als Individuen komisch und damit untragisch seien: woraus zu entnehmen wäre, daß die Griechen überhaupt Individuen auf der tragischen Bühne nicht ertragen *konnten*. In der Tat scheinen sie so empfunden zu haben: wie überhaupt jene platonische Unterscheidung und Wertabschätzung der »Idee« im Gegensatze zum »Idol«, zum Abbild, tief im hellenischen Wesen begründet liegt. Um uns aber der Terminologie Platos zu bedienen, so wäre von den tragischen Gestalten der hellenischen Bühne etwa so zu reden: der eine wahrhaft reale Dionysus erscheint in einer Vielheit der Gestalten, in der Maske eines kämpfenden Helden und gleichsam in das Netz des Einzelwillens verstrickt.

So wie jetzt der erscheinende Gott redet und handelt, ähnelt er einem irrenden strebenden leidenden Individuum: und daß er überhaupt mit dieser epischen Bestimmtheit und Deutlichkeit *erscheint*, ist die Wirkung des Traumdeuters Apollo, der dem Chore seinen dionysischen Zustand durch jene gleichnisartige Erscheinung deutet.

In Wahrheit aber ist jener Held der leidende Dionysus der Mysterien, jener die Leiden der Individuation an sich erfahrende Gott, von dem wundervolle Mythen erzählen, wie er als Knabe von den Titanen zerstückelt worden sei und nun in diesem Zustande als Zagreus verehrt werde: wobei angedeutet wird, daß diese Zerstückelung, das eigentlich dionysische *Leiden*, gleich einer Umwandlung in Luft, Wasser, Erde und Feuer sei, daß wir also den Zustand der Individuation als den Quell und Urgrund alles Leidens, als etwas an sich Verwerfliches, zu betrachten hätten. Aus dem Lächeln dieses Dionysus sind die olympischen Götter, aus seinen Tränen die Menschen entstanden. In jener Existenz als zerstückelter Gott hat Dionysus die Doppelnatur eines grausamen verwilderten Dämons und eines milden sanftmütigen Herrschers.

Die Hoffnung der Epopten ging aber auf eine Wiedergeburt des Dionysus, die wir jetzt als das Ende der Individuation ahnungsvoll zu begreifen haben: diesem kommenden dritten Dionysus erscholl der brausende Jubelgesang der Epopten. Und nur in dieser Hoffnung gibt es einen Strahl von Freude auf dem Antlitze der zerrissenen, in Individuen zertrümmerten Welt: wie es

ENGLISH

Someone—I don't know who—has claimed that all individuals, as individuals, are comic and thus untragic; from which one might infer that the Greeks simply *could* not bear individuals on the tragic stage. And indeed they seem to have felt this way, just as in general that Platonic distinction and valuation of the "Idea" as opposed to the "idol," the copy, is deeply rooted in the Hellenic character. But to use Plato's terminology, one would have to speak of the tragic figures of the Hellenic stage roughly as follows: the one truly real Dionysus appears in a multiplicity of figures, in the mask of a struggling hero, and entangled, as it were, in the net of the individual will.[38]

As the god who appears now speaks and acts, he resembles an erring, striving, suffering individual. And that he *appears* at all with this epic definiteness and clarity is the work of Apollo, the interpreter of dreams, who interprets to the chorus its Dionysian state through this allegorical appearance.

In truth, however, that hero is the suffering Dionysus of the mysteries, the god who experiences in himself the sufferings of individuation. Wonderful myths tell how as a boy he was torn to pieces by the Titans and is now worshiped in this state as Zagreus. This suggests that this dismemberment, the genuinely Dionysian *suffering*, is like a transformation into air, water, earth and fire, and so that we are to regard the state of individuation as the source and primordial ground of all suffering, as something reprehensible in itself. From the smile of this Dionysus the Olympian gods arose, from his tears human beings. In that existence as the dismembered god, Dionysus has the double nature of a cruel, savage demon and a mild, gentle ruler.[39]

But the hope of the epopts was directed toward a rebirth of Dionysus, which we must now, full of presentiment, understand as the end of individuation: it was to this coming third Dionysus that the roaring hymn of jubilation of the epopts rang out. And only in this hope is there a ray of joy on the face of the world, torn apart and shattered into in-

38 "Idol" here renders the Greek *eidōlon*, an image or copy, as opposed to the Platonic Idea.
39 In Orphic myth, Zagreus is the child Dionysus torn apart by the Titans and reborn.

GERMAN

der Mythus durch die in ewige Trauer versenkte Demeter verbildlicht, welche zum ersten Male wieder sich *freut*, als man ihr sagt, sie könne den Dionysus *noch einmal* gebären.

In den angeführten Anschauungen haben wir bereits alle Bestandteile einer tiefsinnigen und pessimistischen Weltbetrachtung und zugleich damit *die Mysterienlehre der Tragödie* zusammen: die Grunderkenntnis von der Einheit alles Vorhandenen, die Betrachtung der Individuation als des Urgrundes des Übels, die Kunst als die freudige Hoffnung, daß der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit. –

Es ist früher angedeutet worden, daß das homerische Epos die Dichtung der olympischen Kultur ist, mit der sie ihr eignes Siegeslied über die Schrecken des Titanenkampfes gesungen hat. Jetzt, unter dem übermächtigen Einflusse der tragischen Dichtung, werden die homerischen Mythen von neuem umgeboren und zeigen in dieser Metempsychose, daß inzwischen auch die olympische Kultur von einer noch tieferen Weltbetrachtung besiegt worden ist. Der trotzige Titan Prometheus hat es seinem olympischen Peiniger angekündigt, daß einst seiner Herrschaft die höchste Gefahr drohe, falls er nicht zur rechten Zeit sich mit ihm verbinden werde. In Äschylus erkennen wir das Bündnis des erschreckten, vor seinem Ende bangenden Zeus mit dem Titanen. So wird das frühere Titanenzeitalter nachträglich wieder aus dem Tartarus ans Licht geholt.

Die Philosophie der wilden und nackten Natur schaut die vorübertanzenden Mythen der homerischen Welt mit der unverhüllten Miene der Wahrheit an: sie erbleichen, sie zittern vor dem blitzartigen Auge dieser Göttin – bis sie die mächtige Faust des dionysischen Künstlers in den Dienst der neuen Gottheit zwingt. Die dionysische Wahrheit übernimmt das gesamte Bereich des Mythus als Symbolik *ihrer* Erkenntnisse und spricht diese teils in dem öffentlichen Kultus der Tragödie, teils in den geheimen Begehungen dramatischer Mysterienfeste, aber immer unter der alten mythischen Hülle aus. Welche Kraft war dies, die den Prometheus von seinen Geiern befreite und den Mythus zum Vehikel dionysischer Weisheit umwandelte?

Dies ist die heraklesmäßige Kraft der Musik: als welche, in der Tragödie zu ihrer höchsten Erscheinung gekommen, den Mythus mit neuer tiefsinnigster Bedeutsamkeit zu interpretieren weiß; wie wir dies als

ENGLISH

dividuals. The myth depicts this through Demeter, sunk in eternal mourning, who *rejoices* again for the first time when she is told that she can give birth to Dionysus *once more*.[40]

In the views just set forth we already have all the components of a profound and pessimistic view of the world, and with it *the mystery doctrine of tragedy*: the basic insight into the unity of all that exists, the view of individuation as the primordial ground of evil, and art as the joyful hope that the spell of individuation can be broken, as the presentiment of a restored unity. —

It was suggested earlier that the Homeric epic is the poetry of Olympian culture, in which that culture sang its own song of victory over the terrors of the battle with the Titans. Now, under the overwhelming influence of tragic poetry, the Homeric myths are born anew, and in this metempsychosis they show that Olympian culture, too, has meanwhile been vanquished by a still deeper view of the world. The defiant Titan Prometheus announced to his Olympian tormentor that one day the gravest danger would threaten his rule unless he allied himself with the Titan in good time. In Aeschylus we recognize the alliance of the frightened Zeus, fearful of his end, with the Titan. Thus the earlier age of the Titans is belatedly brought back from Tartarus into the light.

The philosophy of wild and naked nature looks with the unveiled face of truth at the myths of the Homeric world as they dance past: they grow pale, they tremble before the lightning eye of this goddess—until the mighty fist of the Dionysian artist forces them into the service of the new deity. Dionysian truth takes over the entire domain of myth as the symbolism of *its* insights, and expresses them partly in the public cult of tragedy, partly in the secret rites of dramatic mystery festivals, but always under the old mythical veil. What power was it that freed Prometheus from his vultures and transformed myth into a vehicle of Dionysian wisdom?

It is the Heraclean power of music, which, having reached its highest manifestation in tragedy, knows how to interpret myth with a new and most profound significance—as we already had occa-

40 Epopts ("beholders") were initiates of the highest grade in the Eleusinian mysteries.

GERMAN

das mächtigste Vermögen der Musik früher schon zu charakterisieren hatten. Denn es ist das Los jedes Mythus, allmählich in die Enge einer angeblich historischen Wirklichkeit hineinzukriechen und von irgendeiner späteren Zeit als einmaliges Faktum mit historischen Ansprüchen behandelt zu werden: und die Griechen waren bereits völlig auf dem Wege, ihren ganzen mythischen Jugendtraum mit Scharfsinn und Willkür in eine historisch-pragmatische *Jugendgeschichte* umzustempeln.

Denn dies ist die Art, wie Religionen abzusterben pflegen: wenn nämlich die mythischen Voraussetzungen einer Religion unter den strengen, verstandesmäßigen Augen eines rechtgläubigen Dogmatismus als eine fertige Summe von historischen Ereignissen systematisiert werden und man anfängt, ängstlich die Glaubwürdigkeit der Mythen zu verteidigen, aber gegen jedes natürliche Weiterleben und Weiterwuchern derselben sich zu sträuben, wenn also das Gefühl für den Mythus abstirbt und an seine Stelle der Anspruch der Religion auf historische Grundlagen tritt. Diesen absterbenden Mythus ergriff jetzt der neugeborne Genius der dionysischen Musik: und in seiner Hand blühte er noch einmal, mit Farben, wie er sie noch nie gezeigt, mit einem Duft, der eine sehnsüchtige Ahnung einer metaphysischen Welt erregte.

Nach diesem letzten Aufglänzen fällt er zusammen, seine Blätter werden welk, und bald haschen die spöttischen Luciane des Altertums nach den von allen Winden fortgetragenen, entfärbten und verwüsteten Blumen. Durch die Tragödie kommt der Mythus zu seinem tiefsten Inhalt, seiner ausdrucksvollsten Form; noch einmal erhebt er sich, wie ein verwundeter Held, und der ganze Überschuß von Kraft, samt der weisheitsvollen Ruhe des Sterbenden, brennt in seinem Auge mit letztem, mächtigem Leuchten.

Was wolltest du, frevelnder Euripides, als du diesen Sterbenden noch einmal zu deinem Frondienste zu zwingen suchtest? Er starb unter deinen gewaltsamen Händen: und jetzt brauchtest du einen nachgemachten, maskierten Mythus, der sich wie der Affe des Herakles mit dem alten Prunke nur noch aufzuputzen wußte. Und wie dir der Mythus starb, so starb dir auch der Genius der Musik: mochtest du auch mit gierigem Zugreifen alle Gärten der Musik plündern, auch so brachtest du es nur zu einer nachgemachten maskierten Musik.

Und weil du Dionysus verlassen, so verließ dich auch Apollo; jage alle Leidenschaften von ihrem Lager auf und

ENGLISH

sion to characterize this earlier as music's mightiest faculty. For it is the fate of every myth to creep gradually into the narrow confines of a supposedly historical reality and to be treated by some later age as a unique fact with historical claims. And the Greeks were already well on their way to restamping, with ingenuity and arbitrariness, their whole mythical dream of youth into a historical-pragmatic *history of their youth*.

For this is the way religions usually die: when, namely, the mythical presuppositions of a religion are systematized, under the strict, rationalistic eyes of an orthodox dogmatism, into a finished sum of historical events, and people begin anxiously to defend the credibility of the myths while resisting any natural further life and growth on their part—when, that is, the feeling for myth dies away and its place is taken by the religion's claim to historical foundations. This dying myth was now seized by the newborn genius of Dionysian music, and in its hands the myth blossomed once more, with colors such as it had never yet shown, with a fragrance that stirred a longing presentiment of a metaphysical world.

After this last flare it collapses, its leaves wilt, and soon the mocking Lucians of antiquity snatch at the faded and ravaged flowers carried off by every wind. Through tragedy myth attains its most profound content, its most expressive form; once more it rises up like a wounded hero, and the whole surplus of strength, together with the wise calm of the dying, burns in its eye with a last, mighty radiance.[41]

What did you want, sacrilegious Euripides, when you tried once more to force this dying hero into your servitude? He died under your violent hands; and now you needed a counterfeit, masked myth, which, like the ape of Heracles, only knew how to deck itself out in the old pomp. And just as myth died on you, so did the genius of music: though you might plunder all the gardens of music with greedy hands, even so you managed only a counterfeit, masked music.[42]

And because you had abandoned Dionysus, Apollo abandoned you too. Rouse all the passions from

GERMAN	ENGLISH
banne sie in deinen Kreis, spitze und feile dir für die Reden deiner Helden eine sophistische Dialektik zurecht – auch deine Helden haben nur nachgeahmte maskierte Leidenschaften und sprechen nur nachgeahmte maskierte Reden.	their lairs and conjure them into your circle, sharpen and file a sophistical dialectic for the speeches of your heroes—your heroes, too, have only imitated, masked passions and speak only imitated, masked speeches.

41 Lucian of Samosata (2nd century AD), satirist who mocked the gods and myths.
42 Proverbial for a poor imitator dressed in borrowed grandeur, like an ape in Heracles' lion skin.

Sections 11–15: The Death of Tragedy

Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 11–15
Tragedy dies at the hands of Euripides and his daemon, Socrates, the type of theoretical man.

GERMAN

11 Die griechische Tragödie ist anders zugrunde gegangen als sämtliche ältere schwesterliche Kunstgattungen: sie starb durch Selbstmord, infolge eines unlösbaren Konfliktes, also tragisch, während jene alle in hohem Alter des schönsten und ruhigsten Todes verblichen sind. Wenn es nämlich einem glücklichen Naturzustande gemäß ist, mit schöner Nachkommenschaft und ohne Krampf vom Leben zu scheiden, so zeigt uns das Ende jener älteren Kunstgattungen einen solchen glücklichen Naturzustand: sie tauchen langsam unter, und vor ihren ersterbenden Blicken steht schon ihr schönerer Nachwuchs und reckt mit mutiger Gebärde ungeduldig das Haupt.

Mit dem Tode der griechischen Tragödie dagegen entstand eine ungeheure, 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 ein schmerzlicher Klageton durch die hellenische Welt: »die Tragödie ist tot! Die Poesie selbst ist mit ihr verlorengegangen! Fort, fort mit euch verkümmerten, abgemagerten Epigonen! Fort in den Hades, damit ihr euch dort an den Brosamen der vormaligen Meister einmal sattessen könnt!«

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

Bei diesem Zusammenhange ist die leidenschaftliche Zuneigung begreiflich, welche die Dichter der neueren

ENGLISH

Greek tragedy perished differently from all the older sister genres of art: it died by suicide, as the result of an insoluble conflict—that is, tragically—while all those others passed away in ripe old age, dying the most beautiful and peaceful of deaths. For if it accords with a happy state of nature to depart from life leaving fine offspring and without convulsions, then the end of those older genres shows us such a happy state of nature: they sink slowly out of sight, and before their dying eyes their fairer progeny already stands, impatiently lifting its head with a bold gesture.

With the death of Greek tragedy, on the other hand, there arose an immense void, deeply felt everywhere. Once, in the time of Tiberius, Greek sailors heard on a lonely island the harrowing cry "Great Pan is dead"; just so, a painful lament now rang through the Hellenic world: "Tragedy is dead! Poetry itself has perished with her! Away, away with you, you stunted, emaciated epigones! Away to Hades, so that there, for once, you can eat your fill of your former masters' crumbs!"[1]

But when a new art form did after all come into bloom, one that revered tragedy as its predecessor and mistress, it was noticed with horror that it did indeed bear its mother's features—but the ones she had shown in her long death struggle. It was *Euripides* who fought this death struggle of tragedy; that later art form is known as *New Attic Comedy*. In it the degenerate form of tragedy lived on, as a monument to its exceedingly laborious and violent passing.[2]

Given this connection, the passionate affection that the poets of New Comedy felt for Euripides is

1 The story is told by Plutarch (*On the Obsolescence of Oracles*); Tiberius reigned AD 14–37.
2 New Attic Comedy: the comedy of manners of the late 4th and 3rd centuries BC, with stock characters and intrigue plots.

GERMAN

Komödie zu Euripides empfanden; so daß der Wunsch des Philemon nicht weiter befremdet, der sich sogleich aufhängen lassen mochte, nur um den Euripides in der Unterwelt aufsuchen zu können: wenn er nur überhaupt überzeugt sein dürfte, daß der Verstorbene auch jetzt noch bei Verstande sei. Will man aber in aller Kürze und ohne den Anspruch, damit etwas Erschöpfendes zu sagen, dasjenige bezeichnen, was Euripides mit Menander und Philemon gemein hat und was für jene so aufregend vorbildlich wirkte: so genügt es zu sagen, daß *der Zuschauer* von Euripides auf die Bühne gebracht worden ist.

Wer erkannt hat, aus welchem Stoffe die prometheischen Tragiker vor Euripides ihre Helden formten und wie ferne ihnen die Absicht lag, die treue Maske der Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen, der wird auch über die gänzlich abweichende Tendenz des Euripides im klaren sein. Der Mensch des alltäglichen Lebens drang durch ihn aus den Zuschauerräumen auf die Szene, der Spiegel, in dem früher nur die großen und kühnen Züge zum Ausdruck kamen, zeigte jetzt jene peinliche Treue, die auch die mißlungenen Linien der Natur gewissenhaft wiedergibt. Odysseus, der typische Hellene der älteren Kunst, sank jetzt unter den Händen der neueren Dichter zur Figur des Graeculus herab, der von jetzt ab als gutmütig-verschmitzter Haussklave im Mittelpunkte des dramatischen Interesses steht.

Was Euripides sich in den aristophanischen »Fröschen« zum Verdienst anrechnet, daß er die tragische Kunst durch seine Hausmittel von ihrer pomphaften Beleibtheit befreit habe, das ist vor allem an seinen tragischen Helden zu spüren. Im wesentlichen sah und hörte jetzt der Zuschauer seinen Doppelgänger auf der euripideischen Bühne und freute sich, daß jener so gut zu reden verstehe. Bei dieser Freude blieb es aber nicht: man lernte selbst bei Euripides sprechen, und dessen rühmt er sich selbst im Wettkampfe mit Äschylus: wie durch ihn jetzt das Volk kunstmäßig und mit den schlausten Sophistikationen zu beobachten, zu verhandeln und Folgerungen zu ziehen gelernt habe. Durch diesen Umschwung der öffentlichen Sprache hat er überhaupt die neuere Komödie möglich gemacht.

Denn von jetzt ab war es kein Geheimnis mehr, wie und mit welchen Sentenzen die Alltäglichkeit sich auf der

ENGLISH

easy to understand. Nor are we any longer surprised by the wish of Philemon, who would gladly have been hanged then and there just to be able to visit Euripides in the underworld, if only he could be sure that the dead man was still in his right mind even now. But if we want to say, very briefly and without claiming to be exhaustive, what Euripides has in common with Menander and Philemon, and what made him so excitingly exemplary for them, it is enough to say that Euripides brought *the spectator* onto the stage.[3]

Anyone who has recognized what material the Promethean tragedians before Euripides used to form their heroes, and how far it was from their intention to put a faithful mask of reality on the stage, will also be clear about Euripides' entirely different tendency. Through him the man of everyday life pushed his way out of the auditorium and onto the stage. The mirror that had formerly shown only the great and bold features now showed that painstaking fidelity which conscientiously reproduces even nature's botched lines. Odysseus, the typical Hellene of the older art, now sank in the hands of the newer poets to the figure of the Graeculus [little Greek], who from then on stands at the center of dramatic interest as the good-natured, crafty house slave.[4]

What Euripides, in Aristophanes' *Frogs*, counts to his credit—that with his household remedies he freed the tragic art from its pompous corpulence—is felt above all in his tragic heroes. In essence the spectator now saw and heard his double on the Euripidean stage, and was delighted that this double knew how to talk so well. But it did not stop at delight: people learned to talk from Euripides themselves. He boasts of this in his contest with Aeschylus: through him, he says, the people have now learned to observe, to debate and to draw conclusions artfully and with the slyest sophistries. Through this revolution in public language he made New Comedy possible in the first place.[5]

For from now on it was no longer a secret how, and with what maxims, everyday life could rep-

3 Philemon (c. 362–262 BC) and Menander (c. 342–290 BC) were the leading poets of New Comedy; Philemon's wish survives as a fragment.
4 Graeculus: Roman diminutive, used with contempt for the clever, servile Greek.
5 In Aristophanes' comedy *Frogs* (405 BC), Dionysus goes down to Hades and judges a contest between Aeschylus and Euripides.

GERMAN

Bühne vertreten könne. Die bürgerliche Mittelmäßigkeit, auf die Euripides alle seine politischen Hoffnungen aufbaute, kam jetzt zu Wort, nachdem bis dahin in der Tragödie der Halbgott, in der Komödie der betrunkene Satyr oder der Halbmensch den Sprachcharakter bestimmt hatten. Und so hebt der aristophanische Euripides zu seinem Preise hervor, wie er das allgemeine, allbekannte, alltägliche Leben und Treiben dargestellt habe, über das ein jeder zu urteilen befähigt sei. Wenn jetzt die ganze Masse philosophiere, mit unerhörter Klugheit Land und Gut verwalte und ihre Prozesse führe, so sei dies sein Verdienst und der Erfolg der von ihm dem Volke eingeimpften Weisheit.

An eine derartig zubereitete und aufgeklärte Masse durfte sich jetzt die neuere Komödie wenden, für die Euripides gewissermaßen der Chorlehrer geworden ist; nur daß diesmal der Chor der Zuschauer eingeübt werden mußte. Sobald dieser in der euripideischen Tonart zu singen geübt war, erhob sich jene schachspielartige Gattung des Schauspiels, die neuere Komödie, mit ihrem fortwährenden Triumphe der Schlauheit und Verschlagenheit. Euripides aber – der Chorlehrer – wurde unaufhörlich gepriesen: ja man würde sich getötet haben, um noch mehr von ihm zu lernen, wenn man nicht gewußt hätte, daß die tragischen Dichter eben so tot seien wie 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 vom greisen Hellenentume. Der Augenblick, der Witz, der Leichtsinn, die Laune sind seine höchsten Gottheiten; der fünfte Stand, der des Sklaven, kommt, wenigstens der Gesinnung nach, jetzt zur Herrschaft: und wenn jetzt überhaupt noch von »griechischer Heiterkeit« die Rede sein darf, so ist es die Heiterkeit des Sklaven, der nichts Schweres zu verantworten, nichts Großes zu erstreben, nichts Vergangenes oder Zukünftiges höher zu schätzen weiß als das Gegenwärtige.

Dieser Schein der »griechischen Heiterkeit« war es, der die tiefsinnigen und furchtbaren Naturen der vier ersten Jahrhunderte des Christentums so empörte: ihnen erschien diese weibische Flucht vor dem Ernst und dem Schrecken, dieses feige Sichgenügenlassen am bequemen

ENGLISH

resent itself on the stage. Middle-class mediocrity, on which Euripides built all his political hopes, now had its say, whereas until then the character of the language had been set in tragedy by the demigod and in comedy by the drunken satyr or the half-man. And so Aristophanes' Euripides stresses, in his own praise, that he portrayed common, familiar, everyday life and doings, which everyone is competent to judge. If the whole mass of people now philosophized, managed land and property with unheard-of shrewdness and conducted their own lawsuits, this was his doing, the result of the wisdom he had inoculated into the people.

It was to a mass prepared and enlightened in this way that New Comedy could now address itself, and for it Euripides became, as it were, the chorus master—only this time it was the chorus of spectators that had to be trained. As soon as this chorus had been drilled in singing in the Euripidean key, there arose that chess-like genre of drama, New Comedy, with its perpetual triumph of cunning and slyness. But Euripides—the chorus master—was praised without end: indeed, people would have killed themselves to learn still more from him, had they not known that the tragic poets were just as dead as tragedy.

But with tragedy the Hellene had given up his belief in his immortality: not only the belief in an ideal past, but also the belief in an ideal future. The line from the well-known epitaph, "as an old man, frivolous and crotchety," applies to Hellenism in its old age as well. The moment, wit, levity, whim are its highest deities; the fifth estate, that of the slave, now comes to power, at least in its cast of mind. And if one may still speak of "Greek cheerfulness" at all, it is the cheerfulness of the slave, who has nothing weighty to answer for, nothing great to strive for, and knows of nothing past or future that he values more highly than the present.[6]

It was this semblance of "Greek cheerfulness" that so outraged the profound and fearsome natures of the first four centuries of Christianity: to them this soft flight from seriousness and terror, this cowardly contentment with comfortable pleasure,

6 The epitaph is Goethe's short poem "Grabschrift" ("Epitaph"), which runs through the ages of a man's life.

GERMAN

Genuß – nicht nur verächtlich, sondern als die eigentlich antichristliche Gesinnung.

Und ihrem Einfluß ist es zuzuschreiben, daß die durch Jahrhunderte fortlebende Anschauung des griechischen Altertums mit fast unüberwindlicher Zähigkeit jene blaßrote Heiterkeitsfarbe festhielt – als ob es nie ein sechstes Jahrhundert mit seiner Geburt der Tragödie, seinen Mysterien, seinen Pythagoras und Heraklit gegeben hätte, ja als ob die Kunstwerke der großen Zeit gar nicht vorhanden wären, die doch – jedes für sich – aus dem Boden einer solchen greisenhaften und sklavenmäßigen Daseinslust und Heiterkeit gar nicht zu erklären sind und auf eine völlig andere Weltbetrachtung als ihren Existenzgrund hinweisen.

Wenn zuletzt behauptet wurde, daß Euripides den Zuschauer auf die Bühne gebracht habe, um zugleich damit den Zuschauer zum Urteil über das Drama erst wahrhaft zu befähigen, so entsteht der Schein, als ob die ältere tragische Kunst aus einem Mißverhältnis zum Zuschauer nicht herausgekommen sei: und man möchte versucht sein, die radikale Tendenz des Euripides, ein entsprechendes Verhältnis zwischen Kunstwerk und Publikum zu erzielen, als einen Fortschritt über Sophokles hinaus zu preisen. Nun aber ist »Publikum« nur ein Wort und durchaus keine gleichartige und in sich verharrende Größe. Woher soll dem Künstler die Verpflichtung kommen, sich einer Kraft zu akkomodieren, die ihre Stärke nur in der Zahl hat?

Und wenn er sich, seiner Begabung und seinen Absichten nach, über jeden einzelnen dieser Zuschauer erhaben fühlt, wie dürfte er vor dem gemeinsamen Ausdruck aller dieser ihm untergeordneten Kapazitäten mehr Achtung empfinden als vor dem relativ am höchsten begabten einzelnen Zuschauer? In Wahrheit hat kein griechischer Künstler mit größerer Verwegenheit und Selbstgenügsamkeit sein Publikum durch ein langes Leben hindurch behandelt als gerade Euripides: er, der selbst da noch, als die Masse sich ihm zu Füßen warf, in erhabenem Trotze seiner eigenen Tendenz öffentlich ins Gesicht schlug, derselben Tendenz, mit der er über die Masse gesiegt hatte. Wenn dieser Genius die geringste Ehrfurcht vor dem Pandämonium des Publikums gehabt hätte, so wäre er unter den Keulenschlägen seiner Mißerfolge längst vor der Mitte seiner Laufbahn zusammengebrochen.

Wir sehen bei dieser Erwägung, daß unser Ausdruck, Euripides habe den Zuschauer auf die Bühne gebracht, um den Zuschauer wahrhaft urteilsfähig zu machen, nur

ENGLISH

seemed—not only contemptible, but the truly anti-Christian cast of mind.

And it is to their influence that we must attribute the fact that the view of Greek antiquity, which lived on through the centuries, clung with almost insuperable tenacity to that pale pink color of cheerfulness—as if there had never been a sixth century BC with its birth of tragedy, its Mysteries, its Pythagoras and Heraclitus; indeed, as if the artworks of the great age did not exist at all. Yet each of these works, taken by itself, simply cannot be explained from the soil of such a senile and slavish pleasure in existence and cheerfulness, and each points to an entirely different view of the world as the ground of its existence.

If it was just claimed that Euripides brought the spectator onto the stage so as, at the same time, to make the spectator truly capable of judging drama for the first time, it may look as if the older tragic art had never emerged from a false relation to the spectator. And one might be tempted to praise Euripides' radical tendency to achieve a proper relation between artwork and public as an advance beyond Sophocles. But "public" is only a word, and by no means a homogeneous and constant quantity. Why should the artist be obliged to accommodate himself to a power whose strength lies only in numbers?

And if, in his gifts and his aims, he feels himself above every single one of these spectators, how could he feel more respect for the collective expression of all these capacities beneath him than for the relatively most gifted individual spectator? In truth no Greek artist, throughout a long life, treated his public with greater audacity and self-sufficiency than Euripides. Even when the masses threw themselves at his feet, he publicly, in sublime defiance, slapped his own tendency in the face—the very tendency with which he had conquered the masses. Had this genius had the slightest reverence for the pandemonium of the public, he would have collapsed under the cudgel blows of his failures long before the middle of his career.

Considering this, we see that our formulation—that Euripides brought the spectator onto the stage in order to make the spectator truly capable of

GERMAN

ein provisorischer war, und daß wir nach einem tieferen Verständnis seiner Tendenz zu suchen haben. Umgekehrt ist es ja allerseits bekannt, wie Äschylus und Sophokles zeit ihres Lebens, ja weit über dasselbe hinaus, im Vollbesitze der Volksgunst standen, wie also bei diesen Vorgängern des Euripides keineswegs von einem Mißverhältnis zwischen Kunstwerk und Publikum die Rede sein kann. Was trieb den reichbegabten und unablässig zum Schaffen gedrängten Künstler so gewaltsam von dem Wege ab, über dem die Sonne der größten Dichternamen und der unbewölkte Himmel der Volksgunst leuchteten? Welche sonderbare Rücksicht auf den Zuschauer führte ihn dem Zuschauer entgegen?

Wie konnte er aus zu hoher Achtung vor seinem Publikum – sein Publikum mißachten?

Euripides fühlte sich – das ist die Lösung des eben dargestellten Rätsels – als Dichter wohl über die Masse, nicht aber über zwei seiner Zuschauer erhaben: die Masse brachte er auf die Bühne, jene beiden Zuschauer verehrte er als die allein urteilsfähigen Richter und Meister aller seiner Kunst: ihren Weisungen und Mahnungen folgend, übertrug er die ganze Welt von Empfindungen, Leidenschaften und Erfahrungen, die bis jetzt auf den Zuschauerbänken als unsichtbarer Chor zu jeder Festvorstellung sich einstellten, in die Seelen seiner Bühnenhelden, ihren Forderungen gab er nach, als er für diese neuen Charaktere auch das neue Wort und den neuen Ton suchte, in ihren Stimmen allein hörte er die gültigen Richtersprüche seines Schaffens ebenso wie die siegverheißende Ermutigung, wenn er von der Justiz des Publikums sich wieder einmal verurteilt sah.

Von diesen beiden Zuschauern ist der eine – Euripides selbst, Euripides *als Denker*, nicht als Dichter. Von ihm könnte man sagen, daß die außerordentliche Fülle seines kritischen Talentes, ähnlich wie bei Lessing, einen produktiv künstlerischen Nebentrieb wenn nicht erzeugt, so doch fortwährend befruchtet habe. Mit dieser Begabung, mit aller Helligkeit und Behendigkeit seines kritischen Denkens hatte Euripides im Theater gesessen und sich angestrengt, an den Meisterwerken seiner großen Vorgänger wie an dunkelgewordenen Gemälden Zug um Zug, Linie um Linie wiederzuerkennen. Und hier nun war ihm begegnet, was dem in die tieferen Geheimnisse der äschyleischen Tragödie Eingeweihten nicht unerwartet sein darf: er gewahrte etwas Inkommensurables in jedem Zug und in jeder Linie, eine

ENGLISH

judgment—was only provisional, and that we must look for a deeper understanding of his tendency. Conversely, it is common knowledge that Aeschylus and Sophocles enjoyed the full favor of the people throughout their lives, and indeed long after; so that with these predecessors of Euripides there can be no question of a false relation between artwork and public. What drove this richly gifted artist, ceaselessly impelled to create, so forcibly off the path above which shone the sun of the greatest poets' names and the cloudless sky of popular favor? What strange regard for the spectator set him against the spectator?

How could he, out of too great a respect for his public—disrespect his public?

Euripides—this is the solution to the riddle just posed—felt himself as a poet to be above the masses, but not above two of his spectators. The masses he brought onto the stage; those two spectators he revered as the only competent judges and masters of all his art. Following their directions and admonitions, he transferred into the souls of his stage heroes the whole world of feelings, passions and experiences that until then had turned up on the spectators' benches at every festival performance as an invisible chorus. He yielded to their demands when he sought a new word and a new tone for these new characters as well. In their voices alone he heard the valid verdicts on his work, and also the encouragement that promised victory whenever he saw himself condemned once again by the public's tribunal.

Of these two spectators, one is—Euripides himself, Euripides *as thinker*, not as poet. Of him one could say that the extraordinary abundance of his critical talent, as with Lessing, had, if not produced, then at least continually fertilized a productive artistic side-drive. With this gift, with all the clarity and agility of his critical thinking, Euripides had sat in the theater and strained to make out again, feature by feature and line by line, the masterpieces of his great predecessors, as one might with paintings that have darkened. And here he had met with something that cannot come as a surprise to anyone initiated into the deeper mysteries of Aeschylean tragedy: he perceived something incommensurable in every feature and every line, a certain deceptive definiteness and at

GERMAN

gewisse täuschende Bestimmtheit und zugleich eine rätselhafte Tiefe, ja Unendlichkeit des Hintergrundes.

Die klarste Figur hatte immer noch einen Kometenschweif an sich, der ins Ungewisse, Unaufhellbare zu deuten schien. Dasselbe Zwielicht lag über dem Bau des Dramas, zumal über der Bedeutung des Chors. Und wie zweifelhaft blieb ihm die Lösung der ethischen Probleme! Wie fragwürdig die Behandlung der Mythen! Wie ungleichmäßig die Verteilung von Glück und Unglück! Selbst in der Sprache der älteren Tragödie war ihm vieles anstößig, mindestens rätselhaft; besonders fand er zu viel Pomp für einfache Verhältnisse, zu viel Tropen und Ungeheuerlichkeiten für die Schlichtheit der Charaktere. So saß er, unruhig grübelnd, im Theater, und er, der Zuschauer, gestand sich, daß er seine großen Vorgänger nicht verstehe.

Galt ihm aber der Verstand als die eigentliche Wurzel alles Genießens und Schaffens, so mußte er fragen und um sich schauen, ob denn niemand so denke wie er und sich gleichfalls jene Inkommensurabilität eingestehe. Aber die vielen und mit ihnen die besten einzelnen hatten nur ein mißtrauisches Lächeln für ihn; erklären aber konnte ihm keiner, warum seinen Bedenken und Einwendungen gegenüber die großen Meister doch im Rechte seien. Und in diesem qualvollen Zustande fand er *den anderen Zuschauer*, der die Tragödie nicht begriff und deshalb nicht achtete.

Mit diesem im Bunde durfte er es wagen, aus seiner Vereinsamung heraus den ungeheuren Kampf gegen die Kunstwerke des Äschylus und Sophokles zu beginnen – nicht mit Streitschriften, sondern als dramatischer Dichter, der *seine* Vorstellung von der Tragödie der überlieferten entgegenstellt. –

ENGLISH

the same time a mysterious depth, indeed an infinity, in the background.[7]

Even the clearest figure still trailed a comet's tail that seemed to point into the uncertain, the impenetrable. The same twilight lay over the structure of the drama, especially over the meaning of the chorus. And how doubtful the solution of the ethical problems remained to him! How questionable the treatment of the myths! How uneven the distribution of good and bad fortune! Even in the language of the older tragedy he found much that was offensive, or at least puzzling; in particular he found too much pomp for simple situations, too many tropes and monstrosities for the plainness of the characters. So he sat in the theater, brooding restlessly, and he, the spectator, admitted to himself that he did not understand his great predecessors.

But since he regarded the intellect as the true root of all enjoyment and all creation, he had to ask and look around to see whether anyone else thought as he did and likewise admitted that incommensurability. But the many, and with them the best individuals, had only a mistrustful smile for him; and none of them could explain to him why the great masters were nevertheless in the right against his doubts and objections. And in this tormented state he found *the other spectator*, who did not comprehend tragedy and therefore did not respect it.

Allied with him, he could venture out of his isolation and begin the tremendous struggle against the works of Aeschylus and Sophocles—not with polemical pamphlets, but as a dramatic poet who sets *his* conception of tragedy against the traditional one. —

EURIPIDES AND AESTHETIC SOCRATISM

Euripides drives Dionysus from tragedy, and his ally, the other spectator, is Socrates.

GERMAN

12 Bevor wir diesen anderen Zuschauer bei Namen nennen, verharren wir hier einen Augenblick, um uns jenen früher geschilderten Eindruck des Zwiespältigen und Inkommensurablen im Wesen der äschyleischen Tragödie selbst ins Gedächtnis zurückzurufen. Denken wir an

ENGLISH

Before we call this other spectator by name, let us pause here for a moment to recall the impression, described earlier, of something divided and incommensurable in the very nature of Aeschylean tragedy. Let us think of our own bewilderment be-

7 Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), German dramatist and critic, who said that his plays owed more to criticism than to genius.

GERMAN

unsere eigene Befremdung dem *Chore* und dem *tragischen Helden* jener Tragödie gegenüber, die wir beide mit unseren Gewohnheiten ebensowenig wie mit der Überlieferung zu reimen wußten – bis wir jene Doppelheit selbst als Ursprung und Wesen der griechischen Tragödie wiederfanden, als den Ausdruck zweier ineinandergewobenen Kunsttriebe, *des Apollinischen und des Dionysischen*.

Jenes ursprüngliche und allmächtige dionysische Element aus der Tragödie auszuscheiden und sie rein und neu auf undionysischer Kunst, Sitte und Weltbetrachtung aufzubauen – dies ist die jetzt in heller Beleuchtung sich uns enthüllende Tendenz des Euripides.

Euripides selbst hat am Abend seines Lebens die Frage nach dem Wert und der Bedeutung dieser Tendenz in einem Mythus seinen Zeitgenossen auf das nachdrücklichste vorgelegt. Darf überhaupt das Dionysische bestehn? Ist es nicht mit Gewalt aus dem hellenischen Boden auszurotten? Gewiß, sagt uns der Dichter, wenn es nur möglich wäre: aber der Gott Dionysus ist zu mächtig: der verständigste Gegner – wie Pentheus in den »Bacchen« – wird unvermutet von ihm bezaubert und läuft nachher mit dieser Verzauberung in sein Verhängnis.

Das Urteil der beiden Greise Kadmus und Tiresias scheint auch das Urteil des greisen Dichters zu sein: das Nachdenken der klügsten einzelnen werfe jene alten Volkstraditionen, jene sich ewig fortpflanzende Verehrung des Dionysus nicht um, ja es gezieme sich, solchen wunderbaren Kräften gegenüber, mindestens eine diplomatisch vorsichtige Teilnahme zu zeigen: wobei es aber immer noch möglich sei, daß der Gott an einer so lauen Beteiligung Anstoß nehme und den Diplomaten – wie hier den Kadmus – schließlich in einen Drachen verwandle.

Dies sagt uns der Dichter, der mit heroischer Kraft ein langes Leben hindurch dem Dionysus widerstanden hat – um am Ende desselben mit einer Glorifikation seines Gegners und einem Selbstmorde seine Laufbahn zu schließen, einem Schwindelndem gleich, der, um nur dem entsetzlichen, nicht mehr erträglichen Wirbel zu entgehen, sich vom Turme herunterstürzt. Jene Tragödie ist ein Protest gegen die Ausführbarkeit seiner Tendenz; ach, und sie war bereits ausgeführt! Das Wunderbare war

ENGLISH

fore the *chorus* and the *tragic hero* of that tragedy, neither of which we could reconcile with our habits any more than with tradition—until we rediscovered that very duality as the origin and essence of Greek tragedy, as the expression of two interwoven artistic drives, *the Apollinian and the Dionysian*.

To cut that original and all-powerful Dionysian element out of tragedy, and to rebuild tragedy purely and afresh on un-Dionysian art, custom and view of the world—this is the tendency of Euripides that now reveals itself to us in full light.

In the evening of his life Euripides himself put the question of the value and meaning of this tendency to his contemporaries, with the greatest emphasis, in a myth. Should the Dionysian be allowed to exist at all? Must it not be forcibly rooted out of Hellenic soil? Certainly, the poet tells us, if only it were possible: but the god Dionysus is too powerful. The most intelligent opponent—like Pentheus in the *Bacchae*—is unexpectedly bewitched by him, and afterward, under this spell, runs headlong to his doom.[8]

The judgment of the two old men, Cadmus and Tiresias, seems also to be the judgment of the old poet: the reflection of the cleverest individuals does not overturn those ancient popular traditions, that eternally self-perpetuating worship of Dionysus. Indeed, in the face of such marvelous powers it is fitting to show at least a diplomatically cautious participation—though it is still possible that the god will take offense at such lukewarm involvement and in the end turn the diplomat—as he does Cadmus here—into a dragon.[9]

This is what we are told by the poet who had resisted Dionysus with heroic strength throughout a long life—only to end his career with a glorification of his adversary and a suicide, like a man seized by vertigo who throws himself from a tower just to escape the horrible whirling he can no longer bear. That tragedy is a protest against the feasibility of his tendency; alas, and it had already been carried out! The marvel had

8 In Euripides' *Bacchae* (staged after his death, c. 405 BC), Pentheus, king of Thebes, resists the new god and is torn apart by the maenads, his own mother among them.
9 Cadmus, Pentheus' grandfather, and the seer Tiresias join the god's rites out of prudence; at the end Dionysus foretells that Cadmus will become a *drakōn*, a serpent or dragon.

GERMAN

geschehn: als der Dichter widerrief, hatte bereits seine Tendenz gesiegt. Dionysus war bereits von der tragischen Bühne verscheucht und zwar durch eine aus Euripides redende dämonische Macht. Auch Euripides war in gewissem Sinne nur Maske: die Gottheit, die aus ihm redete, war nicht Dionysus, auch nicht Apollo, sondern ein ganz neugeborner Dämon, genannt *Sokrates*.

Dies ist der neue Gegensatz: das Dionysische und das Sokratische, und das Kunstwerk der griechischen Tragödie ging an ihm zugrunde. Mag nun auch Euripides uns durch seinen Widerruf zu trösten suchen, es gelingt ihm nicht: der herrlichste Tempel liegt in Trümmern; was nützt uns die Wehklage des Zerstörers und sein Geständnis, daß es der schönste aller Tempel gewesen sei? Und selbst daß Euripides zur Strafe von den Kunstrichtern aller Zeiten in einen Drachen verwandelt worden ist – wen möchte diese erbärmliche Kompensation befriedigen?

Nähern wir uns jetzt jener *sokratischen* Tendenz, mit der Euripides die äschyleische Tragödie bekämpfte und besiegte.

Welches Ziel – so müssen wir uns jetzt fragen – konnte die euripideische Absicht, das Drama allein auf das Undionysische zu gründen, in der höchsten Idealität ihrer Durchführung überhaupt haben? Welche Form des Dramas blieb noch übrig, wenn es nicht aus dem Geburtsschoße der Musik, in jenem geheimnisvollen Zwielicht des Dionysischen geboren werden sollte? Allein *das dramatisierte Epos*: in welchem apollinischen Kunstgebiete nun freilich die *tragische* Wirkung unerreichbar ist.

Es kommt hierbei nicht auf den Inhalt der dargestellten Ereignisse an; ja ich möchte behaupten, daß es Goethe in seiner projektierten »Nausikaa« unmöglich gewesen sein würde, den Selbstmord jenes idyllischen Wesens – der den fünften Akt ausfüllen sollte – tragisch ergreifend zu machen; so ungemein ist die Gewalt des Episch-Apollinischen, daß es die schreckensvollsten Dinge mit jener Lust am Scheine und der Erlösung durch den Schein vor unseren Augen verzaubert. Der Dichter des dramatischen Epos kann ebensowenig wie der epische Rhapsode mit seinen Bildern völlig verschmelzen: er ist immer noch ruhig unbewegte, aus weiten Augen blickende Anschauung, die die Bilder *vor* sich sieht.

Der Schauspieler in seinem dramatisierten Epos bleibt im tiefsten Grunde immer noch Rhapsode; die Weihe des

ENGLISH

happened: when the poet recanted, his tendency had already triumphed. Dionysus had already been chased from the tragic stage, and by a daemonic power speaking through Euripides. In a certain sense Euripides too was only a mask: the deity that spoke through him was not Dionysus, nor Apollo, but an altogether newborn daemon called *Socrates*.

This is the new opposition: the Dionysian and the Socratic; and the artwork of Greek tragedy perished of it. Euripides may try to console us with his recantation, but he does not succeed: the most splendid temple lies in ruins. What use to us is the destroyer's lament, and his confession that it was the most beautiful of all temples? And even the fact that Euripides has been turned into a dragon, as punishment, by the critics of every age—whom could this miserable compensation satisfy?

Let us now approach that *Socratic* tendency with which Euripides fought and defeated Aeschylean tragedy.

What goal—so we must now ask ourselves—could the Euripidean intention of founding drama solely on the un-Dionysian possibly have had, if carried out in its highest ideality? What form of drama was left, if it was not to be born from the womb of music, in that mysterious twilight of the Dionysian? Only *the dramatized epic*: an Apollinian domain of art in which, to be sure, the *tragic* effect is unattainable.

The content of the events portrayed is not what matters here. Indeed, I would claim that Goethe, in his projected "Nausicaa," would have found it impossible to make the suicide of that idyllic creature—which was to fill the fifth act—tragically moving. So extraordinary is the power of the epic-Apollinian that it transfigures the most terrible things before our eyes with that delight in illusion and redemption through illusion. The poet of the dramatic epic can no more fuse completely with his images than the epic rhapsode can: he remains calm, unmoved contemplation, gazing with wide eyes, which sees the images *before* it.[10]

The actor in his dramatized epic still remains, at bottom, a rhapsode; the consecration of inner

GERMAN

inneren Träumens liegt auf allen seinen Aktionen, so daß er niemals ganz Schauspieler ist.

Wie verhält sich nun diesem Ideal des apollinischen Dramas gegenüber das euripideische Stück? Wie zu dem feierlichen Rhapsoden der alten Zeit jener jüngere, der sein Wesen im platonischen »Jon« also beschreibt: »Wenn ich etwas Trauriges sage, füllen sich meine Augen mit Tränen; ist aber das, was ich sage, schrecklich und entsetzlich, dann stehen die Haare meines Hauptes vor Schauder zu Berge, und mein Herz klopft.« Hier merken wir nichts mehr von jenem epischen Verlorensein im Scheine, von der affektlosen Kühle des wahren Schauspielers, der, gerade in seiner höchsten Tätigkeit, ganz Schein und Lust am Scheine ist. Euripides ist der Schauspieler mit dem klopfenden Herzen, mit den zu Berge stehenden Haaren; als sokratischer Denker entwirft er den Plan, als leidenschaftlicher Schauspieler führt er ihn aus.

Reiner Künstler ist er weder im Entwerfen noch im Ausführen. So ist das euripideische Drama ein zugleich kühles und feuriges Ding, zum Erstarren und zum Verbrennen gleich befähigt; es ist ihm unmöglich, die apollinische Wirkung des Epos zu erreichen, während es andererseits sich von den dionysischen Elementen möglichst gelöst hat und jetzt, um überhaupt zu wirken, neue Erregungsmittel braucht, die nun nicht mehr innerhalb der beiden einzigen Kunsttriebe, des apollinischen und des dionysischen, liegen können. Diese Erregungsmittel sind kühle paradoxe *Gedanken* – an Stelle der apollinischen Anschauungen – und feurige *Affekte* – an Stelle der dionysischen Entzückungen – und zwar höchst realistisch nachgemachte, keineswegs in den Äther der Kunst getauchte Gedanken und Affekte.

Haben wir demnach so viel erkannt, daß es Euripides überhaupt nicht gelungen ist, das Drama allein auf das Apollinische zu gründen, daß sich vielmehr seine undionysische Tendenz in eine naturalistische und unkünstlerische verirrt hat, so werden wir jetzt dem Wesen des *ästhetischen Sokratismus* schon näher treten dürfen, dessen oberstes Gesetz ungefähr so lautet: »Alles muß verständig sein, um schön zu sein«; als Parallelsatz zu dem sokratischen »nur der Wissende ist tugendhaft«. Mit diesem Kanon in der Hand maß Euripides alles einzelne und rektifizierte es gemäß diesem Prinzip: die Sprache, die Charaktere, den dramaturgischen Aufbau, die Chormusik.

ENGLISH

dreaming lies on all his actions, so that he is never wholly an actor.

How, then, does the Euripidean play relate to this ideal of Apollinian drama? As the solemn rhapsode of old relates to that younger one who describes his nature thus in Plato's *Ion*: "When I say something sad, my eyes fill with tears; but when what I say is terrible and dreadful, the hair on my head stands on end with horror, and my heart pounds." Here we no longer notice anything of that epic self-loss in illusion, of the passionless coolness of the true actor, who, precisely at the height of his activity, is wholly illusion and delight in illusion. Euripides is the actor with the pounding heart and the hair standing on end; as a Socratic thinker he designs the plan, as a passionate actor he carries it out.[11]

He is a pure artist neither in the designing nor in the carrying out. So Euripidean drama is a thing at once cool and fiery, equally able to freeze and to burn. It cannot achieve the Apollinian effect of the epic, while on the other hand it has cut itself loose from the Dionysian elements as far as possible; and now, in order to have any effect at all, it needs new stimulants, which can no longer lie within the only two artistic drives, the Apollinian and the Dionysian. These stimulants are cool, paradoxical *thoughts*—in place of Apollinian visions—and fiery *emotions*—in place of Dionysian raptures; and they are thoughts and emotions imitated with the utmost realism, in no way dipped in the ether of art.

Having recognized this much—that Euripides did not succeed at all in founding drama solely on the Apollinian, and that his un-Dionysian tendency instead went astray into a naturalistic and inartistic one—we may now come closer to the nature of *aesthetic Socratism*. Its supreme law runs roughly: "To be beautiful, everything must be intelligible"—as the parallel to the Socratic "Only the knower is virtuous." With this canon in hand Euripides measured every single element and corrected it according to this principle: the language, the characters, the dramatic structure, the choral music.

10 Goethe planned a tragedy on Nausicaa, the princess of *Odyssey* 6, in 1787 but left only fragments.
11 *Ion*: Plato's dialogue in which Socrates questions the rhapsode Ion, a reciter of Homer, about poetic inspiration.

GERMAN

Was wir im Vergleich mit der sophokleischen Tragödie so häufig dem Euripides als dichterischen Mangel und Rückschritt anzurechnen pflegen, das ist zumeist das Produkt jenes eindringenden kritischen Prozesses, jener verwegenen Verständigkeit. Der euripideische *Prolog* diene uns als Beispiel für die Produktivität jener rationalistischen Methode. Nichts kann unserer Bühnentechnik widerstrebender sein als der Prolog im Drama des Euripides. Daß eine einzelne auftretende Person am Eingange des Stückes erzählt, wer sie sei, was der Handlung vorangehe, was bis jetzt geschehen, ja was im Verlaufe des Stückes geschehen werde, das würde ein moderner Theaterdichter als ein mutwilliges und nicht zu verzeihendes Verzichtleisten auf den Effekt der Spannung bezeichnen. Man weiß ja alles, was geschehen wird; wer wird abwarten wollen, daß dies wirklich geschieht?

– da ja hier keinesfalls das aufregende Verhältnis eines wahrsagenden Traumes zu einer später eintretenden Wirklichkeit stattfindet. Ganz anders reflektierte Euripides. Die Wirkung der Tragödie beruhte niemals auf der epischen Spannung, auf der anreizenden Ungewißheit, was sich jetzt und nachher ereignen werde: vielmehr auf jenen großen rhetorisch-lyrischen Szenen, in denen die Leidenschaft und die Dialektik des Hauptheldens zu einem breiten und mächtigen Strome anschwoll. Zum Pathos, nicht zur Handlung bereitete alles vor: und was nicht zum Pathos vorbereitete, das galt als verwerflich.

Das aber, was die genußvolle Hingabe an solche Szenen am stärksten erschwert, ist ein dem Zuhörer fehlendes Glied, eine Lücke im Gewebe der Vorgeschichte; solange der Zuhörer noch ausrechnen muß, was diese und jene Person bedeute, was dieser und jener Konflikt der Neigungen und Absichten für Voraussetzungen habe, ist seine volle Versenkung in das Leiden und Tun der Hauptpersonen, ist das atemlose Mitleiden und Mitfürchten noch nicht möglich. Die äschyleisch-sophokleische Tragödie verwandte die geistreichsten Kunstmittel, um dem Zuschauer in den ersten Szenen gewissermaßen zufällig alle jene zum Verständnis notwendigen Fäden in die Hand zu geben: ein Zug, in dem sich jene edle Künstlerschaft bewährt, die das *notwendige* Formelle gleichsam maskiert und als Zufälliges erscheinen läßt.

Immerhin aber glaubte Euripides zu bemerken, daß während jener ersten Szenen der Zuschauer in eigentümlicher Unruhe sei, um das Rechenexempel der Vorgeschichte auszurechnen, so daß die dichterischen

ENGLISH

What we, comparing him with Sophoclean tragedy, so often count against Euripides as poetic deficiency and regression is for the most part the product of that penetrating critical process, that audacious rationality. Let the Euripidean *prologue* serve as an example of the productivity of that rationalistic method. Nothing could be more at odds with our stage technique than the prologue in Euripides' plays. That a single character should come on at the start of the play and tell us who he is, what precedes the action, what has happened so far, and even what will happen in the course of the play—a modern playwright would call this a wanton and unforgivable renunciation of the effect of suspense. After all, we know everything that is going to happen; who will want to wait around for it actually to happen?

— since here there is certainly none of the exciting relation between a prophetic dream and a reality that arrives later. Euripides reasoned quite differently. The effect of tragedy, he thought, never rested on epic suspense, on the tantalizing uncertainty about what will happen now and next, but rather on those great rhetorical-lyrical scenes in which the passion and dialectic of the protagonist swelled into a broad and mighty stream. Everything prepared for pathos, not for action; and whatever did not prepare for pathos was considered objectionable.

But what most hinders the pleasurable surrender to such scenes is a link the listener is missing, a gap in the fabric of the backstory. As long as the listener still has to work out what this or that character signifies, what lies behind this or that conflict of inclinations and intentions, his full absorption in the suffering and doing of the main characters—the breathless pity and fear—is not yet possible. Aeschylean-Sophoclean tragedy used the most ingenious artistic means to put into the spectator's hand in the first scenes, as if by chance, all the threads needed for understanding: a trait that proves that noble artistry which, as it were, masks what is formally *necessary* and makes it appear accidental.

Nevertheless Euripides thought he noticed that during those first scenes the spectator was in a peculiar state of unrest, trying to do the arithmetic of the backstory, so that the poetic beauties and

GERMAN

Schönheiten und das Pathos der Exposition für ihn verlorenginge. Deshalb stellte er den Prolog noch vor die Exposition und legte ihn einer Person in den Mund, der man Vertrauen schenken durfte: eine Gottheit mußte häufig den Verlauf der Tragödie dem Publikum gewissermaßen garantieren und jeden Zweifel an der Realität des Mythus nehmen: in ähnlicher Weise, wie Descartes die Realität der empirischen Welt nur durch die Appellation an die Wahrhaftigkeit Gottes und seine Unfähigkeit zur Lüge zu beweisen vermochte.

Dieselbe göttliche Wahrhaftigkeit braucht Euripides noch einmal am Schlusse seines Dramas, um die Zukunft seiner Helden dem Publikum sicherzustellen: dies ist die Aufgabe des berüchtigten *deus ex machina*. Zwischen der epischen Vorschau und Hinausschau liegt die dramatisch-lyrische Gegenwart, das eigentliche »Drama«.

So ist Euripides vor allem als Dichter der Widerhall seiner bewußten Erkenntnisse; und gerade dies verleiht ihm eine so denkwürdige Stellung in der Geschichte der griechischen Kunst. Ihm muß im Hinblick auf sein kritisch-produktives Schaffen oft zumute gewesen sein, als sollte er den Anfang der Schrift des Anaxagoras für das Drama lebendig machen, deren erste Worte lauten: »im Anfang war alles beisammen: da kam der Verstand und schuf Ordnung«. Und wenn Anaxagoras mit seinem »Nus« unter den Philosophen wie der erste Nüchterne unter lauter Trunkenen erschien, so mag auch Euripides sein Verhältnis zu den anderen Dichtern der Tragödie unter einem ähnlichen Bilde begriffen haben.

Solange der einzige Ordner und Walter des Alls, der Nus, noch vom künstlerischen Schaffen ausgeschlossen war, war noch alles in einem chaotischen Urbrei beisammen; so mußte Euripides urteilen, so mußte er die »trunkenen« Dichter als der erste »Nüchterne« verurteilen. Das, was Sophokles von Äschylus gesagt hat, er tue das Rechte, obschon unbewußt, war gewiß nicht im Sinne des Euripides gesagt: der nur soviel hätte gelten lassen, daß Äschylus, *weil* er unbewußt schaffe, das Unrechte schaffe.

Auch der göttliche Plato redet vom schöpferischen Vermögen des Dichters, insofern dies nicht die bewußte Einsicht ist, zu allermeist nur ironisch und stellt es der

ENGLISH

the pathos of the exposition were lost on him. So he placed the prologue even before the exposition and put it in the mouth of someone who could be trusted: a deity often had, as it were, to guarantee the course of the tragedy to the audience and remove any doubt about the reality of the myth—much as Descartes could prove the reality of the empirical world only by appealing to God's truthfulness and his inability to lie.

Euripides needs the same divine truthfulness once more at the end of his play, to assure the audience of his heroes' future: this is the task of the notorious *deus ex machina* [god from the machine]. Between the epic look ahead and the look beyond lies the dramatic-lyrical present, the "drama" proper.

Thus Euripides as a poet is above all the echo of his conscious insights; and it is precisely this that gives him so memorable a place in the history of Greek art. With regard to his critical-productive work, he must often have felt as if he were meant to bring to life for drama the opening of Anaxagoras' book, whose first words run: "In the beginning all things were together; then mind came and created order." And if Anaxagoras with his "Nous" [mind] appeared among the philosophers like the first sober man among a crowd of drunkards, Euripides too may have understood his relation to the other tragic poets under a similar image.[12]

As long as the sole orderer and ruler of the universe, Nous, was still excluded from artistic creation, everything was still jumbled together in a chaotic primeval mush. So Euripides had to judge; so he, the first "sober" one, had to condemn the "drunken" poets. What Sophocles said of Aeschylus—that he does what is right, though unconsciously—was certainly not said in Euripides' spirit. He would have granted only this much: that Aeschylus, *because* he created unconsciously, created what was wrong.[13]

The divine Plato, too, speaks of the poet's creative faculty, insofar as it is not conscious insight, almost always ironically, and puts it on a par with

12 Anaxagoras (c. 500–428 BC), philosopher in Periclean Athens; Aristotle said he seemed like a sober man beside those who spoke at random.

13 Sophocles' remark on Aeschylus is reported by Athenaeus.

GERMAN

Begabung des Wahrsagers und Traumdeuters gleich; sei doch der Dichter nicht eher fähig zu dichten, als bis er bewußtlos geworden sei, und kein Verstand mehr in ihm wohne. Euripides unternahm es, wie es auch Plato unternommen hat, das Gegenstück des »unverständigen« Dichters der Welt zu zeigen, sein ästhetischer Grundsatz »alles muß bewußt sein, um schön zu sein«, ist, wie ich sagte, der Parallelsatz zu dem sokratischen »alles muß bewußt sein, um gut zu sein«. Demgemäß darf uns Euripides als der Dichter des ästhetischen Sokratismus gelten.

Sokrates aber war jener *zweite Zuschauer*, der die ältere Tragödie nicht begriff und deshalb nicht achtete; mit ihm im Bunde wagte Euripides, der Herold eines neuen Kunstschaffens zu sein. Wenn an diesem die ältere Tragödie zugrunde ging, so ist also der ästhetische Sokratismus das mörderische Prinzip: insofern aber der Kampf gegen das Dionysische der älteren Kunst gerichtet war, erkennen wir in Sokrates den Gegner des Dionysus, den neuen Orpheus, der sich gegen Dionysus erhebt und, obschon bestimmt, von den Mänaden des athenischen Gerichtshofes zerrissen zu werden, doch den übermächtigen Gott selbst zur Flucht nötigt: welcher, wie damals, als er vor dem Edonerkönig Lykurg floh, sich in die Tiefen des Meeres rettete, nämlich in die mystischen Fluten eines die ganze Welt allmählich überziehenden Geheimkultus.

ENGLISH

the gift of the soothsayer and the dream interpreter: for, he says, the poet cannot compose until he has lost consciousness and no understanding dwells in him any longer. Euripides undertook, as Plato also did, to show the world the counterpart of the "unreasoning" poet. His aesthetic principle, "To be beautiful, everything must be conscious," is, as I said, the parallel to the Socratic "To be good, everything must be conscious." Accordingly, we may regard Euripides as the poet of aesthetic Socratism.

Socrates, however, was that *second spectator* who did not comprehend the older tragedy and therefore did not respect it; allied with him, Euripides dared to be the herald of a new kind of artistic creation. If the older tragedy perished of this, then aesthetic Socratism is the murderous principle. But insofar as the struggle was directed against the Dionysian element in the older art, we recognize in Socrates the adversary of Dionysus, the new Orpheus who rises up against Dionysus and, though destined to be torn apart by the maenads of the Athenian court, nevertheless forces the overpowering god himself to flee. And the god, as once when he fled from Lycurgus, king of the Edonians, saved himself in the depths of the sea—that is, in the mystical floods of a secret cult that gradually spread over the whole world.[14]

SOCRATES, THE NON-MYSTIC

Socrates condemns art and ethics as mere instinct and goes calmly to his death.

GERMAN

13 Daß Sokrates eine enge Beziehung der Tendenz zu Euripides habe, entging dem gleichzeitigen Altertume nicht; und der beredteste Ausdruck für diesen glücklichen Spürsinn ist jene in Athen umlaufende Sage, Sokrates pflege dem Euripides im Dichten zu helfen. Beide Namen wurden von den Anhängern der »guten alten Zeit« in einem Atem genannt, wenn es galt, die Volksverführer der Gegenwart aufzuzählen: von deren Einflusse es herrühre, daß die alte marathonische vierschrötige Tüchtigkeit an Leib und Seele immer mehr einer zweifelhaften Aufklärung, bei fortschreitender Verkümmerung der leiblichen und seelischen Kräfte, zum Opfer falle.

ENGLISH

That Socrates was closely akin to Euripides in tendency did not escape his contemporaries; and the most eloquent expression of this happy instinct is the story, current in Athens, that Socrates used to help Euripides write his plays. The adherents of the "good old days" named both men in one breath whenever they listed the present-day misleaders of the people. It was their influence, they said, that made the old, sturdy Marathonian soundness of body and soul fall more and more victim to a dubious enlightenment, while the powers of body and soul steadily withered.[15]

14 In myth Orpheus was torn apart by Thracian maenads; in the *Iliad* (Book 6) Dionysus, pursued by the Edonian king Lycurgus, took refuge in the sea.
15 The victory over the Persians at Marathon (490 BC) made the "men of Marathon" the model of old-fashioned Athenian virtue.

GERMAN

In dieser Tonart, halb mit Entrüstung, halb mit Verachtung, pflegt die aristophanische Komödie von jenen Männern zu reden, zum Schrecken der Neueren, welche zwar Euripides gerne preisgeben, aber sich nicht genug darüber wundern können, daß Sokrates als der erste und oberste *Sophist*, als der Spiegel und Inbegriff aller sophistischen Bestrebungen bei Aristophanes erscheine: wobei es einzig einen Trost gewährt, den Aristophanes selbst als einen liederlich lügenhaften Alcibiades der Poesie an den Pranger zu stellen.

Ohne an dieser Stelle die tiefen Instinkte des Aristophanes gegen solche Angriffe in Schutz zu nehmen, fahre ich fort, die enge Zusammengehörigkeit des Sokrates und des Euripides aus der antiken Empfindung heraus zu erweisen; in welchem Sinne namentlich daran zu erinnern ist, daß Sokrates als Gegner der tragischen Kunst sich des Besuchs der Tragödie enthielt und nur, wenn ein neues Stück des Euripides aufgeführt wurde, sich unter den Zuschauern einstellte. Am berühmtesten ist aber die nahe Zusammenstellung beider Namen in dem delphischen Orakelspruche, welcher Sokrates als den Weisesten unter den Menschen bezeichnete, zugleich aber das Urteil abgab, daß dem Euripides der zweite Preis im Wettkampfe der Weisheit gebühre.

Als der dritte in dieser Stufenleiter war Sophokles genannt; er, der sich gegen Äschylus rühmen durfte, er tue das Rechte, und zwar, weil er *wisse*, was das Rechte sei. Offenbar ist gerade der Grad der Helligkeit dieses *Wissens* dasjenige, was jene drei Männer gemeinsam als die drei »Wissenden« ihrer Zeit auszeichnet.

Das schärfste Wort aber für jene neue und unerhörte Hochschätzung des Wissens und der Einsicht sprach Sokrates, als er sich als den Einzigen vorfand, der sich eingestehe, *nichts zu wissen*; während er, auf seiner kritischen Wanderung durch Athen, bei den größten Staatsmännern, Rednern, Dichtern und Künstlern vorsprechend, überall die Einbildung des Wissens antraf. Mit Staunen erkannte er, daß alle jene Berühmtheiten selbst über ihren Beruf ohne richtige und sichere Einsicht seien und denselben nur aus Instinkt trieben. »Nur aus Instinkt«: mit diesem Ausdruck berühren wir Herz und Mittelpunkt der sokratischen Tendenz.

Mit ihm verurteilt der Sokratismus ebenso die bestehende Kunst wie die bestehende Ethik: wohin er

ENGLISH

In this key, half indignant and half contemptuous, Aristophanes' comedy tends to speak of these men —to the horror of the moderns, who are quite willing to give up Euripides but cannot get over their amazement that Socrates appears in Aristophanes as the first and foremost *Sophist*, as the mirror and epitome of all sophistic endeavors. Their only consolation is to pillory Aristophanes himself as a dissolute, lying Alcibiades of poetry.[16]

Without defending Aristophanes' deep instincts against such attacks here, I will go on to show, from the way the ancients themselves felt, how closely Socrates and Euripides belong together. In this connection it should be recalled above all that Socrates, as an opponent of tragic art, stayed away from the tragedies and turned up among the spectators only when a new play by Euripides was being performed. Most famous, however, is the pairing of the two names in the Delphic oracle, which called Socrates the wisest of men but at the same time declared that the second prize in the contest of wisdom was due to Euripides.

Third on this ladder Sophocles was named—he who could boast, against Aeschylus, that he did what was right, and did so because he *knew* what was right. Evidently it is precisely the degree of clarity of this *knowing* that sets these three men apart, together, as the three "knowers" of their time.

But the sharpest word for this new and unheard-of esteem for knowledge and insight was spoken by Socrates when he found that he was the only one who admitted to *knowing nothing*; whereas on his critical wanderings through Athens, calling on the greatest statesmen, orators, poets and artists, he everywhere came upon the conceit of knowledge. He recognized with astonishment that all these celebrities lacked correct and sure insight even into their own professions and practiced them only by instinct. "Only by instinct": with this phrase we touch the heart and center of the Socratic tendency.

With it Socratism condemns existing art and existing ethics alike: wherever it turns its probing gaze,

16 Aristophanes caricatured Socrates in *Clouds* (423 BC); Alcibiades, Socrates' brilliant and unscrupulous follower, was a byword for dissolute ambition.

GERMAN

seine prüfenden Blicke richtet, sieht er den Mangel der Einsicht und die Macht des Wahns und schließt aus diesem Mangel auf die innerliche Verkehrtheit und Verwerflichkeit des Vorhandenen. Von diesem einen Punkte aus glaubte Sokrates das Dasein korrigieren zu müssen: er, der Einzelne, tritt mit der Miene der Nichtachtung und der Überlegenheit, als der Vorläufer einer ganz anders gearteten Kultur, Kunst und Moral, in eine Welt hinein, deren Zipfel mit Ehrfurcht zu erhaschen wir uns zum größten Glücke rechnen würden.

Dies ist die ungeheure Bedenklichkeit, die uns jedesmal, angesichts des Sokrates, ergreift und die uns immer und immer wieder anreizt, Sinn und Absicht dieser fragwürdigsten Erscheinung des Altertums zu erkennen. 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!«

Einen Schlüssel zu dem Wesen des Sokrates bietet uns jene wunderbare Erscheinung, die als »Dämonion des Sokrates« bezeichnet wird. In besonderen Lagen, in denen sein ungeheurer Verstand ins Schwanken geriet, gewann er einen festen Anhalt durch eine in solchen Momenten sich äußernde göttliche Stimme. Diese Stimme *mahnt*, wenn sie kommt, immer *ab*. Die instinktive Weisheit zeigt sich bei dieser gänzlich abnormen Natur nur, um dem bewußten Erkennen hier und da *hindernd* entgegenzutreten. Während doch bei allen produktiven Menschen der Instinkt gerade die schöpferisch-affirmative Kraft ist, und das Bewußtsein kritisch und abmahnend sich gebärdet: wird bei Sokrates der Instinkt zum Kritiker, das Bewußtsein zum Schöpfer – eine wahre Monstrosität *per defectum*!

Und zwar nehmen wir hier einen monströsen *defectus* jeder mystischen Anlage wahr, so daß Sokrates als der spezifische *Nicht-Mystiker* zu bezeichnen wäre, in dem die logische Natur durch eine Superfötation ebenso exzessiv entwickelt ist wie im Mystiker jene instinktive Weisheit.

ENGLISH

it sees lack of insight and the power of delusion, and from this lack it concludes that what exists is inwardly wrong and objectionable. From this one point Socrates believed he had to correct existence. He, the lone individual, with an air of disdain and superiority, as the forerunner of an utterly different kind of culture, art and morality, steps into a world whose very hem we would count ourselves supremely fortunate to catch hold of in reverence.

This is the enormous misgiving that seizes us each time we face Socrates, and that spurs us again and again to grasp the meaning and purpose of this most questionable phenomenon of antiquity. Who is this who dares, as a lone individual, to negate the Greek character—which, as Homer, Pindar and Aeschylus, as Phidias, as Pericles, as Pythia and Dionysus, as the deepest abyss and the highest height, is assured of our astonished worship? What daemonic power is it that dares to pour this magic potion into the dust? What demigod is it to whom the spirit chorus of the noblest of mankind must cry out: "Woe! Woe! You have destroyed it, the beautiful world, with mighty fist; it falls, it crumbles!"[17]

A key to the nature of Socrates is offered by that remarkable phenomenon known as the "daimonion of Socrates." In special situations, when his tremendous intellect began to waver, he found firm support in a divine voice that spoke up at such moments. This voice, when it comes, always *warns* him *off*. In this wholly abnormal nature, instinctive wisdom shows itself only in order to *obstruct* conscious knowing here and there. Whereas in all productive people it is precisely instinct that is the creative-affirmative force, and consciousness that behaves critically and dissuasively, in Socrates instinct becomes the critic and consciousness the creator—a true monstrosity *per defectum* [through deficiency]![18]

And indeed we perceive here a monstrous *defectus* [deficiency] of any mystical disposition, so that Socrates might be called the specific *non-mystic*, in whom the logical nature has been developed,

17 The lament of the spirit chorus from Goethe's *Faust*, Part One, after Faust's great curse.
18 In Plato's *Apology*, Socrates describes his daimonion as a divine sign that always turned him back from something and never urged him on.

GERMAN

Andrerseits aber war es jenem in Sokrates erscheinenden logischen Triebe völlig versagt, sich gegen sich selbst zu kehren; in diesem fessellosen Dahinströmen zeigt er eine Naturgewalt, wie wir sie nur bei den allergrößten instinktiven Kräften zu unsrer schaudervollen Überraschung antreffen.

Wer nur einen Hauch von jener göttlichen Naivität und Sicherheit der sokratischen Lebensrichtung aus den platonischen Schriften gespürt hat, der fühlt auch, wie das ungeheure Triebrad des logischen Sokratismus gleichsam *hinter* Sokrates in Bewegung ist, und wie dies durch Sokrates wie durch einen Schatten hindurch angeschaut werden muß. Daß er aber selbst von diesem Verhältnis eine Ahnung hatte, das drückt sich in dem würdevollen Ernste aus, mit dem er seine göttliche Berufung überall und noch vor seinen Richtern geltend machte. Ihn darin zu widerlegen war im Grunde ebenso unmöglich als seinen die Instinkte auflösenden Einfluß gutzuheißen.

Bei diesem unlösbaren Konflikte war, als er einmal vor das Forum des griechischen Staates gezogen war, nur eine einzige Form der Verurteilung geboten, die Verbannung; als etwas durchaus Rätselhaftes, Unrubrizierbares, Unaufklärbares hätte man ihn über die Grenze weisen dürfen, ohne daß irgendeine Nachwelt im Recht gewesen wäre, die Athener einer schmählichen Tat zu zeihen.

Daß aber der Tod und nicht nur die Verbannung über ihn ausgesprochen wurde, das scheint Sokrates selbst, mit völliger Klarheit und ohne den natürlichen Schauder vor dem Tode, durchgesetzt zu haben: er ging in den Tod, mit jener Ruhe, mit der er nach Platos Schilderung als der letzte der Zecher im frühen Tagesgrauen das Symposion verläßt, um einen neuen Tag zu beginnen; indes hinter ihm, auf den Bänken und auf der Erde, die verschlafenen Tischgenossen zurückbleiben, um von Sokrates, dem wahrhaften Erotiker, zu träumen. *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.

ENGLISH

through superfetation, as excessively as instinctive wisdom has in the mystic. On the other hand, the logical drive that appears in Socrates was completely denied the ability to turn against itself; in this unfettered onrush it displays a force of nature such as we meet, to our shuddering surprise, only in the very greatest instinctive powers.

Anyone who has caught even a breath, in Plato's writings, of that divine naïveté and certainty of the Socratic way of life also feels how the enormous driving wheel of logical Socratism is turning, as it were, *behind* Socrates, and how it must be seen through Socrates as through a shadow. That he himself had an inkling of this relation is expressed in the dignified seriousness with which he everywhere asserted his divine calling, even before his judges. To refute him on this was at bottom as impossible as to approve his influence, which dissolved the instincts.

Given this insoluble conflict, once he had been brought before the forum of the Greek state, only one form of condemnation was called for: banishment. As something thoroughly enigmatic, unclassifiable, inexplicable, he might have been shown across the border without any posterity having the right to accuse the Athenians of a shameful deed.

But that death, and not merely banishment, was pronounced on him seems to have been brought about by Socrates himself, with complete clarity and without the natural dread of death. He went to his death with the same calm with which, in Plato's account, he leaves the symposium at dawn, the last of the drinkers, to begin a new day; while behind him, on the benches and on the floor, his sleepy companions stay behind to dream of Socrates, the true lover. *The dying Socrates* became the new ideal of noble Greek youth, never seen before: above all, the typical Hellenic youth, Plato, threw himself down before this image with all the fervent devotion of his enthusiast's soul.[19]

19 Plato's *Symposium* ends with Socrates walking out at daybreak, leaving the other drinkers asleep.

PLATO AND THE OPTIMISM OF DIALECTIC

Socratic optimism drives the chorus out of tragedy, yet Socrates dreams he should make music.

GERMAN

14 Denken wir uns jetzt das eine große Zyklopenauge des Sokrates auf die Tragödie gewandt, jenes Auge, in dem nie der holde Wahnsinn künstlerischer Begeisterung geglüht hat – denken wir uns, wie es jenem Auge versagt war, in die dionysischen Abgründe mit Wohlgefallen zu schauen – was eigentlich mußte es in der »erhabenen und hochgepriesenen« tragischen Kunst, wie sie Plato nennt, erblicken? Etwas recht Unvernünftiges, mit Ursachen, die ohne Wirkungen, und mit Wirkungen, die ohne Ursachen zu sein schienen; dazu das ganze so bunt und mannigfaltig, daß es einer besonnenen Gemütsart widerstreben müsse, für reizbare und empfindliche Seelen aber ein gefährlicher Zunder sei.

Wir wissen, welche einzige Gattung der Dichtkunst von ihm begriffen wurde, die *äsopische Fabel*: und dies geschah gewiß mit jener lächelnden Anbequemung, mit welcher der ehrliche gute Gellert in der Fabel von der Biene und der Henne das Lob der Poesie singt:

»Du siehst an mir, wozu sie nützt,
Dem, der nicht viel Verstand besitzt,
Die Wahrheit durch ein Bild zu sagen.«

Nun aber schien Sokrates die tragische Kunst nicht einmal »die Wahrheit zu sagen«: abgesehen davon, daß sie sich an den wendet, der »nicht viel Verstand besitzt«, also nicht an den Philosophen: ein zweifacher Grund, von ihr fernzubleiben. Wie Plato, rechnete er sie zu den schmeichlerischen Künsten, die nur das Angenehme, nicht das Nützliche darstellen, und verlangte deshalb bei seinen Jüngern Enthaltsamkeit und strenge Absonderung von solchen unphilosophischen Reizungen; mit solchem Erfolge, daß der jugendliche Tragödiendichter Plato zuallererst seine Dichtungen verbrannte, um Schüler des Sokrates werden zu können. Wo aber unbesiegbare Anlagen gegen die sokratischen Maximen ankämpften, war die Kraft derselben, samt der Wucht jenes ungeheuren Charakters, immer noch groß genug, um die Poesie selbst in neue und bis dahin unbekannte Stellungen zu drängen.

Ein Beispiel dafür ist der eben genannte Plato: er, der in der Verurteilung der Tragödie und der Kunst überhaupt

ENGLISH

Let us now imagine the one great Cyclops eye of Socrates turned on tragedy, that eye in which the sweet madness of artistic enthusiasm never glowed—let us imagine how that eye was denied the ability to gaze with pleasure into the Dionysian abysses—what, really, must it have seen in the "sublime and highly praised" tragic art, as Plato calls it? Something quite unreasonable, with causes that seemed to have no effects and effects that seemed to have no causes; and the whole of it so motley and varied that it was bound to be repugnant to a level-headed disposition, while for excitable and sensitive souls it was dangerous tinder.

We know the only kind of poetry he understood: the *Aesopian fable*; and he surely did so with the same smiling accommodation with which the honest, good Gellert sings the praise of poetry in the fable of the bee and the hen:[20]

"You see from me what it is for:
To one who has not much understanding
To tell the truth by way of an image."

But to Socrates tragic art did not even seem to "tell the truth"—quite apart from the fact that it addresses the one who "has not much understanding," and so not the philosopher: a twofold reason to keep away from it. Like Plato, he counted it among the flattering arts, which portray only the pleasant, not the useful, and he therefore required of his disciples abstinence and strict separation from such unphilosophical temptations. He did so with such success that the young tragic poet Plato first of all burned his poems in order to become a pupil of Socrates. But where invincible talents fought against the Socratic maxims, the force of those maxims, together with the weight of that tremendous character, was still great enough to push poetry itself into new and hitherto unknown positions.

An example of this is Plato, just mentioned. In condemning tragedy and art in general he cer-

20 Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769), a hugely popular German writer of moral fables.

GERMAN

gewiß nicht hinter dem naiven Zynismus seines Meisters zurückgeblieben ist, hat doch aus voller künstlerischer Notwendigkeit eine Kunstform schaffen müssen, die gerade mit den vorhandenen und von ihm abgewiesenen Kunstformen innerlich verwandt ist. Der Hauptvorwurf, den Plato der älteren Kunst zu machen hatte – daß sie Nachahmung eines Scheinbildes sei, also noch einer niedrigeren Sphäre, als die empirische Welt ist, angehöre –, durfte vor allem nicht gegen das neue Kunstwerk gerichtet werden: und so sehen wir denn Plato bestrebt, über die Wirklichkeit hinauszugehn und die jener Pseudo-Wirklichkeit zugrunde liegende Idee darzustellen.

Damit aber war der Denker Plato auf einem Umwege ebendahin gelangt, wo er als Dichter stets heimisch gewesen war, und von wo aus Sophokles und die ganze ältere Kunst feierlich gegen jenen Vorwurf protestierten. Wenn die Tragödie alle früheren Kunstgattungen in sich aufgesaugt hatte, so darf dasselbe wiederum in einem exzentrischen Sinne vom platonischen Dialoge gelten, der, durch Mischung aller vorhandenen Stile und Formen erzeugt, zwischen Erzählung, Lyrik, Drama, zwischen Prosa und Poesie in der Mitte schwebt und damit auch das strenge ältere Gesetz der einheitlichen sprachlichen Form durchbrochen hat; auf welchem Wege die *zynischen* Schriftsteller noch weiter gegangen sind, die in der größten Buntscheckigkeit des Stils, im Hin- und Herschwanken zwischen prosaischen und metrischen Formen, auch das literarische Bild des »rasenden Sokrates«, den sie im Leben darzustellen pflegten, erreicht haben.

Der platonische Dialog war gleichsam der Kahn, auf dem sich die schiffbrüchige ältere Poesie samt allen ihren Kindern rettete: auf einem engen Raum zusammengedrängt und dem einen Steuermann Sokrates ängstlich untertänig, fuhren sie jetzt in eine neue Welt hinein, die an dem phantastischen Bilde dieses Aufzugs sich nie satt sehen konnte. Wirklich hat für die ganze Nachwelt Plato das Vorbild einer neuen Kunstform gegeben, das Vorbild des *Romans*: der als die unendlich gesteigerte äsopische Fabel zu bezeichnen ist, in der die Poesie in einer ähnlichen Rangordnung zur dialektischen Philosophie lebt, wie viele Jahrhunderte hindurch dieselbe Philosophie zur Theologie: nämlich als *ancilla*. Dies war die neue Stellung der Poesie, in die sie Plato unter dem Drucke des dämonischen Sokrates drängte.

ENGLISH

tainly did not lag behind the naive cynicism of his master; and yet, out of sheer artistic necessity, he had to create an art form inwardly related precisely to the existing art forms he rejected. The chief reproach Plato had to make against the older art—that it is the imitation of a semblance, and so belongs to a sphere even lower than the empirical world—could above all not be leveled at the new artwork. And so we see Plato striving to go beyond reality and to represent the idea that underlies that pseudo-reality.

But with this the thinker Plato had arrived by a detour at the very place where he had always been at home as a poet, and from which Sophocles and the whole of the older art solemnly protested against that reproach. If tragedy had absorbed all earlier art forms into itself, the same may be said again, in an eccentric sense, of the Platonic dialogue. Produced by mixing all the available styles and forms, it hovers midway between narrative, lyric and drama, between prose and poetry, and so also broke the strict older law of a unified linguistic form. The *Cynic* writers went still further along this path: in the most motley variety of style, in their wavering back and forth between prose and verse, they also achieved in literature the image of the "raving Socrates" that they used to act out in life.[21]

The Platonic dialogue was, as it were, the boat in which the shipwrecked older poetry saved itself together with all its children. Crowded into a narrow space and anxiously obedient to the one helmsman, Socrates, they now sailed into a new world, which could never see enough of the fantastic spectacle of this procession. Plato has indeed given all posterity the model of a new art form, the model of the *novel*—which may be described as the Aesopian fable raised to infinity, in which poetry stands in the same rank relation to dialectical philosophy as that same philosophy stood for many centuries to theology: namely, as *ancilla* [handmaid]. This was the new position of poetry, into which Plato pushed it under the pressure of the daemonic Socrates.

21 Plato reportedly called Diogenes of Sinope, founder of the Cynic way of life, "a Socrates gone mad"; Cynic satire mixed prose and verse.

GERMAN

Hier überwächst der *philosophische Gedanke* die Kunst und zwingt sie zu einem engen Sich-Anklammern an den Stamm der Dialektik. In dem logischen Schematismus hat sich die *apollinische* Tendenz verpuppt: wie wir bei Euripides etwas Entsprechendes und außerdem eine Übersetzung des *Dionysischen* in den naturalistischen Affekt wahrzunehmen hatten.

Sokrates, der dialektische Held im platonischen Drama, erinnert uns an die verwandte Natur des euripideischen Helden, der durch Grund und Gegengrund seine Handlungen verteidigen muß und dadurch so oft in Gefahr gerät, unser tragisches Mitleiden einzubüßen: denn wer vermöchte das *optimistische* Element im Wesen der Dialektik zu verkennen, das in jedem Schlusse sein Jubelfest feiert und allein in kühler Helle und Bewußtheit atmen kann: das optimistische Element, das, einmal in die Tragödie eingedrungen, ihre dionysischen Regionen allmählich überwuchern und sie notwendig zur Selbstvernichtung treiben muß – bis zum Todessprunge ins bürgerliche Schauspiel.

Man vergegenwärtige sich nur die Konsequenzen der sokratischen Sätze: »Tugend ist Wissen; es wird nur gesündigt aus Unwissenheit; der Tugendhafte ist der Glückliche«; in diesen drei Grundformen des Optimismus liegt der Tod der Tragödie. Denn jetzt muß der tugendhafte Held Dialektiker sein, jetzt muß zwischen Tugend und Wissen, Glaube und Moral ein notwendiger sichtbarer Verband sein, jetzt ist die transzendentale Gerechtigkeitslösung des Äschylus zu dem flachen und frechen Prinzip der »poetischen Gerechtigkeit« mit seinem üblichen *deus ex machina* erniedrigt.

Wie erscheint dieser neuen sokratisch-optimistischen Bühnenwelt gegenüber jetzt der *Chor* und überhaupt der ganze musikalisch-dionysische Untergrund der Tragödie? Als etwas Zufälliges, als eine auch wohl zu missende Reminiszenz an den Ursprung der Tragödie; während wir doch eingesehen haben, daß der Chor nur als *Ursache* der Tragödie und des Tragischen überhaupt verstanden werden kann. Schon bei Sophokles zeigt sich jene Verlegenheit in betreff des Chors – ein wichtiges Zeichen, daß schon bei ihm der dionysische Boden der Tragödie zu zerbröckeln beginnt.

Er wagt es nicht mehr, dem Chor den Hauptanteil der Wirkung anzuvertrauen, sondern schränkt sein Bereich dermaßen ein, daß er jetzt fast den Schauspielern koordiniert erscheint, gleich als ob er aus der Orchestra in die Szene hineingehoben würde: womit freilich sein Wesen völlig zerstört ist, mag auch Aristoteles gerade

ENGLISH

Here *philosophical thought* overgrows art and forces it to cling tightly to the trunk of dialectic. The *Apollinian* tendency has withdrawn into the chrysalis of logical schematism—just as with Euripides we had to observe something corresponding, and in addition a translation of the *Dionysian* into naturalistic emotion.

Socrates, the dialectical hero of Platonic drama, reminds us of the kindred nature of the Euripidean hero, who has to defend his actions with argument and counterargument and so often runs the risk of forfeiting our tragic pity. For who could fail to recognize the *optimistic* element in the nature of dialectic, which celebrates a jubilee with every conclusion and can breathe only in cool clarity and consciousness—the optimistic element which, once it has penetrated tragedy, must gradually overgrow its Dionysian regions and necessarily drive it to self-destruction—all the way to the death leap into bourgeois drama.

Just consider the consequences of the Socratic propositions: "Virtue is knowledge; one sins only out of ignorance; the virtuous man is the happy man." In these three basic forms of optimism lies the death of tragedy. For now the virtuous hero must be a dialectician; now there must be a necessary, visible link between virtue and knowledge, faith and morality; now Aeschylus' transcendent solution of justice is degraded to the shallow and insolent principle of "poetic justice," with its usual *deus ex machina*.

Faced with this new Socratic-optimistic stage world, how do the *chorus*, and the whole musical-Dionysian foundation of tragedy, now appear? As something accidental, as a reminder of tragedy's origin that could well be done without; whereas we have seen that the chorus can be understood only as the *cause* of tragedy and of the tragic as such. Already in Sophocles that embarrassment about the chorus shows itself—an important sign that already with him the Dionysian ground of tragedy is beginning to crumble.

He no longer dares to entrust the chorus with the main share of the effect, but restricts its domain so far that it now seems almost on a level with the actors, as if it were lifted out of the orchestra onto the stage. This, of course, completely destroys its nature, even though Aristotle approves precisely

GERMAN

dieser Auffassung des Chors seine Beistimmung geben. Jene Verrückung der Chorposition, welche Sophokles jedenfalls durch seine Praxis und, der Überlieferung nach, sogar durch eine Schrift anempfohlen hat, ist der erste Schritt zur *Vernichtung* des Chors, deren Phasen in Euripides, Agathon und der neueren Komödie mit erschreckender Schnelligkeit aufeinanderfolgen. Die optimistische Dialektik treibt mit der Geißel ihrer Syllogismen die *Musik* aus der Tragödie: d.h.

sie zerstört das Wesen der Tragödie, welches sich einzig als eine Manifestation und Verbildlichung dionysischer Zustände, als sichtbare Symbolisierung der Musik, als die Traumwelt eines dionysischen Rausches interpretieren läßt.

Haben wir also sogar eine schon vor Sokrates wirkende antidionysische Tendenz anzunehmen, die nur in ihm einen unerhört großartigen Ausdruck gewinnt: so müssen wir nicht vor der Frage zurückschrecken, wohin denn eine solche Erscheinung wie die des Sokrates deute: die wir doch nicht imstande sind, angesichts der platonischen Dialoge, als eine nur auflösende negative Macht zu begreifen. Und so gewiß die allernächste Wirkung des sokratischen Triebes auf eine Zersetzung der dionysischen Tragödie ausging, so zwingt uns eine tiefsinnige Lebenserfahrung des Sokrates selbst zu der Frage, ob denn zwischen dem Sokratismus und der Kunst *notwendig* nur ein antipodisches Verhältnis bestehe und ob die Geburt eines »künstlerischen Sokrates« überhaupt etwas in sich Widerspruchsvolles sei.

Jener despotische Logiker hatte nämlich hier und da der Kunst gegenüber das Gefühl einer Lücke, einer Leere, eines halben Vorwurfs, einer vielleicht versäumten Pflicht. Öfters kam ihm, wie er im Gefängnis seinen Freunden erzählt, ein und dieselbe Traumerscheinung, die immer dasselbe sagte: »Sokrates, treibe Musik!« Er beruhigt sich bis zu seinen letzten Tagen mit der Meinung, sein Philosophieren sei die höchste Musenkunst, und glaubt nicht recht, daß eine Gottheit ihn an jene »gemeine, populäre Musik« erinnern werde. Endlich im Gefängnis versteht er sich, um sein Gewissen gänzlich zu entlasten, auch dazu, jene von ihm gering geachtete Musik zu treiben. Und in dieser Gesinnung dichtet er ein Proömium auf Apollo und bringt einige äsopische Fabeln in Verse.

Das war etwas der dämonischen warnenden Stimme Ähnliches, was ihn zu diesen Übungen drängte, es war

ENGLISH

this conception of the chorus. That shift in the chorus's position, which Sophocles in any case recommended by his practice and, according to tradition, even in a treatise, is the first step toward the *annihilation* of the chorus, whose phases follow one another with frightening speed in Euripides, Agathon and New Comedy. Optimistic dialectic, with the whip of its syllogisms, drives *music* out of tragedy: that is,[22]

it destroys the essence of tragedy, which can be interpreted only as a manifestation and imaging of Dionysian states, as the visible symbolization of music, as the dream world of a Dionysian intoxication.

If, then, we must assume an anti-Dionysian tendency already at work even before Socrates, which merely finds an unheard-of, magnificent expression in him, we must not shrink from the question of what a phenomenon like Socrates points to—a phenomenon that we, with the Platonic dialogues before us, cannot comprehend as a merely dissolving, negative force. And as surely as the most immediate effect of the Socratic drive was the decomposition of Dionysian tragedy, a profound experience in Socrates' own life forces us to ask whether there is *necessarily* only an antipodal relation between Socratism and art, and whether the birth of an "artistic Socrates" is something self-contradictory at all.

For that despotic logician had, now and then, a feeling toward art of a gap, a void, a half-reproach, a duty perhaps neglected. As he tells his friends in prison, the same dream apparition often came to him, always saying the same thing: "Socrates, make music!" Up to his last days he reassures himself with the view that his philosophizing is the highest art of the Muses, and does not really believe that a deity would remind him of that "common, popular music." Finally, in prison, in order to unburden his conscience completely, he brings himself to practice that music he held in low esteem. And in this frame of mind he composes a prelude to Apollo and puts some of Aesop's fables into verse.[23]

It was something like the daemonic warning voice that drove him to these exercises: it was his

22 Aristotle (*Poetics* 18) praises Sophocles' integration of the chorus; Agathon was a tragic poet of the generation after Euripides.

GERMAN

seine apollinische Einsicht, daß er wie ein Barbarenkönig ein edles Götterbild nicht verstehe und in der Gefahr sei, sich an seiner Gottheit zu versündigen – durch sein Nichtverstehn. Jenes Wort der sokratischen Traumerscheinung ist das einzige Zeichen einer Bedenklichkeit über die Grenzen der logischen Natur: vielleicht – so mußte er sich fragen – ist das mir Nichtverständliche doch nicht auch sofort das Unverständige? Vielleicht gibt es ein Reich der Weisheit, aus dem der Logiker verbannt ist? Vielleicht ist die Kunst sogar ein notwendiges Korrelativum und Supplement der Wissenschaft?

ENGLISH

Apollinian insight that, like a barbarian king, he did not understand a noble image of a god and was in danger of sinning against his deity—by failing to understand. That word of the Socratic dream apparition is the only sign of any misgiving about the limits of the logical nature. Perhaps—so he had to ask himself—what is not intelligible to me is not necessarily unreasonable? Perhaps there is a realm of wisdom from which the logician is banished? Perhaps art is even a necessary correlative and supplement of science?

THEORETICAL MAN

Socrates is the type of theoretical man, whose science reaches its limits and turns into tragic insight.

GERMAN

15 Im Sinne dieser letzten ahnungsvollen Fragen muß nun ausgesprochen werden, wie der Einfluß des Sokrates, bis auf diesen Moment hin, ja in alle Zukunft hinaus, sich, gleich einem in der Abendsonne immer größer werdenden Schatten, über die Nachwelt hin ausgebreitet hat, wie derselbe zur Neuschaffung der *Kunst* – und zwar der Kunst im bereits metaphysischen, weitesten und tiefsten Sinne – immer wieder nötigt und, bei seiner eignen Unendlichkeit, auch deren Unendlichkeit verbürgt.

Bevor dies erkannt werden konnte, bevor die innerste Abhängigkeit jeder Kunst von den Griechen, den Griechen von Homer bis auf Sokrates, überzeugend dargetan war, mußte es uns mit diesen Griechen ergehen wie den Athenern mit Sokrates. Fast jede Zeit und Bildungsstufe hat einmal sich mit tiefem Mißmute von den Griechen zu befreien gesucht, weil angesichts derselben alles Selbstgeleistete, scheinbar völlig Originelle und recht aufrichtig Bewunderte plötzlich Farbe und Leben zu verlieren schien und zur mißlungenen Kopie, ja zur Karikatur zusammenschrumpfte.

Und so bricht immer von neuem einmal der herzliche Ingrimm gegen jenes anmaßliche Völkchen hervor, das sich erkühnte, alles Nichteinheimische für alle Zeiten als »barbarisch« zu bezeichnen: wer sind jene, fragt man sich, die, obschon sie nur einen ephemeren historischen Glanz, nur lächerlich engbegrenzte Institutionen, nur eine zweifelhafte Tüchtigkeit der Sitte aufzuweisen haben und sogar mit häßlichen Lastern gekennzeichnet

ENGLISH

In the spirit of these last, presentient questions, it must now be said how the influence of Socrates has spread over posterity down to this very moment, and indeed on into all the future, like a shadow that keeps growing longer in the evening sun. It must be said how that influence compels, again and again, the re-creation of *art*, and of art in the already metaphysical, broadest and deepest sense, and how, being itself infinite, it also guarantees the infinity of art.

Before this could be recognized, before the innermost dependence of every art on the Greeks, the Greeks from Homer to Socrates, had been convincingly shown, we were bound to fare with these Greeks as the Athenians fared with Socrates. Almost every age and every stage of culture has at some point sought, in deep ill humor, to free itself from the Greeks. In their presence, everything it had achieved itself, everything apparently quite original and quite sincerely admired, seemed suddenly to lose its color and life and shrank into a botched copy, even a caricature.

And so, again and again, a heartfelt rage breaks out against that presumptuous little people who dared to label everything not their own, for all time, as "barbarian." Who are they, one asks oneself? They have only an ephemeral historical splendor to show, only ridiculously narrow institutions, only a dubious soundness of morals, and they are even marked by ugly vices. Yet they claim

23 The episode comes from Plato's *Phaedo*; the Greek *mousikē* covered all the arts of the Muses, poetry included.

GERMAN

sind, doch die Würde und Sonderstellung unter den Völkern in Anspruch nehmen, die dem Genius unter der Masse zukommt? Leider war man nicht so glücklich, den Schierlingsbecher zu finden, mit dem ein solches Wesen einfach abgetan werden konnte: denn alles Gift, das Neid, Verleumdung und Ingrimm in sich erzeugten, reichte nicht hin, jene selbstgenugsame Herrlichkeit zu vernichten.

Und so schämt und fürchtet man sich vor den Griechen; es sei denn, daß einer die Wahrheit über alles achte und so sich auch diese Wahrheit einzugestehen wage, daß die Griechen unsere und jegliche Kultur als Wagenlenker in den Händen haben, daß aber fast immer Wagen und Pferde von zu geringem Stoffe und der Glorie ihrer Führer unangemessen sind, die dann es für einen Scherz erachten, ein solches Gespann in den Abgrund zu jagen: über den sie selbst, mit dem Sprunge des Achilles, hinwegsetzen.

Um die Würde einer solchen Führerstellung auch für Sokrates zu erweisen, genügt es, in ihm den Typus einer vor ihm unerhörten Daseinsform zu erkennen, den Typus des *theoretischen Menschen*, über dessen Bedeutung und Ziel zur Einsicht zu kommen, unsere nächste Aufgabe ist. Auch der theoretische Mensch hat ein unendliches Vergnügen am Vorhandenen, wie der Künstler, und ist wie jener vor der praktischen Ethik des Pessimismus und vor seinen nur im Finsteren leuchtenden Lynkeusaugen durch jenes Genügen geschützt.

Wenn nämlich der Künstler bei jeder Enthüllung der Wahrheit immer nur mit verzückten Blicken an dem hängen bleibt, was auch jetzt, nach der Enthüllung, noch Hülle bleibt, genießt und befriedigt sich der theoretische Mensch an der abgeworfenen Hülle und hat sein höchstes Lustziel in dem Prozeß einer immer glücklichen, durch eigene Kraft gelingenden Enthüllung. Es gäbe keine Wissenschaft, wenn ihr nur um jene *eine* nackte Göttin und um nichts anderes zu tun wäre.

Denn dann müßte es ihren Jüngern zumute sein, wie solchen, die ein Loch gerade durch die Erde graben wollten: von denen ein jeder einsieht, daß er, bei größter und lebenslänglicher Anstrengung, nur ein ganz kleines Stück der ungeheuren Tiefe zu durchgraben imstande sei, welches vor seinen Augen durch die Arbeit des nächsten wieder überschüttet wird, so daß ein dritter wohl daran zu tun scheint, wenn er auf eigne Faust eine neue Stelle für seine Bohrversuche wählt. Wenn jetzt nun einer zur Überzeugung beweist, daß auf diesem direkten Wege das

ENGLISH

the dignity and special status among peoples that belongs to the genius among the masses. Unfortunately, no one was lucky enough to find the cup of hemlock with which such a being could simply be disposed of: all the poison that envy, slander and rage produced within themselves was not enough to destroy that self-sufficient splendor.

And so people are ashamed of the Greeks and afraid of them. The exception is someone who values truth above everything and so dares to admit to himself this truth as well: that the Greeks, as charioteers, hold our culture and every culture in their hands, but that the chariot and horses are almost always of too poor a stuff and unworthy of the glory of their drivers. The drivers then think it a joke to drive such a team into the abyss, which they themselves clear with the leap of Achilles.

To demonstrate the dignity of such a leading position for Socrates too, it is enough to recognize in him the type of a form of existence unheard of before him: the type of *theoretical man*, whose meaning and goal it is our next task to understand. Theoretical man, too, like the artist, takes an infinite delight in what exists. Like the artist, he is protected by that contentment from the practical ethics of pessimism and from its lynx eyes, which shine only in the dark.[24]

Whenever truth is unveiled, the artist always clings with enraptured eyes only to what still remains veil even now, after the unveiling. Theoretical man, by contrast, enjoys and satisfies himself with the discarded veil, and finds his highest goal of pleasure in the process of an unveiling that always succeeds, and succeeds by his own strength. There would be no science if it cared only about that *one* naked goddess and about nothing else.

For then its disciples would have to feel like people trying to dig a hole straight through the earth. Each of them sees that, with the greatest effort sustained over a lifetime, he can dig through only a tiny piece of the enormous depth, and that piece is filled in again before his eyes by the work of the next man. A third, then, seems well advised to choose a new spot for his drilling on his own initiative. Now suppose someone proves conclus-

24 The German has "Lynceus eyes": Lynceus was the Argonaut whose sight was said to pierce darkness and even the earth.

GERMAN

Antipodenziel nicht zu erreichen sei, wer wird noch in den alten Tiefen weiterarbeiten wollen, es sei denn, daß er sich nicht inzwischen genügen lasse, edles Gestein zu finden oder Naturgesetze zu entdecken.

Darum hat Lessing, der ehrlichste theoretische Mensch, es auszusprechen gewagt, daß ihm mehr am Suchen der Wahrheit als an ihr selbst gelegen sei: womit das Grundgeheimnis der Wissenschaft, zum Erstaunen, ja Ärger der Wissenschaftlichen, aufgedeckt worden ist. Nun steht freilich neben dieser vereinzelten Erkenntnis, als einem Exzeß der Ehrlichkeit, wenn nicht des Übermutes, eine tiefsinnige *Wahnvorstellung*, welche zuerst in der Person des Sokrates zur Welt kam, – jener unerschütterliche Glaube, 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.

Dieser erhabene metaphysische Wahn ist als Instinkt der Wissenschaft beigegeben und führt sie immer und immer wieder zu ihren Grenzen, an denen sie in *Kunst* umschlagen muß: *auf welche es eigentlich, bei diesem Mechanismus, abgesehen ist*.

Schauen wir jetzt, mit der Fackel dieses Gedankens, auf Sokrates hin: so erscheint er uns als der erste, der an der Hand jenes Instinktes der Wissenschaft nicht nur leben, sondern – was bei weitem mehr ist – auch sterben konnte; und deshalb ist das Bild des *sterbenden Sokrates* als des durch Wissen und Gründe der Todesfurcht enthobenen Menschen das Wappenschild, das über dem Eingangstor der Wissenschaft einen jeden an deren Bestimmung erinnert, nämlich das Dasein als begreiflich und damit als gerechtfertigt erscheinen zu machen: wozu freilich, wenn die Gründe nicht reichen, schließlich auch der *Mythus* dienen muß, den ich sogar als notwendige Konsequenz, ja als Absicht der Wissenschaft soeben bezeichnete.

Wer sich einmal anschaulich macht, wie nach Sokrates, dem Mystagogen der Wissenschaft, eine Philosophenschule nach der anderen wie Welle auf Welle sich ablöst, wie eine nie geahnte Universalität der Wissensgier in dem weitesten Bereich der gebildeten Welt und als eigentliche Aufgabe für jeden höher Befähigten die Wissenschaft auf die hohe See führte, von der sie niemals seitdem wieder völlig vertrieben werden

ENGLISH

ively that the goal at the antipodes cannot be reached by this direct route. Who will still want to go on working in the old depths, unless he has meanwhile learned to be content with finding precious stones or discovering laws of nature?

That is why Lessing, the most honest of theoretical men, dared to declare that he cared more about the search for truth than about truth itself. This uncovered the fundamental secret of science, to the astonishment, indeed the annoyance, of the scientific. Beside this isolated insight, to be sure, an excess of honesty if not of high spirits, there stands a profound *delusion* that first came into the world in the person of Socrates. It is the unshakable faith that thought, following the guiding thread of causality, reaches into the deepest abysses of being, and that thought is capable not only of knowing being but even of *correcting* it.[25]

This sublime metaphysical delusion accompanies science as an instinct and leads it again and again to its limits, where it must turn into *art*, *which is really what this mechanism is aiming at*.

If we now look at Socrates by the torchlight of this thought, he appears to us as the first who could not only live by the guidance of that instinct of science but also, what is far more, die by it. That is why the image of the *dying Socrates*, the man raised above the fear of death by knowledge and reasons, is the coat of arms above the entrance gate of science. It reminds everyone of the purpose of science, which is to make existence appear comprehensible and therefore justified. For this purpose, to be sure, when reasons do not suffice, *myth* too must ultimately serve. And I have just described myth as the necessary consequence, indeed the intention, of science.

Let us picture what happened after Socrates, the mystagogue of science. One school of philosophers succeeded another, like wave upon wave. A never-suspected universality of the craving for knowledge, across the widest reaches of the educated world, and as the real task for everyone of higher ability, led science out onto the high seas, from which it has never since been entirely driven

25 In *Eine Duplik* (1778) Lessing wrote that if God offered him all truth in one hand and the striving for truth in the other, he would choose the striving.

GERMAN

konnte, wie durch diese Universalität erst ein gemeinsames Netz des Gedankens über den gesamten Erdball, ja mit Ausblicken über die Gesetzlichkeit eines ganzen Sonnensystems, gespannt wurde; wer dies alles, samt der erstaunlich hohen Wissenspyramide der Gegenwart, sich vergegenwärtigt, der kann sich nicht entbrechen, in Sokrates den einen Wendepunkt und Wirbel der sogenannten Weltgeschichte zu sehen.

Denn dächte man sich einmal diese ganze unbezifferbare Summe von Kraft, die für jene Welttendenz verbraucht worden ist, *nicht* im Dienste des Erkennens, sondern auf die praktischen, d.h. egoistischen Ziele der Individuen und Völker verwendet, so wäre wahrscheinlich in allgemeinen Vernichtungskämpfen und fortdauernden Völkerwanderungen die instinktive Lust zum Leben so abgeschwächt, daß, bei der Gewohnheit des Selbstmordes, der einzelne vielleicht den letzten Rest von Pflichtgefühl empfinden müßte, wenn er, wie der Bewohner der Fidschi-Inseln, als Sohn seine Eltern, als Freund seinen Freund erdrosselt: ein praktischer Pessimismus, der selbst eine grausenhafte Ethik des Völkermordes aus Mitleid erzeugen könnte – der übrigens überall in der Welt vorhanden ist und vorhanden war, wo nicht die Kunst in irgendwelchen Formen, besonders als Religion und Wissenschaft, zum Heilmittel und zur Abwehr jenes Pesthauchs erschienen ist.

Angesichts dieses praktischen Pessimismus ist Sokrates das Urbild des theoretischen Optimisten, der in dem bezeichneten Glauben an die Ergründlichkeit der Natur der Dinge dem Wissen und der Erkenntnis die Kraft einer Universalmedizin beilegt und im Irrtum das Übel an sich begreift. In jene Gründe einzudringen und die wahre Erkenntnis vom Schein und vom Irrtum zu sondern, dünkte dem sokratischen Menschen der edelste, selbst der einzige wahrhaft menschliche Beruf zu sein: so wie jener Mechanismus der Begriffe, Urteile und Schlüsse von Sokrates ab als höchste Betätigung und bewunderungswürdigste Gabe der Natur über alle anderen Fähigkeiten geschätzt wurde.

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, wurden von Sokrates und seinen gleichgesinnten Nachfolgern bis auf die Gegenwart hin aus der Dialektik des Wissens abgeleitet und demgemäß als lehrbar bezeichnet. Wer die Lust einer sokratischen Erkenntnis an sich erfahren hat und spürt, wie diese, in immer weiteren Ringen, die

ENGLISH

back. Through this universality a common net of thought was stretched for the first time over the whole globe, even with glimpses of the laws governing an entire solar system. Whoever calls all this to mind, together with the astonishingly high pyramid of knowledge of the present day, cannot help seeing in Socrates the one turning point and vortex of so-called world history.

Imagine this whole incalculable sum of energy that has been spent on that world tendency applied *not* in the service of knowledge but to the practical, that is, egoistic, aims of individuals and peoples. Then the instinctive lust for life would probably have been so weakened, amid universal wars of annihilation and constant migrations of peoples, that suicide would have become habitual. The individual might then feel the last remnant of a sense of duty when, like the inhabitant of the Fiji Islands, he strangles his parents as a son, his friend as a friend. This would be a practical pessimism that could even produce a gruesome ethics of genocide out of pity. Such a pessimism, incidentally, is present and has been present everywhere in the world where art, in one form or another, especially as religion and science, has not appeared as a remedy and a defense against that pestilential breath.

In contrast to this practical pessimism, Socrates is the archetype of the theoretical optimist. Believing, as described, that the nature of things can be fathomed, he attributes to knowledge and insight the power of a universal medicine and sees in error evil as such. To penetrate to those grounds and to separate true knowledge from illusion and error seemed to Socratic man the noblest calling, even the only truly human one. Likewise, from Socrates on, that mechanism of concepts, judgments and inferences was prized above all other faculties as the highest activity and the most admirable gift of nature.

Even the most sublime moral deeds, the stirrings of pity, of self-sacrifice, of heroism, and that calm sea of the soul, so hard to attain, which the Apollinian Greek called *sophrosyne* [moderation, self-mastery], were derived by Socrates and his like-minded successors, down to the present, from the dialectic of knowledge, and were accordingly declared teachable. Whoever has experienced for

GERMAN

ganze Welt der Erscheinungen zu umfassen sucht, der wird von da an keinen Stachel, der zum Dasein drängen könnte, heftiger empfinden als die Begierde, jene Eroberung zu vollenden und das Netz undurchdringbar fest zu spinnen.

Einem so Gestimmten erscheint dann der platonische Sokrates als der Lehrer einer ganz neuen Form der »griechischen Heiterkeit« und Daseinsseligkeit, welche sich in Handlungen zu entladen sucht und diese Entladungen zumeist in mäeutischen und erziehenden Einwirkungen auf edle Jünglinge, zum Zweck der endlichen Erzeugung des Genius, finden wird.

Nun aber eilt die Wissenschaft, von ihrem kräftigen Wahne angespornt, unaufhaltsam bis zu ihren Grenzen, an denen ihr im Wesen der Logik verborgener Optimismus scheitert. Denn die Peripherie des Kreises der Wissenschaft hat unendlich viele Punkte, und während noch gar nicht abzusehen ist, wie jemals der Kreis völlig ausgemessen werden könnte, so trifft doch der edle und begabte Mensch, noch vor der Mitte seines Daseins und unvermeidlich, auf solche Grenzpunkte der Peripherie, wo er in das Unaufhellbare starrt.

Wenn er hier zu seinem Schrecken sieht, wie die Logik sich an diesen Grenzen um sich selbst ringelt und endlich sich in den Schwanz beißt – da bricht die neue Form der Erkenntnis durch, *die tragische Erkenntnis*, die, um nur ertragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst braucht.

Schauen wir, mit gestärkten und an den Griechen erlabten Augen, auf die höchsten Sphären derjenigen Welt, die uns umflutet, so gewahren wir die in Sokrates vorbildlich erscheinende Gier der unersättlichen optimistischen Erkenntnis in tragische Resignation und Kunstbedürftigkeit umgeschlagen: während allerdings dieselbe Gier, auf ihren niederen Stufen, sich kunstfeindlich äußern und vornehmlich die dionysisch-tragische Kunst innerlich verabscheuen muß, wie dies an der Bekämpfung der äschyleischen Tragödie durch den Sokratismus beispielsweise dargestellt wurde.

Hier nun klopfen wir, bewegten Gemütes, an die Pforten der Gegenwart und Zukunft: wird jenes »Umschlagen« zu immer neuen Konfigurationen des Genius und gerade des *musiktreibenden Sokrates* führen? Wird das über das Dasein gebreitete Netz der Kunst, sei es auch unter dem Namen der Religion oder der Wissenschaft, immer fester und

ENGLISH

himself the pleasure of a Socratic insight feels how it seeks, in ever wider circles, to embrace the whole world of phenomena. From then on he will feel no spur that could urge him to existence more keenly than the craving to complete that conquest and to weave the net impenetrably tight.

To someone of this disposition, the Platonic Socrates then appears as the teacher of an entirely new form of "Greek cheerfulness" and blissful delight in existence. This form seeks to discharge itself in actions, and it will find these discharges mostly in maieutic and educational influence on noble youths, with a view to the eventual production of genius.

But now science, spurred on by its powerful delusion, hurries unstoppably toward its limits, where the optimism hidden in the essence of logic founders. For the periphery of the circle of science has infinitely many points. There is still no telling how the circle could ever be completely surveyed, and yet the noble and gifted man inevitably comes up against such boundary points of the periphery, even before the middle of his life, and there he stares into what cannot be illuminated.

When he sees here, to his horror, how at these limits logic coils around itself and finally bites its own tail, then the new form of knowledge breaks through: *tragic knowledge*, which, merely to be endured, needs art as protection and remedy.

Let us look, with eyes strengthened and refreshed by the Greeks, at the highest spheres of the world that surges around us. There we perceive the greed of insatiable optimistic knowledge, which appears in exemplary form in Socrates, turned into tragic resignation and a need for art. At its lower levels, admittedly, this same greed must show itself hostile to art and must, above all, inwardly abhor Dionysian-tragic art, as we illustrated, for example, with Socratism's struggle against Aeschylean tragedy.

Here, then, with stirred hearts, we knock at the gates of the present and the future. Will that "turning" lead to ever new configurations of genius, and precisely of the *Socrates who practices music*? Will the net of art spread over existence, even under the name of religion or of science, be woven ever

GERMAN

zarter geflochten werden, oder ist ihm bestimmt, unter dem ruhelos barbarischen Treiben und Wirbeln, das sich jetzt »die Gegenwart« nennt, in Fetzen zu reißen? – Besorgt, doch nicht trostlos stehen wir eine kleine Weile beiseite, als die Beschaulichen, denen es erlaubt ist, Zeugen jener ungeheuren Kämpfe und Übergänge zu sein. Ach! Es ist der Zauber dieser Kämpfe, daß, wer sie schaut, sie auch kämpfen muß!

ENGLISH

tighter and finer? Or is it destined to be torn to shreds amid the restless barbaric bustle and whirl that now calls itself “the present”?—Anxious, yet not disconsolate, we stand aside for a little while, as contemplatives who are permitted to witness those tremendous struggles and transitions. Alas! It is the magic of these struggles that whoever watches them must also fight them!

Sections 16–25: The Rebirth of Tragedy

Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 16–25
Music, myth and the tragic effect; opera and Alexandrian culture; hope for a rebirth of tragedy from German music.

GERMAN

16 An diesem ausgeführten historischen Beispiel haben wir klarzumachen gesucht, wie die Tragödie an dem Entschwinden des Geistes der Musik ebenso gewiß zugrunde geht, wie sie aus diesem Geiste allein geboren werden kann. Das Ungewöhnliche dieser Behauptung zu mildern und andererseits den Ursprung dieser unserer Erkenntnis aufzuzeigen, müssen wir uns jetzt freien Blicks den analogen Erscheinungen der Gegenwart gegenüberstellen; wir müssen mitten hinein in jene Kämpfe treten, welche, wie ich eben sagte, zwischen der unersättlichen optimistischen Erkenntnis und der tragischen Kunstbedürftigkeit in den höchsten Sphären unserer jetzigen Welt gekämpft werden.

Ich will hierbei von allen den anderen gegnerischen Trieben absehen, die zu jeder Zeit der Kunst und gerade der Tragödie entgegenarbeiten und die auch in der Gegenwart in dem Maße siegesgewiß um sich greifen, daß von den theatralischen Künsten z.B. allein die Posse und das Ballett in einem einigermaßen üppigen Wuchern ihre vielleicht nicht für jedermann wohlriechenden Blüten treiben. Ich will nur von der *erlauchtesten Gegnerschaft* der tragischen Weltbetrachtung reden und meine damit die in ihrem tiefsten Wesen optimistische Wissenschaft, mit ihrem Ahnherrn Sokrates an der Spitze. Alsbald sollen auch die Mächte bei Namen genannt werden, welche mir *eine Wiedergeburt der Tragödie* – und welche andere selige Hoffnungen für das deutsche Wesen! – zu verbürgen scheinen.

Bevor wir uns mitten in jene Kämpfe hineinstürzen, hüllen wir uns in die Rüstung unserer bisher eroberten Erkenntnisse. Im Gegensatz zu allen denen, welche beflissen sind, die Künste aus einem einzigen Prinzip, als dem notwendigen Lebensquell jedes Kunstwerks, abzuleiten, halte ich den Blick auf jene beiden künstlerischen Gottheiten der Griechen, Apollo und Dionysus, geheftet und erkenne in ihnen die lebendigen und anschaulichen Repräsentanten *zweier* in ihrem tiefsten Wesen und ihren höchsten Zielen verschiedenen Kunstwelten. Apollo steht vor mir als der verklärende

ENGLISH

With this historical example, worked out in detail, we have tried to make clear that tragedy perishes as surely from the disappearance of the spirit of music as it can be born from this spirit alone. To soften the strangeness of this claim, and to show the origin of this insight of ours, we must now face, with open eyes, the analogous phenomena of the present. We must step right into the midst of those struggles which, as I just said, are being fought in the highest spheres of our present world between insatiable optimistic knowledge and the tragic need for art.

In doing so I will leave aside all the other hostile drives that have worked against art at all times, and against tragedy in particular. In the present, too, they are spreading so confident of victory that, of the theatrical arts, for example, only farce and ballet flourish, with a somewhat rank luxuriance, putting forth blossoms that perhaps do not smell sweet to everyone. I will speak only of the *most illustrious opposition* to the tragic view of the world, and by that I mean science, optimistic in its deepest essence, with its ancestor Socrates at its head. Presently I shall also name the powers that seem to me to guarantee *a rebirth of tragedy*, and what other blissful hopes for the German character!

Before we plunge into the midst of those struggles, let us put on the armor of the insights we have won so far. Unlike all those who are eager to derive the arts from a single principle, as the necessary source of life of every work of art, I keep my eyes fixed on those two artistic deities of the Greeks, Apollo and Dionysus. I recognize in them the living and vivid representatives of *two* art worlds that differ in their deepest essence and in their highest aims. Apollo stands before me as the

GERMAN

Genius des *principii individuationis*, durch den allein die Erlösung im Scheine wahrhaft zu erlangen ist: während unter dem mystischen Jubelruf des Dionysus der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Seins, zu dem innersten Kern der Dinge offenliegt.

Dieser ungeheure Gegensatz, der sich zwischen der plastischen Kunst als der apollinischen und der Musik als der dionysischen Kunst klaffend auftut, ist einem einzigen der großen Denker in dem Maße offenbar geworden, daß er, selbst ohne jene Anleitung der hellenischen Göttersymbolik, der Musik einen verschiedenen Charakter und Ursprung vor allen anderen Künsten zuerkannte, weil sie nicht, wie jene alle, Abbild der Erscheinung, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst sei und also zu *allem Physischen der Welt das Metaphysische*, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstelle. (Schopenhauer, Welt als Wille und Vorstellung I, S. 310.)

Auf diese wichtigste Erkenntnis aller Ästhetik, mit der, in einem ernsteren Sinne genommen, die Ästhetik erst beginnt, hat Richard Wagner, zur Bekräftigung ihrer ewigen Wahrheit seinen Stempel gedrückt, wenn er im »Beethoven« feststellt, daß die Musik nach ganz anderen ästhetischen Prinzipien als alle bildenden Künste und überhaupt nicht nach der Kategorie der Schönheit zu bemessen sei: obgleich eine irrige Ästhetik, an der Hand einer mißleiteten und entarteten Kunst, von jenem in der bildnerischen Welt geltenden Begriff der Schönheit aus sich gewöhnt habe, von der Musik eine ähnliche Wirkung wie von den Werken der bildenden Kunst zu fordern, nämlich die Erregung *des Gefallens an schönen Formen*.

Nach der Erkenntnis jenes ungeheuren Gegensatzes fühlte ich eine starke Nötigung, mich dem Wesen der griechischen Tragödie und damit der tiefsten Offenbarung des hellenischen Genius zu nahen: denn erst jetzt glaubte ich des Zaubers mächtig zu sein, über die Phraseologie unserer üblichen Ästhetik hinaus, das Urproblem der Tragödie mir leibhaft vor die Seele stellen zu können: wodurch mir ein so befremdlich eigentümlicher Blick in das Hellenische vergönnt war, daß es mir scheinen mußte, als ob unsre so stolz sich gebärdende klassisch-hellenische Wissenschaft in der Hauptsache bis jetzt nur an Schattenspielen und Äußerlichkeiten sich zu weiden gewußt habe.

ENGLISH

transfiguring genius of the *principium individuationis*, through which alone redemption in illusion can truly be attained. Under the mystical cry of jubilation of Dionysus, on the other hand, the spell of individuation is shattered, and the way lies open to the Mothers of Being, to the innermost core of things.[1]

This enormous opposition, which yawns between plastic art as the Apollinian art and music as the Dionysian art, became apparent to only one of the great thinkers, and to such a degree that, even without the guidance of the Hellenic symbolism of the gods, he granted music a character and origin different from all the other arts. Music, he said, is not, like all of them, a copy of the phenomenon, but a direct copy of the will itself, and it therefore represents *what is metaphysical to everything physical in the world*, the thing in itself to every phenomenon. (Schopenhauer, *The World as Will and Representation* I, p. 310.)

This is the most important insight of all aesthetics; indeed, taken in a more serious sense, aesthetics only begins with it. Richard Wagner set his seal on it, confirming its eternal truth, when he established in his *Beethoven* that music is to be judged by aesthetic principles quite different from those of all the visual arts, and not by the category of beauty at all. A mistaken aesthetics, he adds, led by a misguided and degenerate art, has nevertheless grown accustomed, starting from the concept of beauty that holds in the world of the visual arts, to demanding from music an effect similar to that of works of the visual arts, namely the arousal of *pleasure in beautiful forms*.

Once I had recognized that enormous opposition, I felt a strong compulsion to approach the essence of Greek tragedy, and with it the deepest revelation of the Hellenic genius. Only now did I believe I commanded the magic to go beyond the phraseology of our usual aesthetics and to set the primordial problem of tragedy bodily before my soul. This granted me so strange and singular a view into the Hellenic world that it could only seem to me as if our classical-Hellenic scholarship, which bears itself so proudly, had so far, in the main, known how to feast only on shadow plays and externals.

1 The "Mothers" allude to Goethe's *Faust*, Part Two, Act 1, where Faust descends to the mysterious Mothers, the source of all forms.

GERMAN

Jenes Urproblem möchten wir vielleicht mit dieser Frage berühren: welche ästhetische Wirkung entsteht, wenn jene an sich getrennten Kunstmächte des Apollinischen und des Dionysischen nebeneinander in Tätigkeit geraten? Oder in kürzerer Form: wie verhält sich die Musik zu Bild und Begriff? – Schopenhauer, dem Richard Wagner gerade für diesen Punkt eine nicht zu überbietende Deutlichkeit und Durchsichtigkeit der Darstellung nachrühmt, äußert sich hierüber am ausführlichsten in der folgenden Stelle, die ich hier in ihrer ganzen Länge wiedergeben werde. Welt als Wille und Vorstellung I, S. 309: »Diesem allen zufolge können wir die erscheinende Welt, oder die Natur, und die Musik als zwei verschiedene Ausdrücke derselben Sache ansehen, welche selbst daher das allein Vermittelnde der Analogie beider ist, dessen Erkenntnis erfordert wird, um jene Analogie einzusehen.

Die Musik ist demnach, wenn als Ausdruck der Welt angesehen, eine im höchsten Grad allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält wie diese zu den einzelnen Dingen. Ihre Allgemeinheit ist aber keineswegs jene leere Allgemeinheit der Abstraktion, sondern ganz anderer Art, und ist verbunden mit durchgängiger deutlicher Bestimmtheit. Sie gleicht hierin den geometrischen Figuren und den Zahlen, welche als die allgemeinen Formen aller möglichen Objekte der Erfahrung und auf alle *a priori* anwendbar, doch nicht abstrakt, sondern anschaulich und durchgängig bestimmt sind.

Alle möglichen Bestrebungen, Erregungen und Äußerungen des Willens, alle jene Vorgänge im Innern des Menschen, welche die Vernunft in den weiten negativen Begriff Gefühl wirft, sind durch die unendlich vielen möglichen Melodien auszudrücken, aber immer in der Allgemeinheit bloßer Form, ohne den Stoff, immer nur nach dem An-sich, nicht nach der Erscheinung, gleichsam die innerste Seele derselben, ohne Körper.

Aus diesem innigen Verhältnis, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat, ist auch dies zu erklären, daß, wenn zu irgendeiner Szene, Handlung, Vorgang, Umgebung eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen scheint und als der richtigste und deutlichste Kommentar dazu auftritt: ingleichen, daß es dem, der sich dem Eindruck einer Symphonie ganz hingibt, ist, als sähe er alle möglichen Vorgänge des Lebens und der Welt an sich

ENGLISH

We might perhaps touch on that primordial problem with this question: what aesthetic effect arises when the art powers of the Apollinian and the Dionysian, separate in themselves, come into play side by side? Or, more briefly: how is music related to image and concept?—Schopenhauer, whom Richard Wagner praises precisely on this point for an unsurpassable clarity and lucidity of exposition, speaks on this most fully in the following passage, which I shall reproduce here at full length. *The World as Will and Representation* I, p. 309: "According to all this, we can regard the phenomenal world, or nature, and music as two different expressions of the same thing. This thing itself is therefore the only medium of the analogy between the two, and knowledge of it is required in order to understand that analogy.

Accordingly, music, when regarded as an expression of the world, is a language of the highest universality, which is even related to the universality of concepts roughly as concepts are related to individual things. Its universality, however, is by no means the empty universality of abstraction, but of an entirely different kind, and it is combined with thoroughgoing, distinct determinateness. In this it resembles geometrical figures and numbers, which are the universal forms of all possible objects of experience and applicable to them all *a priori*, and yet are not abstract but perceptible and thoroughly determinate.

All possible strivings, stirrings and expressions of the will, all those processes within man which reason throws into the broad negative concept of feeling, can be expressed by the infinitely many possible melodies. But they are expressed always in the universality of mere form, without the material, always only according to the in-itself, not according to the phenomenon, as it were their innermost soul, without a body.

This intimate relation that music has to the true essence of all things also explains why, when suitable music sounds with any scene, action, event or surrounding, it seems to disclose to us its most secret meaning and appears as the most accurate and distinct commentary on it. It likewise explains why someone who gives himself up entirely to the impression of a symphony feels as if he saw all possible events of life and the world passing by

GERMAN

vorüberziehen: dennoch kann er, wenn er sich besinnt, keine Ähnlichkeit angeben zwischen jenem Tonspiel und den Dingen, die ihm vorschwebten.

Denn die Musik ist, wie gesagt, darin von allen anderen Künsten verschieden, daß sie nicht Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adäquaten Objektität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt. Man könnte demnach die Welt ebensowohl verkörperte Musik, als verkörperten Willen nennen: daraus also ist es erklärlich, warum Musik jedes Gemälde, ja jede Szene des wirklichen Lebens und der Welt, sogleich in erhöhter Bedeutsamkeit hervortreten läßt; freilich um so mehr, je analoger ihre Melodie dem innern Geiste der gegebenen Erscheinung ist. Hierauf beruht es, daß man ein Gedicht als Gesang, oder eine anschauliche Darstellung als Pantomime, oder beides als Oper der Musik unterlegen kann.

Solche einzelne Bilder des Menschenlebens, der allgemeinen Sprache der Musik untergelegt, sind nie mit durchgängiger Notwendigkeit ihr verbunden oder entsprechend; sondern sie stehen zu ihr nur im Verhältnis eines beliebigen Beispiels zu einem allgemeinen Begriff: sie stellen in der Bestimmtheit der Wirklichkeit dasjenige dar, was die Musik in der Allgemeinheit bloßer Form aussagt. Denn die Melodien sind gewissermaßen, gleich den allgemeinen Begriffen, ein Abstraktum der Wirklichkeit.

Diese nämlich, also die Welt der einzelnen Dinge, liefert das Anschauliche, das Besondere und Individuelle, den einzelnen Fall, sowohl zur Allgemeinheit der Begriffe, als zur Allgemeinheit der Melodien, welche beide Allgemeinheiten einander aber in gewisser Hinsicht entgegengesetzt sind; indem die Begriffe nur die allererst aus der Anschauung abstrahierten Formen, gleichsam die abgezogene äußere Schale der Dinge enthalten, also ganz eigentlich Abstrakta sind; die Musik hingegen den innersten aller Gestaltung vorhergängigen Kern, oder das Herz der Dinge gibt. Dies Verhältnis ließe sich recht gut in der Sprache der Scholastiker ausdrücken, indem man sagte: die Begriffe sind die *universalia post rem*, die Musik aber gibt die *universalia ante rem*, und die Wirklichkeit die *universalia in re*.

– Daß aber überhaupt eine Beziehung zwischen einer Komposition und einer anschaulichen Darstellung möglich ist, beruht, wie gesagt, darauf, daß beide nur

ENGLISH

him. Yet when he reflects, he cannot point to any likeness between that play of tones and the things that hovered before his mind.

For music, as I said, differs from all the other arts in that it is not a copy of the phenomenon, or, more correctly, of the adequate objectivity of the will, but a direct copy of the will itself, and it therefore represents what is metaphysical to everything physical in the world, the thing in itself to every phenomenon. We could therefore just as well call the world embodied music as embodied will. This explains why music at once makes every painting, indeed every scene of real life and of the world, stand out with heightened significance, and all the more, of course, the more analogous its melody is to the inner spirit of the given phenomenon. This is what makes it possible to set a poem to music as song, or a visual presentation as pantomime, or both as opera.

Such individual images of human life, set to the universal language of music, are never bound to it or corresponding to it with thoroughgoing necessity. They stand to it only in the relation of an arbitrary example to a universal concept: they present, in the determinateness of reality, what music states in the universality of mere form. For melodies are, to a certain extent, like universal concepts, an abstraction from reality.

Reality, that is, the world of individual things, supplies the perceptible, the particular and individual, the single case, both to the universality of concepts and to the universality of melodies. These two universalities, however, are in a certain respect opposed to each other. Concepts contain only the forms first abstracted from perception, the stripped-off outer shell of things, as it were, and so are quite properly abstractions. Music, on the other hand, gives the innermost kernel that precedes all formation, or the heart of things. This relation could be expressed quite well in the language of the Scholastics by saying: concepts are the *universalia post rem* [universals after the thing], but music gives the *universalia ante rem* [universals before the thing], and reality the *universalia in re* [universals in the thing].

— That a relation between a composition and a visual presentation is possible at all rests, as I said, on the fact that both are only quite different

GERMAN

ganz verschiedene Ausdrücke des selben innern Wesens der Welt sind. Wann nun im einzelnen Fall eine solche Beziehung wirklich vorhanden ist, also der Komponist die Willensregungen, welche den Kern einer Begebenheit ausmachen, in der allgemeinen Sprache der Musik auszusprechen gewußt hat: dann ist die Melodie des Liedes, die Melodie der Oper ausdrucksvoll.

Die vom Komponisten aufgefundene Analogie zwischen jenen beiden muß aber aus der unmittelbaren Erkenntnis des Wesens der Welt, seiner Vernunft unbewußt, hervorgegangen und darf nicht, mit bewußter Absichtlichkeit, durch Begriffe vermittelte Nachahmung sein: sonst spricht die Musik nicht das innere Wesen, den Willen selbst aus; sondern ahmt nur seine Erscheinung ungenügend nach; wie dies alle eigentlich nachbildende Musik tut.« –

Wir verstehen also, nach der Lehre Schopenhauers, die Musik als die Sprache des Willens unmittelbar und fühlen unsere Phantasie angeregt, jene zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie in einem analogen Beispiel uns zu verkörpern. Andrerseits kommt Bild und Begriff, unter der Einwirkung einer wahrhaft entsprechenden Musik, zu einer erhöhten Bedeutsamkeit. Zweierlei Wirkungen pflegt also die dionysische Kunst auf das apollinische Kunstvermögen auszuüben: die Musik reizt zum *gleichnisartigen Anschauen* der dionysischen Allgemeinheit, die Musik läßt sodann das gleichnisartige Bild *in höchster Bedeutsamkeit* hervortreten. Aus diesen an sich verständlichen und keiner tieferen Beobachtung unzugänglichen Tatsachen erschließe ich die Befähigung der Musik, *den Mythus*, d.h.

das bedeutsamste Exempel zu gebären und gerade den *tragischen* Mythus: den Mythus, der von der dionysischen Erkenntnis in Gleichnissen redet. An dem Phänomen des Lyrikers habe ich dargestellt, wie die Musik im Lyriker darnach ringt, in apollinischen Bildern über ihr Wesen sich kund zu geben: denken wir uns jetzt, daß die Musik in ihrer höchsten Steigerung auch zu einer höchsten Verbildlichung zu kommen suchen muß, so müssen wir für möglich halten, daß sie auch den symbolischen Ausdruck für ihre eigentliche dionysische Weisheit zu finden wisse; und wo anders werden wir diesen Ausdruck zu suchen haben, wenn nicht in der Tragödie und überhaupt im Begriff *des Tragischen*?

Aus dem Wesen der Kunst, wie sie gemeinhin nach der einzigen Kategorie des Scheines und der Schönheit

ENGLISH

expressions of the same inner essence of the world. Now when, in a particular case, such a relation actually exists, that is, when the composer has managed to express in the universal language of music the stirrings of the will that make up the core of an event, then the melody of the song, the melody of the opera, is expressive.

But the analogy the composer has found between the two must have come from immediate knowledge of the essence of the world, unconscious to his reason. It must not be an imitation mediated by concepts with conscious intention. Otherwise the music does not express the inner essence, the will itself, but only imitates its phenomenon inadequately, as all actually imitative music does." —

Following Schopenhauer's teaching, then, we understand music directly as the language of the will. We feel our imagination stirred to give shape to that spirit world which speaks to us, invisible and yet so vividly in motion, and to embody it for ourselves in an analogous example. On the other hand, image and concept, under the influence of truly corresponding music, attain a heightened significance. Dionysian art, then, usually exerts two kinds of effect on the Apollinian art faculty: music incites to the *symbolic intuition* of Dionysian universality, and music then makes the symbolic image stand out *in supreme significance*. From these facts, which are intelligible in themselves and not inaccessible to deeper observation, I infer that music has the capacity to give birth to *myth*, that is,

to the most significant example, and precisely to *tragic* myth: the myth that speaks of Dionysian knowledge in parables. In discussing the phenomenon of the lyric poet, I showed how music in the lyric poet strives to reveal its essence in Apollinian images. If we now imagine that music at its highest intensity must also seek to attain a supreme embodiment in images, we must consider it possible that it will also know how to find the symbolic expression for its own Dionysian wisdom. And where else shall we have to look for this expression, if not in tragedy and, in general, in the concept of *the tragic*?

From the essence of art as it is commonly understood, according to the single category of illusion

GERMAN

begriffen wird, ist das Tragische in ehrlicher Weise gar nicht abzuleiten; erst aus dem Geiste der Musik heraus verstehen wir eine Freude an der Vernichtung des Individuums. Denn an den einzelnen Beispielen einer solchen Vernichtung wird uns nur das ewige Phänomen der dionysischen Kunst deutlich gemacht, die den Willen in seiner Allmacht gleichsam hinter dem *principio individuationis*, das ewige Leben jenseits aller Erscheinung und trotz aller Vernichtung zum Ausdruck bringt.

Die metaphysische Freude am Tragischen ist eine Übersetzung der instinktiv unbewußten dionysischen Weisheit in die Sprache des Bildes: 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. »Wir glauben an das ewige Leben«, so ruft die Tragödie; während die Musik die unmittelbare Idee dieses Lebens ist. Ein ganz verschiedenes Ziel hat die Kunst des Plastikers: hier überwindet Apollo das Leiden des Individuums durch die leuchtende Verherrlichung der *Ewigkeit der Erscheinung*, hier siegt die Schönheit über das dem Leben inhärierende Leiden, der Schmerz wird in einem gewissen Sinne aus den Zügen der Natur hinweggelogen.

In der dionysischen Kunst und in deren tragischer Symbolik redet uns dieselbe Natur mit ihrer wahren, unverstellten Stimme an: »Seid wie ich bin! Unter dem unaufhörlichen Wechsel der Erscheinungen die ewig schöpferische, ewig zum Dasein zwingende, an diesem Erscheinungswechsel sich ewig befriedigende Urmutter!«

ENGLISH

and beauty, the tragic cannot honestly be derived at all. Only out of the spirit of music do we understand a joy in the annihilation of the individual. For the particular examples of such annihilation only make clear to us the eternal phenomenon of Dionysian art, which gives expression to the will in its omnipotence, as it were behind the *principium individuationis*, to eternal life beyond all phenomena and in spite of all annihilation.

The metaphysical joy in the tragic is a translation of instinctive, unconscious Dionysian wisdom into the language of images. The hero, the highest manifestation of the will, is negated for our pleasure, because he is after all only a phenomenon, and the eternal life of the will is not touched by his annihilation. "We believe in eternal life," tragedy cries, while music is the immediate idea of this life. The art of the sculptor has an entirely different aim. Here Apollo overcomes the suffering of the individual through the radiant glorification of the *eternity of the phenomenon*; here beauty triumphs over the suffering inherent in life; pain is, in a certain sense, lied away from the features of nature.

In Dionysian art and its tragic symbolism, the same nature addresses us with its true, undisguised voice: "Be as I am! Amid the ceaseless change of phenomena, I am the primordial mother, eternally creative, eternally compelling to existence, eternally finding satisfaction in this change of phenomena!"

THE DEATH OF MYTH

Tone painting, character portrayal and the deus ex machina take the place of myth and metaphysical comfort.

GERMAN

17 Auch die dionysische Kunst will uns von der ewigen Lust des Daseins überzeugen: nur sollen wir diese Lust nicht in den Erscheinungen, sondern hinter den Erscheinungen suchen. Wir sollen erkennen, wie alles, was entsteht, zum leidvollen Untergange bereit sein muß, wir werden gezwungen, in die Schrecken der Individualexistenz hineinzublicken – und sollen doch nicht erstarren: ein metaphysischer Trost reißt uns momentan aus dem Getriebe der Wandelgestalten heraus.

Wir sind wirklich in kurzen Augenblicken das Urwesen selbst und fühlen dessen unbändige Daseinsgier und Daseinslust; der Kampf, die Qual, die Vernichtung der Erscheinungen dünkt uns jetzt wie notwendig, bei dem

ENGLISH

Dionysian art, too, seeks to convince us of the eternal joy of existence, but we are to seek this joy not in phenomena but behind them. We are to recognize that everything that comes into being must be ready for a sorrowful end. We are forced to look into the terrors of individual existence, and yet we are not to freeze in horror: a metaphysical comfort tears us, for a moment, out of the bustle of changing forms.

For brief moments we really are the primordial being itself, and we feel its unbridled greed and lust for existence. The struggle, the agony, the an-

GERMAN

Übermaß von unzähligen, sich ins Leben drängenden und stoßenden Daseinsformen, bei der überschwänglichen Fruchtbarkeit des Weltwillens; wir werden von dem wütenden Stachel dieser Qualen in demselben Augenblicke durchbohrt, wo wir gleichsam mit der unermeßlichen Urlust am Dasein eins geworden sind und wo wir die Unzerstörbarkeit und Ewigkeit dieser Lust in dionysischer Entzückung ahnen. Trotz Furcht und Mitleid sind wir die Glücklich-Lebendigen, nicht als Individuen, sondern als das *eine* Lebendige, mit dessen Zeugungslust wir verschmolzen sind.

Die Entstehungsgeschichte der griechischen Tragödie sagt uns jetzt mit lichtvoller Bestimmtheit, wie das tragische Kunstwerk der Griechen wirklich aus dem Geiste der Musik herausgeboren ist: durch welchen Gedanken wir zum ersten Male dem ursprünglichen und so erstaunlichen Sinne des Chors gerecht geworden zu sein glauben. Zugleich aber müssen wir zugeben, daß die vorhin aufgestellte Bedeutung des tragischen Mythus den griechischen Dichtern, geschweige den griechischen Philosophen, niemals in begrifflicher Deutlichkeit durchsichtig geworden ist; ihre Helden sprechen gewissermaßen oberflächlicher, als sie handeln; der Mythus findet in dem gesprochnen Wort durchaus nicht seine adäquate Objektivation. Das Gefüge der Szenen und die anschaulichen Bilder offenbaren eine tiefere Weisheit, als der Dichter selbst in Worte und Begriffe fassen kann: wie das gleiche auch bei Shakespeare beobachtet wird, dessen Hamlet z.B.

in einem ähnlichen Sinne oberflächlicher redet, als er handelt, so daß nicht aus den Worten heraus, sondern aus dem vertieften Anschauen und Überschauen des Ganzen jene früher erwähnte Hamletlehre zu entnehmen ist. In betreff der griechischen Tragödie, die uns freilich nur als Wortdrama entgegentritt, habe ich sogar angedeutet, daß jene Inkongruenz zwischen Mythus und Wort uns leicht verführen könnte, sie für flacher und bedeutungsloser zu halten, als sie ist, und demnach auch eine oberflächlichere Wirkung für sie vorauszusetzen, als sie nach den Zeugnissen der Alten gehabt haben muß: denn wie leicht vergißt man, daß, was dem Wortdichter nicht gelungen war, die höchste Vergeistigung und Idealität des Mythus zu erreichen, ihm als schöpferischer Musiker in jedem Augenblick gelingen konnte!

Wir freilich müssen uns die Übermacht der musikalischen Wirkung fast auf gelehrtem Wege rekonstruieren, um etwas von jenem unvergleichlichen

ENGLISH

nihilation of phenomena now seem to us necessary, given the excess of countless forms of existence pressing and thrusting into life, given the exuberant fertility of the world will. We are pierced by the furious sting of these agonies in the very moment when we have, as it were, become one with the immeasurable primordial joy in existence, and when, in Dionysian ecstasy, we sense the indestructibility and eternity of this joy. In spite of fear and pity, we are the happy living beings, not as individuals, but as the *one* living being, with whose procreative lust we are fused.

The history of the origin of Greek tragedy now tells us with luminous precision how the tragic artwork of the Greeks really was born out of the spirit of music. With this thought we believe we have, for the first time, done justice to the original and so astonishing meaning of the chorus. At the same time, however, we must admit that the significance of tragic myth set out above never became transparent, with conceptual clarity, to the Greek poets, let alone to the Greek philosophers. Their heroes speak, so to speak, more superficially than they act; myth by no means finds its adequate objectification in the spoken word. The structure of the scenes and the vivid images reveal a deeper wisdom than the poet himself can put into words and concepts. The same can be observed in Shakespeare, whose Hamlet, for example,

in a similar sense speaks more superficially than he acts, so that the lesson of Hamlet mentioned earlier is to be gathered not from the words but from a deeper contemplation and survey of the whole. As regards Greek tragedy, which of course comes down to us only as drama in words, I have even suggested that this incongruity between myth and word could easily lead us to think it shallower and less significant than it is. We might accordingly assume it had a more superficial effect than, according to the testimony of the ancients, it must have had. For how easily we forget that what the poet of words had failed to achieve, the highest spiritualization and ideality of myth, he could achieve at every moment as a creative musician!

We, of course, have to reconstruct the overwhelming power of the musical effect almost by way of scholarship, in order to receive something of that

GERMAN

Troste zu empfangen, der der wahren Tragödie zu eigen sein muß. Selbst diese musikalische Übermacht aber würden wir nur, wenn wir Griechen wären, als solche empfunden haben: während wir in der ganzen Entfaltung der griechischen Musik – der uns bekannten und vertrauten, so unendlich reicheren gegenüber – nur das in schüchternem Kraftgefühle angestimmte Jünglingslied des musikalischen Genius zu hören glauben. Die Griechen sind, wie die ägyptischen Priester sagen, die ewigen Kinder, und auch in der tragischen Kunst nur die Kinder, welche nicht wissen, welches erhabene Spielzeug unter ihren Händen entstanden ist und – zertrümmert wird.

Jenes Ringen des Geistes der Musik nach bildlicher und mythischer Offenbarung, welches von den Anfängen der Lyrik bis zur attischen Tragödie sich steigert, bricht plötzlich, nach eben erst errungener üppiger Entfaltung, ab und verschwindet gleichsam von der Oberfläche der hellenischen Kunst: während die aus diesem Ringen geborene dionysische Weltbetrachtung in den Mysterien weiterlebt und in den wunderbarsten Metamorphosen und Entartungen nicht aufhört, ernstere Naturen an sich zu ziehen. Ob sie nicht aus ihrer mystischen Tiefe einst wieder als Kunst emporsteigen wird?

Hier beschäftigt uns die Frage, ob die Macht, an deren Entgegenwirken die Tragödie sich brach, für alle Zeit genug Stärke hat, um das künstlerische Wiedererwachen der Tragödie und der tragischen Weltbetrachtung zu verhindern. Wenn die alte Tragödie durch den dialektischen Trieb zum Wissen und zum Optimismus der Wissenschaft aus ihrem Gleise gedrängt wurde, so wäre aus dieser Tatsache auf einen ewigen Kampf zwischen *der theoretischen* und *der tragischen Weltbetrachtung* zu schließen; und erst nachdem der Geist der Wissenschaft bis an seine Grenze geführt ist, und sein Anspruch auf universale Gültigkeit durch den Nachweis jener Grenzen vernichtet ist, dürfte auf eine Wiedergeburt der Tragödie zu hoffen sein: für welche Kulturform wir das Symbol *des musiktreibenden Sokrates*, in dem früher erörterten Sinne, hinzustellen hätten.

Bei dieser Gegenüberstellung verstehe ich unter dem Geiste der Wissenschaft jenen zuerst in der Person des Sokrates ans Licht gekommenen Glauben an die Ergründlichkeit der Natur und an die Universalheilkraft des Wissens.

Wer sich an die nächsten Folgen dieses rastlos vorwärtsdringenden Geistes der Wissenschaft erinnert,

ENGLISH

incomparable comfort which must belong to true tragedy. Yet even this overwhelming musical power we would have felt as such only if we were Greeks. Compared with the infinitely richer music known and familiar to us, we believe we hear in the whole development of Greek music only the youthful song of musical genius, struck up with a shy sense of its own strength. The Greeks are, as the Egyptian priests say, the eternal children, and in tragic art too they are only children, who do not know what sublime toy has come into being under their hands and—is being smashed.[2]

That striving of the spirit of music for pictorial and mythical revelation, which intensifies from the beginnings of lyric poetry to Attic tragedy, suddenly breaks off just after reaching its luxuriant development, and disappears, as it were, from the surface of Hellenic art. The Dionysian view of the world born of this striving, however, lives on in the mysteries and, in the most wondrous metamorphoses and degenerations, never ceases to attract more serious natures. Will it not one day rise again as art from its mystical depths?

Here we are concerned with the question whether the power whose opposition broke tragedy has strength enough, for all time, to prevent the artistic reawakening of tragedy and of the tragic view of the world. If ancient tragedy was forced off its track by the dialectical drive toward knowledge and by the optimism of science, we might infer from this fact an eternal struggle between *the theoretical* and *the tragic view of the world*. Only after the spirit of science has been led to its limit, and its claim to universal validity has been destroyed by the demonstration of those limits, might we hope for a rebirth of tragedy. For this form of culture we would have to set up the symbol of *the Socrates who practices music*, in the sense discussed earlier.

In this contrast, by the spirit of science I mean that faith, which first came to light in the person of Socrates, that nature can be fathomed and that knowledge has a universal healing power.

Whoever recalls the immediate consequences of this restlessly advancing spirit of science will at

2 An allusion to Plato's *Timaeus* (22b), where an Egyptian priest tells Solon: "You Greeks are always children."

GERMAN

wird sich sofort vergegenwärtigen, wie durch ihn der *Mythus* vernichtet wurde und wie durch diese Vernichtung die Poesie aus ihrem natürlichen idealen Boden als eine nunmehr heimatlose, verdrängt war. Haben wir mit Recht der Musik die Kraft zugesprochen, den Mythus wieder aus sich gebären zu können, so werden wir den Geist der Wissenschaft auch auf der Bahn zu suchen haben, wo er dieser mythenschaffenden Kraft der Musik feindlich entgegentritt.

Dies geschieht in der Entfaltung des *neueren attischen Dithyrambus*, dessen Musik nicht mehr das innere Wesen, den Willen selbst aussprach, sondern nur die Erscheinung ungenügend, in einer durch Begriffe vermittelten Nachahmung wiedergab: von welcher innerlich entarteten Musik sich die wahrhaft musikalischen Naturen mit demselben Widerwillen abwandten, den sie vor der kunstmörderischen Tendenz des Sokrates hatten. Der sicher zugreifende Instinkt des Aristophanes hat gewiß das Rechte erfaßt, wenn er Sokrates selbst, die Tragödie des Euripides und die Musik der neueren Dithyrambiker in dem gleichen Gefühle des Hasses zusammenfaßte und in allen drei Phänomenen die Merkmale einer degenerierten Kultur witterte. Durch jenen neueren Dithyrambus ist die Musik in frevelhafter Weise zum imitatorischen Konterfei der Erscheinung z.B.

einer Schlacht, eines Seesturmes gemacht und damit allerdings ihrer mythenschaffenden Kraft gänzlich beraubt worden. Denn wenn sie unsere Ergötzung nur dadurch zu erregen sucht, daß sie uns zwingt, äußerliche Analogien zwischen einem Vorgange des Lebens und der Natur und gewissen rhythmischen Figuren und charakteristischen Klängen der Musik zu suchen, wenn sich unser Verstand an der Erkenntnis dieser Analogien befriedigen soll, so sind wir in eine Stimmung herabgezogen, in der eine Empfängnis des Mythischen unmöglich ist; denn der Mythus will als ein einziges Exempel einer ins Unendliche hinein starrenden Allgemeinheit und Wahrheit anschaulich empfunden werden.

Die wahrhaft dionysische Musik tritt uns als ein solcher allgemeiner Spiegel des Weltwillens gegenüber: jenes anschauliche Ereignis, das sich in diesem Spiegel bricht, erweitert sich sofort für unser Gefühl zum Abbilde einer ewigen Wahrheit. Umgekehrt wird ein solches anschauliches Ereignis durch die Tonmalerei des neueren Dithyrambus sofort jedes mythischen Charakters entkleidet; jetzt ist die Musik zum dürftigen Abbilde der

ENGLISH

once realize how *myth* was annihilated by it, and how, through this annihilation, poetry was driven from its natural ideal soil and left homeless. If we have rightly credited music with the power to give birth to myth again from within itself, we shall also have to look for the spirit of science on the path where it confronts this myth-creating power of music with hostility.

This happens in the development of the *newer Attic dithyramb*, whose music no longer expressed the inner essence, the will itself, but only rendered the phenomenon inadequately, in an imitation mediated by concepts. From this inwardly degenerate music the truly musical natures turned away with the same aversion they felt toward the art-murdering tendency of Socrates. The sure instinct of Aristophanes certainly grasped the truth when he lumped together Socrates himself, the tragedy of Euripides and the music of the newer dithyrambic poets in the same feeling of hatred, and scented in all three phenomena the marks of a degenerate culture. Through that newer dithyramb, music was sacrilegiously turned into an imitative portrait of the phenomenon, of, say,[3]

a battle or a storm at sea, and was thereby, to be sure, completely robbed of its myth-creating power. For if music seeks to delight us only by forcing us to look for external analogies between some event of life and nature and certain rhythmic figures and characteristic sounds of music, if our understanding is to be satisfied with recognizing these analogies, then we are dragged down into a mood in which receptivity to the mythical is impossible. For myth wants to be felt vividly as a unique example of a universality and truth that stares into infinity.

Truly Dionysian music confronts us as just such a universal mirror of the world will: the vivid event refracted in this mirror expands at once, for our feeling, into the image of an eternal truth. Conversely, the tone painting of the newer dithyramb at once strips such a vivid event of all mythical character. Music has now become a meager copy of the phenomenon and is therefore infinitely

3 The "New Dithyramb" of the late fifth century BC (Timotheus, Philoxenus and others), notorious for virtuoso display and descriptive musical effects.

GERMAN

Erscheinung geworden und darum unendlich ärmer als die Erscheinung selbst: durch welche Armut sie für unsere Empfindung die Erscheinung selbst noch herabzieht, so daß jetzt z.B. eine derartig musikalisch imitierte Schlacht sich in Marschlärm, Signalklängen usw. erschöpft, und unsere Phantasie gerade bei diesen Oberflächlichkeiten festgehalten wird.

Die Tonmalerei ist also in jeder Beziehung das Gegenstück zu der mythenschaffenden Kraft der wahren Musik: durch sie wird die Erscheinung noch ärmer, als sie ist, während durch die dionysische Musik die einzelne Erscheinung sich zum Weltbilde bereichert und erweitert. Es war ein mächtiger Sieg des undionysischen Geistes, als er, in der Entfaltung des neueren Dithyrambus, die Musik sich selbst entfremdet und sie zur Sklavin der Erscheinung herabgedrückt hatte. Euripides, der in einem höheren Sinne eine durchaus unmusikalische Natur genannt werden muß, ist aus eben diesem Grunde leidenschaftlicher Anhänger der neueren dithyrambischen Musik und verwendet mit der Freigebigkeit eines Räubers alle ihre Effektstücke und Manieren.

Nach einer anderen Seite sehen wir die Kraft dieses undionysischen, gegen den Mythus gerichteten Geistes in Tätigkeit, wenn wir unsere Blicke auf das Überhandnehmen der *Charakterdarstellung* und des psychologischen Raffinements in der Tragödie von Sophokles abrichten. Der Charakter soll sich nicht mehr zum ewigen Typus erweitern lassen, sondern im Gegenteil so durch künstliche Nebenzüge und Schattierungen, durch feinste Bestimmtheit aller Linien individuell wirken, daß der Zuschauer überhaupt nicht mehr den Mythus, sondern die mächtige Naturwahrheit und die Imitationskraft des Künstlers empfindet. Auch hier gewahren wir den Sieg der Erscheinung über das Allgemeine und die Lust an dem einzelnen gleichsam anatomischen Präparat, wir atmen bereits die Luft einer theoretischen Welt, welcher die wissenschaftliche Erkenntnis höher gilt als die künstlerische Wiederspiegelung einer Weltregel.

Die Bewegung auf der Linie des Charakteristischen geht schnell weiter: während noch Sophokles ganze Charaktere malt und zu ihrer raffinierten Entfaltung den Mythus ins Joch spannt, malt Euripides bereits nur noch große einzelne Charakterzüge, die sich in heftigen Leidenschaften zu äußern wissen; in der neuern attischen Komödie gibt es nur noch Masken mit *einem* Ausdruck, leichtsinnige Alte, geprellte Kuppler, verschmitzte Sklaven in unermüdlicher Wiederholung.

ENGLISH

poorer than the phenomenon itself. Through this poverty it drags down, for our feeling, even the phenomenon itself, so that now, for example, a battle imitated in music in this way exhausts itself in the noise of marching, trumpet signals and so on, and our imagination is held fast precisely by these superficialities.

Tone painting is thus in every respect the counterpart of the myth-creating power of true music. Through tone painting the phenomenon becomes even poorer than it is, while through Dionysian music the individual phenomenon is enriched and expanded into an image of the world. It was a mighty victory for the un-Dionysian spirit when, in the development of the newer dithyramb, it had alienated music from itself and forced it down into a slave of the phenomenon. Euripides, who in a higher sense must be called a thoroughly unmusical nature, is for this very reason a passionate adherent of the newer dithyrambic music, and he helps himself to all its showpieces and mannerisms with a robber's generosity.

We see the power of this un-Dionysian spirit, directed against myth, at work from another side when we turn our eyes to the growing predominance of *character portrayal* and psychological refinement in tragedy from Sophocles on. The character is no longer to be expandable into an eternal type. On the contrary, it is to make an individual effect through artificial secondary traits and nuances, through the finest precision in every line, so that the spectator no longer feels the myth at all, but rather the powerful truth to nature and the artist's power of imitation. Here too we perceive the victory of the phenomenon over the universal, and the pleasure in the individual, as it were anatomical, specimen. We already breathe the air of a theoretical world, in which scientific knowledge counts for more than the artistic reflection of a law of the world.

The movement along the line of the characteristic proceeds rapidly. While Sophocles still paints whole characters and yokes myth to their refined unfolding, Euripides already paints only large single traits of character, which know how to express themselves in violent passions. In the newer Attic comedy there are only masks with *one* expression: frivolous old men, cheated procurers,

GERMAN

Wohin ist jetzt der mythenbildende Geist der Musik? Was jetzt noch von Musik übrig ist, das ist entweder Aufregungs- oder Erinnerungsmusik, d.h. entweder ein Stimulanzmittel für stumpfe und verbrauchte Nerven oder Tonmalerei.

Für die erstere kommt es auf den untergelegten Text kaum noch an: schon bei Euripides geht es, wenn seine Helden oder Chöre erst zu singen anfangen, recht liederlich zu; wohin mag es bei seinen frechen Nachfolgern gekommen sein?

Am allerdeutlichsten aber offenbart sich der neue undionysische Geist in den *Schlüssen* der neueren Dramen. In der alten Tragödie war der metaphysische Trost am Ende zu spüren gewesen, ohne den die Lust an der Tragödie überhaupt nicht zu erklären ist: am reinsten tönt vielleicht im Ödipus auf Kolonos der versöhnende Klang aus einer anderen Welt. Jetzt, als der Genius der Musik aus der Tragödie entflohen war, ist, im strengen Sinne, die Tragödie tot: denn woher sollte man jetzt jenen metaphysischen Trost schöpfen können? Man suchte daher nach einer irdischen Lösung der tragischen Dissonanz; der Held, nachdem er durch das Schicksal hinreichend gemartert war, erntete in einer stattlichen Heirat, in göttlichen Ehrenbezeugungen einen wohlverdienten Lohn.

Der Held war zum Gladiator geworden, dem man, nachdem er tüchtig geschunden und mit Wunden überdeckt war, gelegentlich die Freiheit schenkte. Der *deus ex machina* ist an Stelle des metaphysischen Trostes getreten. Ich will nicht sagen, daß die tragische Weltbetrachtung überall und völlig durch den andrängenden Geist des Undionysischen zerstört wurde: wir wissen nur, daß sie sich aus der Kunst gleichsam in die Unterwelt, in einer Entartung zum Geheimkult, flüchten mußte.

Aber auf dem weitesten Gebiete der Oberfläche des hellenischen Wesens wütete der verzehrende Hauch jenes Geistes, welcher sich in jener Form der »griechischen Heiterkeit« kundgibt, von der bereits früher, als von einer greisenhaft unproduktiven Daseinslust, die Rede war; diese Heiterkeit ist ein Gegenstück zu der herrlichen »Naivität« der älteren Griechen, wie sie, nach der gegebenen Charakteristik, zu fassen ist als die aus einem düsteren Abgrunde hervorwachsende Blüte der apollinischen Kultur, als der Sieg, den der hellenische Wille durch seine Schönheitsspiegelung über das Leiden und die Weisheit des Leidens davonträgt.

ENGLISH

cunning slaves, in tireless repetition. Where now is the myth-forming spirit of music? What is still left of music is either music of excitement or music of recollection, that is, either a stimulant for dull and worn-out nerves, or tone painting.

For the former, the text set to it hardly matters any more. Already in Euripides, once his heroes or choruses start singing, things become quite slovenly; what must it have come to with his impudent successors?

But the new un-Dionysian spirit reveals itself most clearly of all in the *endings* of the newer dramas. In the old tragedy the metaphysical comfort had been felt at the end, and without it the pleasure in tragedy cannot be explained at all. The reconciling sound from another world rings out most purely, perhaps, in *Oedipus at Colonus*. Now that the genius of music had fled from tragedy, tragedy is, in the strict sense, dead: for where could that metaphysical comfort now be drawn from? People therefore sought an earthly resolution of the tragic dissonance. The hero, after being sufficiently tortured by fate, reaped a well-deserved reward in a splendid marriage or in divine honors.

The hero had become a gladiator, who was occasionally granted his freedom after being thoroughly flayed and covered with wounds. The *deus ex machina* [god from the machine] has taken the place of metaphysical comfort. I do not mean to say that the tragic view of the world was everywhere and completely destroyed by the onrushing spirit of the un-Dionysian. We know only that it had to flee from art, as it were into the underworld, degenerating into a secret cult.

But over the widest expanse of the surface of Hellenic life raged the consuming breath of that spirit which manifests itself in the form of “Greek cheerfulness” we spoke of earlier as a senile, unproductive lust for existence. This cheerfulness is the counterpart of the splendid “naïveté” of the older Greeks. According to the characterization given, that naïveté is to be understood as the blossom of Apollinian culture growing out of a dark abyss, as the victory that the Hellenic will, through its mirroring of beauty, wins over suffering and the wisdom of suffering.

GERMAN

Die edelste Form jener anderen Form der »griechischen Heiterkeit«, der alexandrinischen, ist die Heiterkeit des *theoretischen Menschen*: sie zeigt dieselben charakteristischen Merkmale, die ich soeben aus dem Geiste des Undionysischen ableitete, – daß sie die dionysische Weisheit und Kunst bekämpft, daß sie den Mythus aufzulösen trachtet, daß sie an Stelle eines metaphysischen Trostes eine irdische Konsonanz, ja einen eigenen *deus ex machina* setzt, nämlich den Gott der Maschinen und Schmelztiegel, d.h.

die im Dienste des höheren Egoismus erkannten und verwendeten Kräfte der Naturgeister, daß sie an eine Korrektur der Welt durch das Wissen, an ein durch die Wissenschaft geleitetes Leben glaubt und auch wirklich imstande ist, den einzelnen Menschen in einen allerengsten Kreis von lösbaren Aufgaben zu bannen, innerhalb dessen er heiter zum Leben sagt: »Ich will dich: du bist wert erkannt zu werden.«

ENGLISH

The noblest form of that other form of "Greek cheerfulness," the Alexandrian, is the cheerfulness of *theoretical man*. It shows the same characteristic features that I have just derived from the spirit of the un-Dionysian: it combats Dionysian wisdom and art; it strives to dissolve myth; in place of a metaphysical comfort it puts an earthly consonance, indeed a *deus ex machina* of its own, namely the god of machines and crucibles, that is,

the powers of the spirits of nature, recognized and employed in the service of a higher egoism; it believes in a correction of the world through knowledge, in a life guided by science; and it is also really able to confine the individual within the narrowest circle of solvable tasks, within which he cheerfully says to life: "I want you: you are worth knowing."

ALEXANDRIAN CULTURE

Modern culture is Alexandrian, built for theoretical man; Kant and Schopenhauer expose its limits.

GERMAN

18 Es ist ein ewiges Phänomen: immer findet der gierige Wille ein Mittel, durch eine über die Dinge gebreitete Illusion seine Geschöpfe im Leben festzuhalten und zum Weiterleben zu zwingen. Diesen fesselt die sokratische Lust des Erkennens und der Wahn, durch dasselbe die ewige Wunde des Daseins heilen zu können, jenen umstrickt der vor seinen Augen wehende verführerische Schönheitsschleier der Kunst, jenen wiederum der metaphysische Trost, daß unter dem Wirbel der Erscheinungen das ewige Leben unzerstörbar weiterfließt: um von den gemeineren und fast noch kräftigeren Illusionen, die der Wille in jedem Augenblick bereithält, zu schweigen.

Jene drei Illusionsstufen sind überhaupt nur für die edler ausgestatteten Naturen, von denen die Last und Schwere des Daseins überhaupt mit tieferer Unlust empfunden wird, und die durch ausgesuchte Reizmittel über diese Unlust hinwegzutäuschen sind. Aus diesen Reizmitteln besteht alles, was wir Kultur nennen: je nach der Proportion der Mischungen haben wir eine vorzugsweise *sokratische* oder *künstlerische* oder *tragische* Kultur; oder wenn man historische Exemplifikationen erlauben will: es gibt entweder eine alexandrinische oder eine hellenische oder eine buddhaistische Kultur.

ENGLISH

It is an eternal phenomenon: the greedy will always finds a means of keeping its creatures in life and forcing them to live on, through an illusion spread over things. One is fettered by the Socratic pleasure in knowledge and the delusion that through knowledge he can heal the eternal wound of existence. Another is ensnared by art's seductive veil of beauty fluttering before his eyes; yet another by the metaphysical comfort that beneath the whirl of phenomena eternal life flows on indestructibly. And this is to say nothing of the more common and almost more powerful illusions that the will holds ready at every moment.

These three stages of illusion are in fact only for the more nobly endowed natures, who feel the burden and weight of existence with deeper displeasure and who must be beguiled out of this displeasure by exquisite stimulants. All that we call culture consists of these stimulants. Depending on the proportions of the mixture, we have a predominantly *Socratic* or *artistic* or *tragic* culture; or, if historical examples may be allowed, there is either an Alexandrian or a Hellenic or a Buddhist culture.

GERMAN

Unsere ganze moderne Welt ist in dem Netz der alexandrinischen Kultur befangen und kennt als Ideal den mit höchsten Erkenntniskräften ausgerüsteten, im Dienste der Wissenschaft arbeitenden *theoretischen Menschen*, dessen Urbild und Stammvater Sokrates ist. Alle unsere Erziehungsmittel haben ursprünglich dieses Ideal im Auge: jede andere Existenz hat sich mühsam nebenbei emporzuringen, als erlaubte, nicht als beabsichtigte Existenz. In einem fast erschreckenden Sinne ist hier eine lange Zeit der Gebildete allein in der Form des Gelehrten gefunden worden; selbst unsere dichterischen Künste haben sich aus gelehrten Imitationen entwickeln müssen, und in dem Haupteffekt des Reimes erkennen wir noch die Entstehung unserer poetischen Form aus künstlichen Experimenten mit einer nicht heimischen, recht eigentlich gelehrten Sprache.

Wie unverständlich müßte einem echten Griechen der an sich verständliche moderne Kulturmensch *Faust* erscheinen, der durch alle Fakultäten unbefriedigt stürmende, aus Wissenstrieb der Magie und dem Teufel ergebene Faust, den wir nur zur Vergleichung neben Sokrates zu stellen haben, um zu erkennen, daß der moderne Mensch die Grenzen jener sokratischen Erkenntnislust zu ahnen beginnt und aus dem weiten wüsten Wissensmeere nach einer Küste verlangt.

Wenn Goethe einmal zu Eckermann, mit Bezug auf Napoleon, äußert: »Ja mein Guter, es gibt auch eine Produktivität der Taten«, so hat er, in anmutig naiver Weise, daran erinnert, daß der nicht theoretische Mensch für den modernen Menschen etwas Unglaubwürdiges und Staunenerregendes ist, so daß es wieder der Weisheit eines Goethe bedarf, um auch eine so befremdende Existenzform begreiflich, ja verzeihlich zu finden.

Und nun soll man sich nicht verbergen, was im Schoße dieser sokratischen Kultur verborgen liegt! Der unumschränkt sich wähnende Optimismus! Nun soll man nicht erschrecken, wenn die Früchte dieses Optimismus reifen, wenn die von einer derartigen Kultur bis in die niedrigsten Schichten hinein durchsäuerte Gesellschaft allmählich unter üppigen Wallungen und Begehrungen erzittert, wenn der Glaube an das Erdenglück aller, wenn der Glaube an die Möglichkeit einer solchen allgemeinen Wissenskultur allmählich in die drohende Forderung eines solchen alexandrinischen Erdenglückes, in die

ENGLISH

Our whole modern world is caught in the net of Alexandrian culture. It recognizes as its ideal *theoretical man*, equipped with the highest powers of knowledge and working in the service of science, whose archetype and progenitor is Socrates. All our means of education originally have this ideal in view; every other form of existence has to struggle up laboriously alongside it, as an existence permitted, not intended. In an almost frightening sense, for a long time the educated person was found here only in the form of the scholar. Even our poetic arts have had to develop out of learned imitations, and in the main effect of rhyme we can still recognize that our poetic form arose from artificial experiments with a language that was not native but thoroughly learned.

How incomprehensible a genuine Greek would find *Faust*, the modern man of culture, who is in himself intelligible enough: Faust, storming unsatisfied through all the faculties, given over to magic and the devil out of his drive for knowledge. We have only to set him beside Socrates for comparison to recognize that modern man is beginning to sense the limits of that Socratic lust for knowledge, and that from the wide, desolate sea of knowledge he longs for a shore.[4]

When Goethe once remarks to Eckermann, with reference to Napoleon, "Yes, my good friend, there is also a productivity of deeds," he reminds us, in a charmingly naive way, that the non-theoretical man is something implausible and astonishing to modern man. It takes, once again, the wisdom of a Goethe to find so strange a form of existence comprehensible, even pardonable.[5]

And now let us not hide from ourselves what lies hidden in the womb of this Socratic culture! Optimism, deluding itself that it is unlimited! Now we must not be alarmed when the fruits of this optimism ripen: when society, leavened to its lowest strata by such a culture, gradually trembles with luxuriant surges and desires; when the belief in earthly happiness for all, when the belief in the possibility of such a universal culture of knowledge, gradually turns into the threatening de-

4 The hero of Goethe's *Faust*, who in his opening monologue laments having studied philosophy, law, medicine and theology in vain.

5 Johann Peter Eckermann (1792–1854) recorded his talks with the aged Goethe in his *Conversations with Goethe*.

GERMAN

Beschwörung eines euripideischen *deus ex machina* umschlägt!

Man soll es merken: die alexandrinische Kultur braucht einen Sklavenstand, um auf die Dauer existieren zu können: aber sie leugnet, in ihrer optimistischen Betrachtung des Daseins, die Notwendigkeit eines solchen Standes und geht deshalb, wenn der Effekt ihrer schönen Verführungs- und Beruhigungsworte von der »Würde des Menschen« und der »Würde der Arbeit« verbraucht ist, allmählich einer grauenvollen Vernichtung entgegen. Es gibt nichts Furchtbareres als einen barbarischen Sklavenstand, der seine Existenz als ein Unrecht zu betrachten gelernt hat und sich anschickt, nicht nur für sich, sondern für alle Generationen Rache zu nehmen.

Wer wagt es, solchen drohenden Stürmen entgegen, sicheren Mutes an unsere blassen und ermüdeten Religionen zu appellieren, die selbst in ihren Fundamenten zu Gelehrtenreligionen entartet sind: so daß der Mythus, die notwendige Voraussetzung jeder Religion, bereits überall gelähmt ist, und selbst auf diesem Bereich jener optimistische Geist zur Herrschaft gekommen ist, den wir als den Vernichtungskeim unserer Gesellschaft eben bezeichnet haben.

Während das im Schoße der theoretischen Kultur schlummernde Unheil allmählich den modernen Menschen zu ängstigen beginnt, und er, unruhig, aus dem Schatze seiner Erfahrungen nach Mitteln greift, um die Gefahr abzuwenden, ohne selbst an diese Mittel recht zu glauben; während er also seine eigenen Konsequenzen zu ahnen beginnt: haben große allgemein angelegte Naturen, mit einer unglaublichen Besonnenheit, das Rüstzeug der Wissenschaft selbst zu benützen gewußt, um die Grenzen und die Bedingtheit des Erkennens überhaupt darzulegen und damit den Anspruch der Wissenschaft auf universale Geltung und universale Zwecke entscheidend zu leugnen: bei welchem Nachweise zum ersten Male jene Wahnvorstellung als solche erkannt wurde, welche, an der Hand der Kausalität, sich anmaßt, das innerste Wesen der Dinge ergründen zu können.

Der ungeheuren Tapferkeit und Weisheit *Kants* und *Schopenhauers* ist der schwerste Sieg gelungen, der Sieg über den im Wesen der Logik verborgen liegenden Optimismus, der wiederum der Untergrund unserer Kultur ist. Wenn dieser an die Erkennbarkeit und Ergründlichkeit aller Welträtsel, gestützt auf die ihm unbedenklichen *aeternae veritates*, geglaubt und Raum,

ENGLISH

mand for such an Alexandrian earthly happiness, into the conjuring up of a Euripidean *deus ex machina*!

Mark this well: Alexandrian culture needs a slave class in order to exist in the long run. But in its optimistic view of existence it denies the necessity of such a class. And so, once the effect of its fine seductive and soothing words about the "dignity of man" and the "dignity of labor" has worn off, it gradually moves toward a horrifying annihilation. There is nothing more terrible than a barbaric slave class that has learned to regard its existence as an injustice and is preparing to take revenge, not only for itself but for all generations.

In the face of such threatening storms, who dares to appeal with confident courage to our pale and exhausted religions, which have degenerated, even in their foundations, into religions for scholars? Myth, the necessary precondition of every religion, is already paralyzed everywhere, and even in this realm that optimistic spirit has come to power which we have just called the germ of destruction in our society.

The calamity slumbering in the womb of theoretical culture gradually begins to frighten modern man. Uneasy, he reaches into the store of his experience for means to avert the danger, without really believing in these means himself; he begins, that is, to sense his own consequences. Meanwhile great, universally gifted natures, with an incredible clarity of mind, have known how to use the very tools of science to expose the limits and the conditionality of knowledge as such, and thereby decisively to deny science's claim to universal validity and universal ends. In this demonstration, that delusion which, led by the hand of causality, presumes it can fathom the innermost essence of things was for the first time recognized for what it is.

The tremendous courage and wisdom of *Kant* and *Schopenhauer* won the hardest victory of all: the victory over the optimism hidden in the essence of logic, which in turn underlies our culture. This optimism had believed that all the riddles of the world could be known and fathomed, relying on the *aeternae veritates* [eternal truths], which it nev-

GERMAN

Zeit und Kausalität als gänzlich unbedingte Gesetze von allgemeinster Gültigkeit behandelt hatte, offenbarte Kant, wie diese eigentlich nur dazu dienten, die bloße Erscheinung, das Werk der Maja, zur einzigen und höchsten Realität zu erheben und sie an die Stelle des innersten und wahren Wesens der Dinge zu setzen und die wirkliche Erkenntnis von diesem dadurch unmöglich zu machen, d.h., nach einem Schopenhauerschen Ausspruche, den Träumer noch fester einzuschläfern (W. a. W. u. V. I, S.

498). Mit dieser Erkenntnis ist eine Kultur eingeleitet, welche ich als eine tragische zu bezeichnen wage: deren wichtigstes Merkmal ist, daß an die Stelle der Wissenschaft als höchstes Ziel die Weisheit gerückt wird, die sich, ungetäuscht durch die verführerischen Ablenkungen der Wissenschaften, mit unbewegtem Blicke dem Gesamtbilde der Welt zuwendet und in diesem das ewige Leiden mit sympathischer Liebesempfindung als das eigne Leiden zu ergreifen sucht.

Denken wir uns eine heranwachsende Generation mit dieser Unerschrockenheit des Blicks, mit diesem heroischen Zug ins Ungeheure, denken wir uns den kühnen Schritt dieser Drachentöter, die stolze Verwegenheit, mit der sie allen den Schwächlichkeitsdoktrinen jenes Optimismus den Rücken kehren, um im Ganzen und Vollen »resolut zu leben«: sollte es nicht nötig sein, daß der tragische Mensch dieser Kultur, bei seiner Selbsterziehung zum Ernst und zum Schrecken, eine neue Kunst, die Kunst des metaphysischen Trostes, die Tragödie als die ihm zugehörige Helena begehren und mit Faust ausrufen muß:

Und sollt ich nicht, sehnsüchtigster Gewalt, / Ins Leben ziehn die einzigste Gestalt?

Nachdem aber die sokratische Kultur von zwei Seiten aus erschüttert ist und das Szepter ihrer Unfehlbarkeit nur noch mit zitternden Händen zu halten vermag, einmal aus Furcht vor ihren eigenen Konsequenzen, die sie nachgerade zu ahnen beginnt, sodann weil sie selbst von der ewigen Gültigkeit ihres Fundamentes nicht mehr mit dem früheren naiven Zutrauen überzeugt ist: so ist es ein trauriges Schauspiel, wie sich der Tanz ihres Denkens sehnsüchtig immer auf neue Gestalten stürzt, um sie zu umarmen, und sie dann plötzlich wieder, wie Mephistopheles die verführerischen Lamien, schaudernd fahren läßt.

ENGLISH

er thought to question, and it had treated space, time and causality as wholly unconditional laws of the most universal validity. Kant revealed that these really served only to raise mere appearance, the work of Maya, to the sole and highest reality, to put it in the place of the innermost and true essence of things, and so to make real knowledge of that essence impossible—that is, in a phrase of Schopenhauer's, to lull the dreamer still more soundly to sleep (*The World as Will and Representation* I, p.

498). With this insight a culture is inaugurated which I venture to call a tragic one. Its most important mark is that wisdom takes the place of science as the highest goal. Undeceived by the seductive diversions of the sciences, this wisdom turns with unmoved gaze toward the total picture of the world, and seeks, with a sympathetic feeling of love, to grasp the eternal suffering in it as its own suffering.

Let us imagine a rising generation with this fearlessness of gaze, with this heroic pull toward the tremendous; let us imagine the bold stride of these dragon-slayers, the proud audacity with which they turn their backs on all the feeble doctrines of that optimism in order "to live resolutely" in the whole and in the full. Would it not be necessary that the tragic man of this culture, in his self-education toward seriousness and terror, should desire a new art, the art of metaphysical comfort, tragedy, as the Helen that belongs to him, and cry out with Faust:

And should I not, by force of utmost longing, / Draw into life that one, most singular form?

But Socratic culture has now been shaken from two sides, and can hold the scepter of its infallibility only with trembling hands: first out of fear of its own consequences, which it is at last beginning to sense, and second because it is no longer convinced, with its former naive confidence, of the eternal validity of its foundation. And so it is a sad spectacle to see how the dance of its thought keeps throwing itself longingly at new forms to embrace them, and then suddenly lets them go again with a shudder, as Mephistopheles does the seductive Lamiae.[6]

GERMAN

Das ist ja das Merkmal jenes »Bruches«, von dem jedermann als von dem Urleiden der modernen Kultur zu reden pflegt, daß der theoretische Mensch vor seinen Konsequenzen erschrickt und unbefriedigt es nicht mehr wagt, sich dem furchtbaren Eisstrome des Daseins anzuvertrauen: ängstlich läuft er am Ufer auf und ab. Er will nichts mehr ganz haben, ganz auch mit aller der natürlichen Grausamkeit der Dinge. Soweit hat ihn das optimistische Betrachten verzärtelt. Dazu fühlt er, wie eine Kultur, die auf dem Prinzip der Wissenschaft aufgebaut ist, zugrunde gehen muß, wenn sie anfängt, *unlogisch* zu werden, d.h. vor ihren Konsequenzen zurückzufliehen.

Unsere Kunst offenbart diese allgemeine Not: umsonst, daß man sich an alle großen produktiven Perioden und Naturen imitatorisch anlehnt, umsonst, daß man die ganze »Weltliteratur« zum Troste des modernen Menschen um ihn versammelt und ihn mitten unter die Kunststile und Künstler aller Zeiten hinstellt, damit er ihnen, wie Adam den Tieren, einen Namen gebe: er bleibt doch der ewig Hungernde, der »Kritiker« ohne Lust und Kraft, der alexandrinische Mensch, der im Grunde Bibliothekar und Korrektor ist und an Bücherstaub und Druckfehlern elend erblindet.

ENGLISH

This, after all, is the mark of that "rupture" which everyone likes to call the root affliction of modern culture: theoretical man is frightened by his own consequences and, dissatisfied, no longer dares to entrust himself to the terrible icy current of existence; he runs anxiously up and down the bank. He no longer wants to have anything whole—whole, with all the natural cruelty of things as well. That is how far the optimistic outlook has pampered him. Besides, he feels that a culture built on the principle of science must perish once it begins to become *illogical*—that is, to flee back from its own consequences.

Our art reveals this universal distress. In vain do we lean imitatively on all the great productive periods and natures; in vain do we gather the whole of "world literature" around modern man for his comfort, and set him in the midst of the artistic styles and artists of every age, so that he may give them names, as Adam did the animals. He remains the eternally hungry one, the "critic" without joy or strength, Alexandrian man, who is at bottom a librarian and proofreader and goes miserably blind from book dust and misprints.

THE CULTURE OF OPERA

Opera grows from an unmusical longing for a good primeval man; German music opposes it.

GERMAN

19 Man kann den innersten Gehalt dieser sokratischen Kultur nicht schärfer bezeichnen, als wenn man sie *die Kultur der Oper* nennt: denn auf diesem Gebiete hat sich die Kultur mit eigener Naivität über ihr Wollen und Erkennen ausgesprochen, zu unserer Verwunderung, wenn wir die Genesis der Oper und die Tatsache der Opernentwicklung mit den ewigen Wahrheiten des Apollinischen und des Dionysischen zusammenhalten. Ich erinnere zunächst an die Entstehung des *stilo rappresentativo* und des Rezitativs. Ist es glaublich, daß diese gänzlich veräußerlichte, der Andacht unfähige Musik der Oper von einer Zeit mit schwärmerischer Gunst, gleichsam als die Wiedergeburt aller wahren Musik, empfangen und gehegt werden konnte, aus der sich soeben die unaussprechbar erhabene und heilige Musik Palestrinas erhoben hatte?

Und wer möchte andrerseits nur die zerstreuungssüchtige Üppigkeit jener Florentiner Kreise

ENGLISH

The innermost content of this Socratic culture cannot be named more sharply than by calling it *the culture of opera*. For in this domain the culture has spoken out, with a naïveté all its own, about what it wills and what it knows—to our astonishment, when we hold the genesis of opera and the facts of its development up against the eternal truths of the Apollinian and the Dionysian. I recall first the origin of the *stilo rappresentativo* [representative style] and of recitative. Is it credible that this wholly externalized music of opera, incapable of devotion, could have been received and cherished with rapturous favor, as if it were the rebirth of all true music, by an age from which the ineffably sublime and sacred music of Palestrina had only just arisen?[7]

And who, on the other hand, would blame only the diversion-hungry luxury of those Florentine

GERMAN

und die Eitelkeit ihrer dramatischen Sänger für die so ungestüm sich verbreitende Lust an der Oper verantwortlich machen? Daß in derselben Zeit, ja in demselben Volke neben dem Gewölbebau Palestrinascher Harmonien, an dem das gesamte christliche Mittelalter gebaut hatte, jene Leidenschaft für eine halbmusikalische Sprechart erwachte, vermag ich mir nur aus einer im Wesen des Rezitativs mitwirkenden *außerkünstlerischen Tendenz* zu erklären.

Dem Zuhörer, der das Wort unter dem Gesange deutlich vernehmen will, entspricht der Sänger dadurch, daß er mehr spricht als singt und daß er den pathetischen Wortausdruck in diesem Halbgesange verschärft: durch diese Verschärfung des Pathos erleichtert er das Verständnis des Wortes und überwindet jene übrig gebliebene Hälfte der Musik. Die eigentliche Gefahr, die ihm jetzt droht, ist die, daß er der Musik einmal zur Unzeit das Übergewicht erteilt, wodurch sofort Pathos der Rede und Deutlichkeit des Wortes zugrunde gehen müßte: während er andrerseits immer den Trieb zu musikalischer Entladung und zu virtuosenhafter Präsentation seiner Stimme fühlt. Hier kommt ihm der »Dichter« zu Hilfe, der ihm genug Gelegenheit zu lyrischen Interjektionen, Wort- und Sentenzenwiederholungen usw.

zu bieten weiß: an welchen Stellen der Sänger jetzt in dem rein musikalischen Elemente, ohne Rücksicht auf das Wort, ausruhen kann. Dieser Wechsel affektvoll eindringlicher, doch nur halb gesungener Rede und ganz gesungener Interjektion, der im Wesen des *stilo rappresentativo* liegt, dies rasch wechselnde Bemühen, bald auf den Begriff und die Vorstellung, bald auf den musikalischen Grund des Zuhörers zu wirken, ist etwas so gänzlich Unnatürliches und den Kunsttrieben des Dionysischen und des Apollinischen in gleicher Weise so innerlich Widersprechendes, daß man auf einen Ursprung des Rezitativs zu schließen hat, der außerhalb aller künstlerischen Instinkte liegt.

Das Rezitativ ist nach dieser Schilderung zu definieren als die Vermischung des epischen und des lyrischen Vortrags und zwar keinesfalls die innerlich beständige Mischung, die bei so gänzlich disparaten Dingen nicht erreicht werden konnte, sondern die äußerlichste mosaikartige

ENGLISH

circles and the vanity of their dramatic singers for the love of opera that spread so impetuously? In the same age, indeed among the same people, alongside the vaulted edifice of Palestrina's harmonies, on which the whole Christian Middle Ages had been building, there awoke this passion for a half-musical manner of speech. I can explain this to myself only by a *non-artistic tendency* at work in the essence of recitative.[8]

The listener wants to hear the words clearly beneath the singing, and the singer obliges him by speaking more than singing and by sharpening the emotional expression of the words in this half-song. By sharpening the pathos he makes the words easier to understand and overcomes that remaining half of music. The real danger now threatening him is that he may, at the wrong moment, give music the upper hand, whereupon the pathos of the speech and the clarity of the words would at once be lost; while on the other hand he always feels the urge toward musical release and a virtuoso display of his voice. Here the "poet" comes to his aid, with ample opportunity for lyrical interjections, repetitions of words and maxims, and so on —

this he knows how to offer; and at these places the singer can now rest in the purely musical element, without regard for the words. This alternation between emotionally urgent but only half-sung speech and fully sung interjection, which lies in the essence of the *stilo rappresentativo*—this rapidly shifting effort to work now on the listener's concepts and images, now on his musical depths—is something so utterly unnatural, and so inwardly at odds with the artistic drives of the Dionysian and the Apollinian alike, that we must infer an origin of recitative lying outside all artistic instincts.

According to this description, recitative is to be defined as the mixing of epic and lyric delivery—and by no means an inwardly stable mixture, which could not have been achieved with such utterly disparate things, but the most external, mo-

7 The *stilo rappresentativo* was the declamatory style of solo singing developed in Florence around 1600, the basis of early opera and recitative. Giovanni Pierluigi da Palestrina (c. 1525–1594) was the great Italian master of sacred polyphony.
6 In the Classical Walpurgis Night of *Faust*, Part Two, Mephistopheles chases the Lamiae, alluring female spirits who turn into grotesque shapes as soon as he grasps them.
8 The Florentine Camerata, a circle of noblemen, scholars and musicians whose attempts around 1600 to revive Greek drama produced the first operas.

GERMAN

Konglutination, wie etwas derartiges im Bereich der Natur und der Erfahrung gänzlich vorbildlos ist. *Dies war aber nicht die Meinung jener Erfinder des Rezitativs*: vielmehr glauben sie selbst und mit ihnen ihr Zeitalter, daß durch jenen *stilo rappresentativo* das Geheimnis der antiken Musik gelöst sei, aus dem sich allein die ungeheure Wirkung eines Orpheus, Amphion, ja auch der griechischen Tragödie erklären lasse.

Der neue Stil galt als die Wiedererweckung der wirkungsvollsten Musik, der altgriechischen: ja man durfte sich, bei der allgemeinen und ganz volkstümlichen Auffassung der homerischen Welt *als der Urwelt*, dem Traume überlassen, jetzt wieder in die paradiesischen Anfänge der Menschheit hinabgestiegen zu sein, in der notwendig auch die Musik jene unübertroffne Reinheit, Macht und Unschuld gehabt haben müßte, von der die Dichter in ihren Schäferspielen so rührend zu erzählen wußten. Hier sehen wir in das innerlichste Werden dieser recht eigentlich modernen Kunstgattung, der Oper: ein mächtiges Bedürfnis erzwingt sich hier eine Kunst, aber ein Bedürfnis unästhetischer Art: die Sehnsucht zum Idyll, der Glaube an eine urvorzeitliche Existenz des künstlerischen und guten Menschen.

Das Rezitativ galt als die wiederentdeckte Sprache jenes Urmenschen; die Oper als das wiederaufgefundene Land jenes idyllisch oder heroisch guten Wesens, das zugleich in allen seinen Handlungen einem natürlichen Kunsttriebe folgt, das bei allem, was es zu sagen hat, wenigstens etwas singt, um, bei der leisesten Gefühlserregung, sofort mit voller Stimme zu singen. Es ist für uns jetzt gleichgültig, daß mit diesem neugeschaffenen Bilde des paradiesischen Künstlers die damaligen Humanisten gegen die alte kirchliche Vorstellung vom an sich verderbten und verlornen Menschen ankämpften: so daß die Oper als das Oppositionsdogma vom guten Menschen zu verstehen ist, mit dem aber zugleich ein Trostmittel gegen jenen Pessimismus gefunden war, zu dem gerade die Ernstgesinnten jener Zeit, bei der grauenhaften Unsicherheit aller Zustände, am stärksten gereizt waren.

Genug, wenn wir erkannt haben, wie der eigentliche Zauber und damit die Genesis dieser neuen Kunstform in der Befriedigung eines gänzlich unästhetischen Bedürfnisses liegt, in der optimistischen Verherrlichung

ENGLISH

saic-like conglutination, something wholly without precedent in the realm of nature and experience. *But this was not the opinion of those inventors of recitative*. On the contrary, they themselves, and their age with them, believed that the *stilo rappresentativo* had solved the secret of ancient music, the only thing that could explain the tremendous effect of an Orpheus, an Amphion, indeed of Greek tragedy as well.[9]

The new style was regarded as the reawakening of the most powerful music there had ever been, that of ancient Greece. Indeed, given the general and thoroughly popular view of the Homeric world *as the primeval world*, people could indulge in the dream of having now descended once more to the paradisal beginnings of humanity, in which music too must necessarily have had that unsurpassed purity, power and innocence of which the poets could tell so touchingly in their pastoral plays. Here we look into the innermost becoming of this thoroughly modern genre, opera. A powerful need forces an art into being here—but a need of an unaesthetic kind: the longing for the idyll, the belief in a primeval existence of the artistic and good human being.

Recitative was regarded as the rediscovered language of that primeval human being; opera as the rediscovered land of that idyllically or heroically good being who at the same time follows a natural artistic drive in all his actions, who sings at least a little in everything he has to say, so that at the slightest stirring of feeling he at once bursts into full-throated song. It is of no concern to us now that the humanists of the day used this newly created image of the paradisal artist to combat the old ecclesiastical conception of man as inherently corrupt and lost. Opera, then, is to be understood as the opposing dogma of the good man; but with it there was also found a means of comfort against that pessimism to which precisely the serious-minded of that age, amid the dreadful insecurity of all conditions, were most strongly drawn.

Enough if we have recognized that the real magic, and with it the genesis, of this new art form lies in the satisfaction of a wholly unaesthetic need: in the optimistic glorification of man as such, in the

9 Orpheus and Amphion were mythical Greek singers whose music moved beasts, trees and stones; Amphion's lyre was said to have raised the walls of Thebes.

GERMAN

des Menschen an sich, in der Auffassung des Urmenschen als des von Natur guten und künstlerischen Menschen: welches Prinzip der Oper sich allmählich in eine drohende und entsetzliche *Forderung* umgewandelt hat, die wir, im Angesicht der sozialistischen Bewegungen der Gegenwart, nicht mehr überhören können. Der »gute Urmensch« will seine Rechte: welche paradiesischen Aussichten!

Ich stelle daneben noch eine ebenso deutliche Bestätigung meiner Ansicht, daß die Oper auf den gleichen Prinzipien mit unserer alexandrinischen Kultur aufgebaut ist. Die Oper ist die Geburt des theoretischen Menschen, des kritischen Laien, nicht des Künstlers: eine der befremdlichsten Tatsachen in der Geschichte aller Künste. Es war die Forderung recht eigentlich unmusikalischer Zuhörer, daß man vor allem das Wort verstehen müsse: so daß eine Wiedergeburt der Tonkunst nur zu erwarten sei, wenn man irgendeine Gesangsweise entdecken werde, bei welcher das Textwort über den Kontrapunkt wie der Herr über den Diener herrsche. Denn die Worte seien um so viel edler als das begleitende harmonische System, um wieviel die Seele edler als der Körper sei.

Mit der laienhaft unmusikalischen Rohheit dieser Ansichten wurde in den Anfängen der Oper die Verbindung von Musik, Bild und Wort behandelt; im Sinne dieser Ästhetik kam es auch in den vornehmen Laienkreisen von Florenz, durch hier patronisierte Dichter und Sänger, zu den ersten Experimenten. Der kunstohnmächtige Mensch erzeugt sich eine Art von Kunst, gerade dadurch, daß er der unkünstlerische Mensch an sich ist.

Weil er die dionysische Tiefe der Musik nicht ahnt, verwandelt er sich den Musikgenuß zur verstandesmäßigen Wort- und Tonrhetorik der Leidenschaft im *stilo rappresentativo* und zur Wollust der Gesangeskünste; weil er keine Vision zu schauen vermag, zwingt er den Maschinisten und Dekorationskünstler in seinen Dienst; weil er das wahre Wesen des Künstlers nicht zu erfassen weiß, zaubert er vor sich den »künstlerischen Urmenschen« nach seinem Geschmack hin, d.h. den Menschen, der in der Leidenschaft singt und Verse spricht. Er träumt sich in eine Zeit hinein, in der die Leidenschaft ausreicht, um Gesänge und Dichtungen zu erzeugen: als ob je der Affekt imstande gewesen sei, etwas Künstlerisches zu schaffen.

Die Voraussetzung der Oper ist ein falscher Glaube über den künstlerischen Prozeß, und zwar jener idyllische

ENGLISH

conception of primeval man as by nature good and artistic. This principle of opera has gradually turned into a menacing and appalling *demand*, which, in the face of the socialist movements of the present, we can no longer fail to hear. The "good primeval man" wants his rights: what paradisal prospects!

Alongside this I place another, equally clear confirmation of my view that opera is built on the same principles as our Alexandrian culture. Opera is the birth of theoretical man, of the critical layman, not of the artist: one of the strangest facts in the history of all the arts. It was the demand of thoroughly unmusical listeners that above all the words must be understood; so that a rebirth of music was to be expected only if some manner of singing were discovered in which the words of the text would rule over counterpoint as master over servant. For the words, they said, were as much nobler than the accompanying harmonic system as the soul was nobler than the body.

It was with the amateurish, unmusical crudity of these views that the union of music, image and word was handled in the beginnings of opera; and it was in the spirit of this aesthetic that the first experiments took place, in the aristocratic amateur circles of Florence, through poets and singers who enjoyed their patronage. The man who is impotent in art produces a kind of art for himself precisely by being the inartistic man as such.

Because he has no inkling of the Dionysian depths of music, he turns the enjoyment of music into the rational rhetoric of passion, in words and notes, of the *stilo rappresentativo*, and into the voluptuousness of vocal artistry. Because he is incapable of beholding a vision, he presses the stage machinist and the scene painter into his service. Because he cannot grasp the true nature of the artist, he conjures up before himself the "artistic primeval man" to suit his own taste—that is, the man who, when in passion, sings and speaks verse. He dreams himself into an age in which passion suffices to produce songs and poems: as if emotion had ever been capable of creating anything artistic.

The premise of opera is a false belief about the artistic process—namely that idyllic belief that

GERMAN

Glaube, daß eigentlich jeder empfindende Mensch Künstler sei. Im Sinne dieses Glaubens ist die Oper der Ausdruck des Laientums in der Kunst, das seine Gesetze mit dem heitern Optimismus des theoretischen Menschen diktiert.

Sollten wir wünschen, die beiden eben geschilderten, bei der Entstehung der Oper wirksamen Vorstellungen unter einen Begriff zu vereinigen, so würde uns nur übrig bleiben, von einer *idyllischen Tendenz der Oper* zu sprechen: wobei wir uns allein der Ausdrucksweise und Erklärung Schillers zu bedienen hätten. Entweder, sagt dieser, ist die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer, wenn jene als verloren, dieses als unerreicht dargestellt wird. Oder beide sind ein Gegenstand der Freude, indem sie als wirklich vorgestellt werden. Das erste gibt die Elegie in engerer, das andere die Idylle in weitester Bedeutung.

Hier ist nun sofort auf das gemeinsame Merkmal jener beiden Vorstellungen in der Operngenesis aufmerksam zu machen, daß in ihnen das Ideal nicht als unerreicht, die Natur nicht als verloren empfunden wird. Es gab nach dieser Empfindung eine Urzeit des Menschen, in der er am Herzen der Natur lag und bei dieser Natürlichkeit zugleich das Ideal der Menschheit, in einer paradiesischen Güte und Künstlerschaft, erreicht hatte: von welchem vollkommnen Urmenschen wir alle abstammen sollten, ja dessen getreues Ebenbild wir noch wären: nur müßten wir einiges von uns werfen, um uns selbst wieder als diesen Urmenschen zu erkennen, vermöge einer freiwilligen Entäußerung von überflüssiger Gelehrsamkeit, von überreicher Kultur.

Der Bildungsmensch der Renaissance ließ sich durch seine opernhafte Imitation der griechischen Tragödie zu einem solchen Zusammenklang von Natur und Ideal, zu einer idyllischen Wirklichkeit zurückgeleiten, er benutzte diese Tragödie, wie Dante den Virgil benutzte, um bis an die Pforten des Paradieses geführt zu werden: während er von hier aus selbständig noch weiter schritt und von einer Imitation der höchsten griechischen Kunstform zu einer »Wiederbringung aller Dinge«, zu einer Nachbildung der ursprünglichen Kunstwelt des Menschen überging. Welche zuversichtliche Gutmütigkeit dieser verwegenen Bestrebungen, mitten im Schoße der theoretischen Kultur!

– einzig nur aus dem tröstenden Glauben zu erklären, daß »der Mensch an sich« der ewig tugendhafte

ENGLISH

every feeling person is really an artist. In keeping with this belief, opera is the expression of amateurism in art, which dictates its laws with the cheerful optimism of theoretical man.

Should we wish to unite under one concept the two notions just described, both at work in the origin of opera, we would have no choice but to speak of an *idyllic tendency of opera*; and here we need only use Schiller's terms and explanation. Either, he says, nature and the ideal are an object of mourning, when the former is presented as lost and the latter as unattained. Or both are an object of joy, when they are represented as real. The first gives the elegy in the narrower sense, the second the idyll in the widest sense.[10]

Here we must at once draw attention to what those two notions in the genesis of opera have in common: in them the ideal is not felt as unattained, nor nature as lost. According to this feeling, there was a primeval age of man when he lay at the heart of nature and, in this naturalness, had at the same time attained the ideal of humanity, in a paradisal goodness and artistry. From this perfect primeval man we were all supposed to be descended; indeed, we were supposed still to be his faithful image. We had only to cast off a few things in order to recognize ourselves again as this primeval man, by voluntarily renouncing superfluous learning and overabundant culture.

The cultivated man of the Renaissance let his operatic imitation of Greek tragedy lead him back to such a harmony of nature and ideal, to an idyllic reality. He used this tragedy as Dante used Virgil, to be led up to the gates of Paradise; while from there he strode on further by himself, passing from an imitation of the highest Greek art form to a "restoration of all things," to a re-creation of man's original world of art. What confident good nature there is in these audacious endeavors, in the very womb of theoretical culture![11]

— explicable solely by the comforting belief that "man as such" is the eternally virtuous hero of op-

10 Schiller, *On Naive and Sentimental Poetry* (1795–96).

11 "Restoration of all things" is Luther's phrase in Acts 3:21 for the renewal of the world at the end of time.

GERMAN

Opernheld, der ewig flötende oder singende Schäfer sei, der sich endlich immer als solchen wiederfinden müsse, falls er sich selbst irgendwann einmal wirklich auf einige Zeit verloren habe, einzig die Frucht jenes Optimismus, der aus der Tiefe der sokratischen Weltbetrachtung hier wie eine süßlich verführerische Duftsäule emporsteigt.

Es liegt also auf den Zügen der Oper keinesfalls jener elegische Schmerz eines ewigen Verlustes, vielmehr die Heiterkeit des ewigen Wiederfindens, die bequeme Lust an einer idyllischen Wirklichkeit, die man wenigstens sich als wirklich in jedem Augenblicke vorstellen kann: wobei man vielleicht einmal ahnt, daß diese vermeinte Wirklichkeit nichts als ein phantastisch läppisches Getändel ist, dem jeder, der es an dem furchtbaren Ernst der wahren Natur zu messen und mit den eigentlichen Urszenen der Menschheitsanfänge zu vergleichen vermöchte, mit Ekel zurufen müßte: Weg mit dem Phantom! Trotzdem würde man sich täuschen, wenn man glaubte, ein solches tändelndes Wesen, wie die Oper ist, einfach durch einen kräftigen Anruf, wie ein Gespenst, verscheuchen zu können.

Wer die Oper vernichten will, muß den Kampf gegen jene alexandrinische Heiterkeit aufnehmen, die sich in ihr so naiv über ihre Lieblingsvorstellung ausspricht, ja deren eigentliche Kunstform sie ist. Was ist aber für die Kunst selbst von dem Wirken einer Kunstform zu erwarten, deren Ursprünge überhaupt nicht im ästhetischen Bereiche liegen, die sich vielmehr aus einer halb moralischen Sphäre auf das künstlerische Gebiet hinübergestohlen hat und über diese hybride Entstehung nur hier und da einmal hinwegzutäuschen vermochte? Von welchen Säften nährt sich dieses parasitische Opernwesen, wenn nicht von denen der wahren Kunst?

Wird nicht zu mutmaßen sein, daß, unter seinen idyllischen Verführungen, unter seinen alexandrinischen Schmeichelkünsten, die höchste und wahrhaftig ernst zu nennende Aufgabe der Kunst – das Auge vom Blick ins Grauen der Nacht zu erlösen und das Subjekt durch den heilenden Balsam des Scheins aus dem Krampfe der Willensregungen zu retten – zu einer leeren und zerstreuenden Ergötzlichkeitstendenz entarten werde? Was wird aus den ewigen Wahrheiten des Dionysischen und des Apollinischen, bei einer solchen Stilvermischung, wie ich sie am Wesen des *stilo rappresentativo* dargelegt habe? wo die Musik als Diener, das Textwort als Herr betrachtet, die Musik mit dem Körper, das Textwort mit der Seele verglichen wird?

ENGLISH

era, the eternally piping or singing shepherd, who must always find himself again as such in the end, should he ever really have lost himself for a while; solely the fruit of that optimism which rises here, like a sweetly seductive column of fragrance, from the depths of the Socratic view of the world.

So the features of opera by no means bear that elegiac pain of an eternal loss, but rather the cheerfulness of eternal rediscovery, the comfortable delight in an idyllic reality that one can at least imagine as real at every moment. Perhaps one does sometimes suspect that this supposed reality is nothing but fantastic, silly trifling—trifling at which anyone able to measure it against the terrible seriousness of true nature, and to compare it with the actual primal scenes of humanity's beginnings, would have to cry out in disgust: Away with the phantom! Nevertheless, one would be mistaken to think that such a trifling thing as opera could simply be banished by a vigorous shout, like a ghost.

Whoever wants to destroy opera must take up the fight against that Alexandrian cheerfulness which speaks out so naively in it about its favorite notion—indeed, whose very art form it is. But what is to be expected for art itself from the working of an art form whose origins do not lie in the aesthetic realm at all, which has rather stolen across into artistic territory from a half-moral sphere, and which has only now and then managed to disguise this hybrid origin? On what sap does this parasitic creature, opera, feed, if not on that of true art?

Is it not to be surmised that, under its idyllic seductions and its Alexandrian arts of flattery, the highest task of art, the one that may truly be called serious—to redeem the eye from gazing into the horror of night, and to rescue the subject, by the healing balm of illusion, from the spasm of the will's stirrings—will degenerate into an empty and distracting tendency toward amusement? What becomes of the eternal truths of the Dionysian and the Apollinian in such a mixture of styles as I have shown to be the essence of the *stilo rappresentativo*? where music is regarded as the servant and the words of the text as the master, where music is compared with the body and the words with the soul?

GERMAN

wo das höchste Ziel bestenfalls auf eine umschreibende Tonmalerei gerichtet sein wird, ähnlich wie ehedem im neuen attischen Dithyrambus? wo der Musik ihre wahre Würde, dionysischer Weltspiegel zu sein, völlig entfremdet ist, so daß ihr nur übrig bleibt, als Sklavin der Erscheinung, das Formenwesen der Erscheinung nachzuahmen und in dem Spiele der Linien und Proportionen eine äußerliche Ergötzung zu erregen.

Einer strengen Betrachtung fällt dieser verhängnisvolle Einfluß der Oper auf die Musik geradezu mit der gesamten modernen Musikentwicklung zusammen; dem in der Genesis der Oper und im Wesen der durch sie repräsentierten Kultur lauernden Optimismus ist es in beängstigender Schnelligkeit gelungen, die Musik ihrer dionysischen Weltbestimmung zu entkleiden und ihr einen formenspielerischen, vergnüglichen Charakter aufzuprägen: mit welcher Veränderung nur etwa die Metamorphose des äschyleischen Menschen in den alexandrinischen Heiterkeitsmenschen verglichen werden dürfte.

Wenn wir aber mit Recht in der hiermit angedeuteten Exemplifikation das Entschwinden des dionysischen Geistes mit einer höchstauffälligen, aber bisher unerklärten Umwandlung und Degeneration des griechischen Menschen in Zusammenhang gebracht haben – welche Hoffnungen müssen in uns aufleben, wenn uns die allersichersten Auspizien *den umgekehrten Prozeß, das allmähliche Erwachen des dionysischen Geistes* in unserer gegenwärtigen Welt, verbürgen! Es ist nicht möglich, daß die göttliche Kraft des Herakles ewig im üppigen Frondienste der Omphale erschlafft.

Aus dem dionysischen Grunde des deutschen Geistes ist eine Macht emporgestiegen, die mit den Urbedingungen der sokratischen Kultur nichts gemein hat und aus ihnen weder zu erklären noch zu entschuldigen ist, vielmehr von dieser Kultur als das Schrecklich-Unerklärliche, als das Übermächtig-Feindselige empfunden wird, *die deutsche Musik*, wie wir sie vornehmlich in ihrem mächtigen Sonnenlaufe von Bach zu Beethoven, von Beethoven zu Wagner zu verstehen haben. Was vermag die erkenntnislüsterne Sokratik unserer Tage günstigenfalls mit diesem aus unerschöpflichen Tiefen emporsteigenden Dämon zu beginnen?

Weder von dem Zacken- und Arabeskenwerk der Opernmelodie aus, noch mit Hilfe des arithmetischen Rechenbretts der Fuge und der kontrapunktischen

ENGLISH

where the highest aim will at best be directed toward descriptive tone-painting, much as once in the New Attic dithyramb? where music is wholly estranged from its true dignity, that of being the Dionysian mirror of the world, so that nothing is left for it but, as the slave of appearance, to imitate the formal nature of appearance and to arouse a superficial delight in the play of lines and proportions.

Seen strictly, this fateful influence of opera on music virtually coincides with the whole development of modern music. The optimism lurking in the genesis of opera and in the essence of the culture it represents has succeeded, with alarming speed, in stripping music of its Dionysian world-mission and stamping it with a pleasant character of formal play: a change comparable perhaps only to the metamorphosis of Aeschylean man into the man of Alexandrian cheerfulness.

But if, in the example just indicated, we have rightly connected the disappearance of the Dionysian spirit with a most striking but hitherto unexplained transformation and degeneration of Greek man—what hopes must revive in us when the surest auspices vouch for *the reverse process, the gradual awakening of the Dionysian spirit*, in our present world! It is impossible that the divine strength of Heracles should languish forever in voluptuous bondage to Omphale.[12]

Out of the Dionysian ground of the German spirit a power has arisen that has nothing in common with the primordial conditions of Socratic culture and can be neither explained nor excused by them. Rather, this culture feels it as something terrible and inexplicable, as something overpowering and hostile: *German music*, as we must understand it above all in its mighty solar course from Bach to Beethoven, from Beethoven to Wagner. What, at best, can the knowledge-hungry Socratism of our day do with this daemon rising from inexhaustible depths?

Neither from the jagged fretwork and arabesques of operatic melody, nor with the help of the arithmetical abacus of fugue and contrapuntal dia-

12 In Greek myth Heracles was sold as a slave to the Lydian queen Omphale, who made him wear women's clothes and spin wool.

GERMAN

Dialektik will sich die Formel finden lassen, in deren dreimal gewaltigem Licht man jenen Dämon sich unterwürfig zu machen und zum Reden zu zwingen vermöchte. Welches Schauspiel, wenn jetzt unsere Ästhetiker, mit dem Fangnetz einer ihnen eignen »Schönheit«, nach dem vor ihnen mit unbegreiflichem Leben sich tummelnden Musikgenius schlagen und haschen, unter Bewegungen, die nach der ewigen Schönheit ebensowenig als nach dem Erhabenen beurteilt werden wollen. Man mag sich nur diese Musikgönner einmal leibhaft und in der Nähe besehen, wenn sie so unermüdlich Schönheit! Schönheit!

rufen, ob sie sich dabei wie die im Schoße des Schönen gebildeten und verwöhnten Lieblingskinder der Natur ausnehmen oder ob sie nicht vielmehr für die eigne Rohheit eine lügnerisch verhüllende Form, für die eigne empfindungsarme Nüchternheit einen ästhetischen Vorwand suchen: wobei ich z.B. an Otto Jahn denke. Vor der deutschen Musik aber mag sich der Lügner und Heuchler in acht nehmen: denn gerade sie ist, inmitten aller unserer Kultur, der einzig reine, lautere und läuternde Feuergeist, von dem aus und zu dem hin, wie in der Lehre des großen Heraklit von Ephesus, sich alle Dinge in doppelter Kreisbahn bewegen: alles, was wir jetzt Kultur, Bildung, Zivilisation nennen, wird einmal vor dem untrüglichen Richter Dionysus erscheinen müssen.

Erinnern wir uns sodann, wie dem aus gleichen Quellen strömenden Geiste *der deutschen Philosophie*, durch Kant und Schopenhauer, es ermöglicht war, die zufriedne Daseinslust der wissenschaftlichen Sokratik, durch den Nachweis ihrer Grenzen, zu vernichten, wie durch diesen Nachweis eine unendlich tiefere und ernstere Betrachtung der ethischen Fragen und der Kunst eingeleitet wurde, die wir geradezu als die in Begriffe gefaßte *dionysische Weisheit* bezeichnen können: wohin weist uns das Mysterium dieser Einheit zwischen der deutschen Musik und der deutschen Philosophie, wenn nicht auf eine neue Daseinsform, über deren Inhalt wir uns nur aus hellenischen Analogien ahnend unterrichten können?

Denn diesen unausmeßbaren Wert behält für uns, die wir an der Grenzscheide zweier verschiedener Daseinsformen stehen, das hellenische Vorbild, daß in ihm auch alle jene Übergänge und Kämpfe zu einer klassisch-belehrenden

ENGLISH

lectic, can the formula be found in whose thrice-mighty light one might subdue that daemon and force it to speak. What a spectacle, when our aestheticians, with the butterfly net of a "beauty" all their own, swat and snatch at the genius of music as it frolics before them with incomprehensible life, in movements that will no more be judged by the standard of eternal beauty than by that of the sublime! Just take a close look, in the flesh, at these patrons of music as they so tirelessly cry Beauty! Beauty![13]

— and see whether they look like nature's darling children, formed and pampered in the lap of beauty, or whether they are not rather looking for a mendaciously concealing form for their own crudity, an aesthetic pretext for their own emotionally impoverished sobriety: here I am thinking, for example, of Otto Jahn. But let the liar and hypocrite beware of German music: for it is precisely this, amid all our culture, that is the one pure, clear and purifying spirit of fire, from which and toward which, as in the doctrine of the great Heraclitus of Ephesus, all things move in a double orbit. Everything we now call culture, cultivation, civilization will one day have to appear before the unerring judge, Dionysus.[14]

Let us recall, then, how the spirit of *German philosophy*, flowing from the same sources, was enabled through Kant and Schopenhauer to destroy the contented joy in existence of scientific Socratism by demonstrating its limits; and how this demonstration inaugurated an infinitely deeper and more serious consideration of ethical questions and of art, which we may call outright *Dionysian wisdom* grasped in concepts. To what does the mystery of this unity between German music and German philosophy point, if not to a new form of existence, whose content we can only divine, drawing on Hellenic analogies?

For to us, who stand on the boundary between two different forms of existence, the Hellenic model retains this immeasurable value: in it all those transitions and struggles, too, are stamped in a

13 "Thrice-mighty light" echoes Goethe's *Faust*, Part One, where Faust threatens the spirit hidden in the poodle with "the thrice-glowing light."
14 Otto Jahn (1813–1869), classical philologist and music scholar, author of a celebrated biography of Mozart and a sharp critic of Wagner.

GERMAN

Form ausgeprägt sind: nur daß wir gleichsam in *umgekehrter* Ordnung die großen Hauptepochen des hellenischen Wesens analogisch durcherleben und zum Beispiel jetzt aus dem alexandrinischen Zeitalter rückwärts zur Periode der Tragödie zu schreiten scheinen. Dabei lebt in uns die Empfindung, als ob die Geburt eines tragischen Zeitalters für den deutschen Geist nur eine Rückkehr zu sich selbst, ein seliges Sichwiederfinden zu bedeuten habe, nachdem für eine lange Zeit ungeheure von außen her eindringende Mächte den in hilfloser Barbarei der Form Dahinlebenden zu einer Knechtschaft unter ihrer Form gezwungen hatten.

Jetzt endlich darf er, nach seiner Heimkehr zum Urquell seines Wesens, vor allen Völkern kühn und frei, ohne das Gängelband einer romanischen Zivilisation, einherzuschreiten wagen: wenn er nur von einem Volke unentwegt zu lernen versteht, von dem überhaupt lernen zu können schon ein hoher Ruhm und eine auszeichnende Seltenheit ist, von den Griechen. Und wann brauchten wir diese allerhöchsten Lehrmeister mehr als jetzt, wo wir *die Wiedergeburt der Tragödie* erleben und in Gefahr sind, weder zu wissen, woher sie kommt, noch uns deuten zu können, wohin sie will?

ENGLISH

classically instructive form. Only we seem, as it were, to be living through the great main epochs of the Hellenic character analogically in *reverse* order, and now, for example, to be stepping backward from the Alexandrian age to the period of tragedy. And we feel as though the birth of a tragic age could mean for the German spirit only a return to itself, a blissful rediscovery of itself—after tremendous powers invading from outside had for a long time forced it, as it lived on in a helpless barbarism of form, into servitude under their form.

Now at last, after its homecoming to the primal source of its being, it may dare to stride forth before all peoples, bold and free, without the leading strings of a Latin civilization—if only it knows how to learn steadfastly from one people, from whom merely being able to learn at all is already a high honor and a distinguishing rarity: from the Greeks. And when did we ever need these supreme teachers more than now, when we are experiencing *the rebirth of tragedy* and are in danger of knowing neither where it comes from nor how to interpret where it is going?

THE GERMANS AND THE GREEKS

German cultivation has failed to reach the Greeks; Nietzsche calls his friends to believe in Dionysian life.

GERMAN

20 Es möchte einmal, unter den Augen eines unbestochenen Richters, abgewogen werden, in welcher Zeit und in welchen Männern bisher der deutsche Geist von den Griechen zu lernen am kräftigsten gerungen hat; und wenn wir mit Zuversicht annehmen, daß dem edelsten Bildungskampfe Goethes, Schillers und Winckelmanns dieses einzige Lob zugesprochen werden müßte, so wäre jedenfalls hinzuzufügen, daß seit jener Zeit und den nächsten Einwirkungen jenes Kampfes das Streben, auf einer gleichen Bahn zur Bildung und zu den Griechen zu kommen, in unbegreiflicher Weise schwächer und schwächer geworden ist.

Sollten wir, um nicht ganz an dem deutschen Geist verzweifeln zu müssen, nicht daraus den Schluß ziehen dürfen, daß in irgendwelchem Hauptpunkte es auch jenen Kämpfern nicht gelungen sein möchte, in den Kern des hellenischen Wesens einzudringen und einen dauernden Liebesbund zwischen der deutschen und der griechischen Kultur herzustellen? – so daß vielleicht ein

ENGLISH

Let it one day be weighed, under the eyes of an incorruptible judge, in what age and in which men the German spirit has so far struggled most vigorously to learn from the Greeks. And if we confidently assume that this unique praise must be awarded to the noble struggle for cultivation of Goethe, Schiller and Winckelmann, then it would at any rate have to be added that since that time, and the immediate after-effects of that struggle, the striving to reach cultivation and the Greeks along the same path has grown weaker and weaker in an incomprehensible way.

In order not to despair of the German spirit altogether, should we not be allowed to conclude from this that even those champions may, on some essential point, have failed to penetrate to the core of the Hellenic character and to establish a lasting bond of love between German and Greek culture? —so that perhaps an unconscious recognition of

GERMAN

unbewußtes Erkennen jenes Mangels auch in den ernsteren Naturen den verzagten Zweifel erregte, ob sie, nach solchen Vorgängern, auf diesem Bildungswege noch weiter wie jene und überhaupt zum Ziele kommen würden.

Deshalb sehen wir seit jener Zeit das Urteil über den Wert der Griechen für die Bildung in der bedenklichsten Weise entarten; der Ausdruck mitleidiger Überlegenheit ist in den verschiedensten Feldlagern des Geistes und des Ungeistes zu hören; anderwärts tändelt eine gänzlich wirkungslose Schönrednerei mit der »griechischen Harmonie«, der »griechischen Schönheit«, der »griechischen Heiterkeit«. Und gerade in den Kreisen, deren Würde es sein könnte, aus dem griechischen Strombett unermüdet, zum Heile deutscher Bildung, zu schöpfen, in den Kreisen der Lehrer an den höheren Bildungsanstalten, hat man am besten gelernt, sich mit den Griechen zeitig und in bequemer Weise abzufinden, nicht selten bis zu einem skeptischen Preisgeben des hellenischen Ideals und bis zu einer gänzlichen Verkehrung der wahren Absicht aller Altertumsstudien.

Wer überhaupt in jenen Kreisen sich nicht völlig in dem Bemühen, ein zuverlässiger Korrektor von alten Texten oder ein naturhistorischer Sprachmikroskopiker zu sein, erschöpft hat, der sucht vielleicht auch das griechische Altertum, neben anderen Altertümern, sich »historisch« anzueignen, aber jedenfalls nach der Methode und mit den überlegenen Mienen unserer jetzigen gebildeten Geschichtsschreibung.

Wenn demnach die eigentliche Bildungskraft der höheren Lehranstalten wohl noch niemals niedriger und schwächlicher gewesen ist wie in der Gegenwart, wenn der »Journalist«, der papierne Sklave des Tages, in jeder Rücksicht auf Bildung den Sieg über den höheren Lehrer davongetragen hat, und letzterem nur noch die bereits oft erlebte Metamorphose übrigbleibt, sich jetzt nun auch in der Sprechweise des Journalisten, mit der »leichten Eleganz« dieser Sphäre, als heiterer gebildeter Schmetterling zu bewegen – in welcher peinlichen Verwirrung müssen die derartig Gebildeten einer solchen Gegenwart jenes Phänomen anstarren, das nur etwa aus dem tiefsten Grunde des bisher unbegriffnen hellenischen Genius analogisch zu begreifen wäre, das Wiedererwachen des dionysischen Geistes und die Wiedergeburt der Tragödie?

Es gibt keine andere Kunstperiode, in der sich die sogenannte Bildung und die eigentliche Kunst so befremdet und abgeneigt gegenübergestanden hätten, als wir das in der Gegenwart mit Augen sehn. Wir verstehen

ENGLISH

this shortcoming awakened even in more serious natures the despondent doubt whether, after such predecessors, they would get any further than they had along this path of cultivation, or reach the goal at all.

That is why, since that time, we have seen judgment on the value of the Greeks for education degenerate in the most worrying way. Expressions of pitying superiority can be heard in the most diverse camps of spirit and of spiritlessness; elsewhere an utterly ineffectual fine talk toys with "Greek harmony," "Greek beauty," "Greek cheerfulness." And precisely in those circles whose dignity it might be to draw tirelessly from the Greek riverbed for the good of German education—in the circles of teachers at the institutions of higher learning—people have learned best how to come to terms with the Greeks early and comfortably, often to the point of skeptically abandoning the Hellenic ideal and utterly perverting the true purpose of all classical studies.

Anyone in those circles who has not completely exhausted himself in the effort to be a reliable corrector of old texts or a natural-historical microscopist of language may perhaps also seek to appropriate Greek antiquity "historically," alongside other antiquities—but at any rate according to the method, and with the superior airs, of our present-day educated historiography.

If, then, the real formative power of the institutions of higher learning has probably never been lower and feebler than at present; if the "journalist," the paper slave of the day, has triumphed over the higher teacher in every respect concerning education, and nothing is left to the latter but the metamorphosis already witnessed so often—to flit about now in the journalist's idiom as well, with the "light elegance" of that sphere, as a cheerful, cultivated butterfly—in what painful confusion must people so cultivated, in such a present, stare at that phenomenon which could be grasped by analogy only from the deepest ground of the Hellenic genius, hitherto uncomprehended: the reawakening of the Dionysian spirit and the rebirth of tragedy?

There has been no other period of art in which so-called cultivation and real art have stood so estranged from and averse to each other as we see with our own eyes in the present. We understand

GERMAN

es, warum eine so schwächliche Bildung die wahre Kunst haßt; denn sie fürchtet durch sie ihren Untergang. Aber sollte nicht eine ganze Art der Kultur, nämlich jene sokratisch-alexandrinische, sich ausgelebt haben, nachdem sie in eine so zierlich-schmächtige Spitze, wie die gegenwärtige Bildung ist, auslaufen konnte!

Wenn es solchen Helden, wie Schiller und Goethe, nicht gelingen durfte, jene verzauberte Pforte zu erbrechen, die in den hellenischen Zauberberg führt, wenn es bei ihrem mutigsten Ringen nicht weiter gekommen ist als bis zu jenem sehnsüchtigen Blick, den die Goethesche Iphigenie vom barbarischen Tauris aus nach der Heimat über das Meer hin sendet, was bliebe den Epigonen solcher Helden zu hoffen, wenn sich ihnen nicht plötzlich, an einer ganz anderen, von allen Bemühungen der bisherigen Kultur unberührten Seite die Pforte von selbst auftäte – unter dem mystischen Klange der wiedererweckten Tragödienmusik.

Möge uns niemand unsern Glauben an eine noch bevorstehende Wiedergeburt des hellenischen Altertums zu verkümmern suchen; denn in ihm finden wir allein unsere Hoffnung für eine Erneuerung und Läuterung des deutschen Geistes durch den Feuerzauber der Musik. Was wüßten wir sonst zu nennen, was in der Verödung und Ermattung der jetzigen Kultur irgendwelche tröstliche Erwartung für die Zukunft erwecken könnte? Vergebens spähen wir nach einer einzigen kräftig geästeten Wurzel, nach einem Fleck fruchtbaren und gesunden Erdbodens: überall Staub, Sand, Erstarrung, Verschmachten.

Da möchte sich ein trostlos Vereinsamter kein besseres Symbol wählen können, als den Ritter mit Tod und Teufel, wie ihn uns Dürer gezeichnet hat, den geharnischten Ritter mit dem erzenen, harten Blicke, der seinen Schreckensweg, unbeirrt durch seine grausen Gefährten, und doch hoffnungslos, allein mit Roß und Hund zu nehmen weiß. Ein solcher Dürerscher Ritter war unser Schopenhauer: ihm fehlte jede Hoffnung, aber er wollte die Wahrheit. Es gibt nicht seinesgleichen. –

Aber wie verändert sich plötzlich jene eben so düster geschilderte Wildnis unserer ermüdeten Kultur, wenn sie der dionysische Zauber berührt! Ein Sturmwind packt alles Abgelebte, Morsche, Zerbrochne, Verkümmerte, hüllt es wirbelnd in eine rote Staubwolke und trägt es wie ein Geier in die Lüfte. Verwirrt suchen unsere Blicke nach

ENGLISH

why so feeble a cultivation hates true art: it fears that art will be its downfall. But should not a whole type of culture, namely the Socratic-Alexandrian, have run its course, once it could taper off into so dainty and slender a point as present-day cultivation!

If heroes like Schiller and Goethe were not permitted to break open that enchanted gate leading into the Hellenic magic mountain; if, for all their most courageous struggles, they got no further than that longing gaze which Goethe's Iphigenia sends across the sea toward home from barbarian Tauris —what would be left for the epigones of such heroes to hope for, unless the gate suddenly opened for them of its own accord, on quite another side, untouched by all the efforts of previous culture— amid the mystical sound of the reawakened music of tragedy.[15]

Let no one try to spoil our faith in a still-impending rebirth of Hellenic antiquity; for in it alone we find our hope for a renewal and purification of the German spirit through the fire-magic of music. What else could we name that might awaken any comforting expectation for the future amid the desolation and exhaustion of present culture? In vain we look for a single strongly branching root, for a patch of fertile and healthy soil: everywhere dust, sand, torpor, languishing.[16]

Here a disconsolate, solitary man could choose no better symbol than the Knight with Death and the Devil, as Dürer has drawn him for us: the armored knight with the hard, bronze gaze, who knows how to take his path of terror, undeterred by his gruesome companions and yet without hope, alone with horse and hound. Such a Dürer knight was our Schopenhauer: he lacked all hope, but he wanted the truth. There is none like him. —[17]

But how suddenly the wilderness of our exhausted culture, just described in such dark colors, is transformed when the Dionysian magic touches it! A storm wind seizes everything outlived, rotten, broken, stunted, wraps it whirling in a red cloud of dust and carries it off into the air like a vulture.

15 Goethe's play *Iphigenia in Tauris* (1787), whose heroine, exiled among the Taurians, stands on the shore "seeking the land of the Greeks with her soul."
16 "Fire-magic" (*Feuerzauber*) recalls the "Magic Fire" music at the close of Wagner's *Die Walküre*.
17 Albrecht Dürer's engraving *Knight, Death and the Devil* (1513).

GERMAN

dem Entschwundenen: denn was sie sehen, ist wie aus einer Versenkung ans goldne Licht gestiegen, so voll und grün, so üppig lebendig, so sehnsuchtsvoll unermeßlich. Die Tragödie sitzt inmitten dieses Überflusses an Leben, Leid und Lust, in erhabener Entzückung, sie horcht einem fernen schwermütigen Gesange – er erzählt von den Müttern des Seins, deren Namen lauten: Wahn, Wille, Wehe. – Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben und an die Wiedergeburt der Tragödie.

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. Ihr sollt den dionysischen Festzug von Indien nach Griechenland geleiten! Rüstet euch zu hartem Streite, aber glaubt an die Wunder eures Gottes!

ENGLISH

Bewildered, our eyes search for what has vanished: for what they see has risen as if from a trapdoor into the golden light, so full and green, so luxuriantly alive, so immeasurably full of longing. Tragedy sits in the midst of this abundance of life, suffering and joy, in sublime rapture; she listens to a distant, melancholy song—it tells of the Mothers of Being, whose names are: Delusion, Will, Woe.—Yes, my friends, believe with me in Dionysian life and in the rebirth of tragedy.[18]

The age of Socratic man is over: crown yourselves with ivy, take the thyrsus in your hand, and do not be surprised if tigers and panthers lie down fawning at your knees. Only dare now to be tragic human beings: for you shall be redeemed. You shall escort the Dionysian procession from India to Greece! Arm yourselves for hard combat, but believe in the miracles of your god![19]

MYTH SHIELDS US FROM MUSIC

In Wagner's Tristan, myth protects the listener from the music until the Dionysian prevails at the end.

GERMAN

21 Von diesen exhortativen Tönen in die Stimmung zurückgleitend, die dem Beschaulichen geziemt, wiederhole ich, daß nur von den Griechen gelernt werden kann, was ein solches wundergleiches plötzliches Aufwachen der Tragödie für den innersten Lebensgrund eines Volkes zu bedeuten hat. Es ist das Volk der tragischen Mysterien, das die Perserschlachten schlägt: und wiederum braucht das Volk, das jene Kriege geführt hat, die Tragödie als notwendigen Genesungstrank. Wer würde gerade bei diesem Volke, nachdem es durch mehrere Generationen von den stärksten Zuckungen des dionysischen Dämon bis ins Innerste erregt wurde, noch einen so gleichmäßig kräftigen Erguß des einfachsten politischen Gefühls, der natürlichsten Heimatsinstinkte, der ursprünglichen männlichen Kampflust vermuten?

Ist es doch bei jedem bedeutenden Umsichgreifen dionysischer Erregungen immer zu spüren, wie die dionysische Lösung von den Fesseln des Individuums sich am allerersten in einer bis zur Gleichgültigkeit, ja Feindseligkeit gesteigerten Beeinträchtigung der politischen Instinkte fühlbar macht, so gewiß

ENGLISH

Gliding back from these exhortatory tones into the mood that befits the contemplative man, I repeat that only from the Greeks can we learn what such a miraculous, sudden awakening of tragedy means for the innermost ground of a people's life. It is the people of the tragic mysteries that fights the battles against the Persians; and conversely, the people that waged those wars needs tragedy as a necessary potion of recovery. Who would have expected precisely this people, after it had been stirred to its core for several generations by the most violent convulsions of the Dionysian daemon, still to pour forth so evenly strong an outflow of the simplest political feeling, the most natural instincts of home, the original manly delight in battle?

For whenever Dionysian excitement spreads significantly, one can always sense how the Dionysian release from the fetters of the individual makes itself felt first of all in an impairment of the political instincts, heightened to the point of indifference, indeed of hostility—just as surely as, on the other

18 The German names, *Wahn, Wille, Wehe*, alliterate in the manner of Wagner's verse.
19 The thyrsus, a staff wreathed in ivy and tipped with a pine cone, was carried by Dionysus and his followers; legend told of the god's triumphal return from India.

GERMAN

andererseits der staatenbildende Apollo auch der Genius des *principii individuationis* ist, und Staat und Heimatsinn nicht ohne Bejahung der individuellen Persönlichkeit leben können. Von dem Orgiasmus aus führt für ein Volk nur ein Weg, der Weg zum indischen Buddhaismus, der, um überhaupt mit seiner Sehnsucht ins Nichts ertragen zu werden, jener seltnen ekstatischen Zustände mit ihrer Erhebung über Raum, Zeit und Individuum bedarf: wie diese wiederum eine Philosophie fordern, die es lehrt, die unbeschreibliche Unlust der Zwischenzustände durch eine Vorstellung zu überwinden.

Ebenso notwendig gerät ein Volk, von der unbedingten Geltung der politischen Triebe aus, in eine Bahn äußerster Verweltlichung, deren großartigster, aber auch erschrecklichster Ausdruck das römische *imperium* ist.

Zwischen Indien und Rom hingestellt und zu verführerischer Wahl gedrängt, ist es den Griechen gelungen, in klassischer Reinheit eine dritte Form hinzuzuerfinden, freilich nicht zu langem eigenen Gebrauche aber eben darum für die Unsterblichkeit. Denn daß die Lieblinge der Götter früh sterben, gilt in allen Dingen, aber ebenso gewiß, daß sie mit den Göttern dann ewig leben. Man verlange doch von dem Alleredelsten nicht, daß es die haltbare Zähigkeit des Leders habe; die derbe Dauerhaftigkeit, wie sie z.B. dem römischen Nationaltriebe zu eigen war, gehört wahrscheinlich nicht zu den notwendigen Prädikaten der Vollkommenheit.

Wenn wir aber fragen, mit welchem Heilmittel es den Griechen ermöglicht war, in ihrer großen Zeit, bei der außerordentlichen Stärke ihrer dionysischen und politischen Triebe, weder durch ein ekstatisches Brüten, noch durch ein verzehrendes Haschen nach Weltmacht und Weltehre sich zu erschöpfen, sondern jene herrliche Mischung zu erreichen, wie sie ein edler, zugleich befeuernder und beschaulich stimmender Wein hat, so müssen wir der ungeheuren, das ganze Volksleben erregenden, reinigenden und entladenden Gewalt der *Tragödie* eingedenk sein; deren höchsten Wert wir erst ahnen werden, wenn sie uns, wie bei den Griechen, als Inbegriff aller prophylaktischen Heilkräfte, als die zwischen den stärksten und an sich verhängnisvollsten Eigenschaften des Volkes waltende Mittlerin entgegentritt.

Die Tragödie saugt den höchsten Musikorgiasmus in sich hinein, so daß sie geradezu die Musik, bei den Griechen

ENGLISH

hand, Apollo, the founder of states, is also the genius of the *principium individuationis*, and state and love of home cannot live without the affirmation of the individual personality. From orgiastic frenzy only one path leads onward for a people: the path to Indian Buddhism, which, to be endurable at all with its longing for nothingness, needs those rare ecstatic states with their elevation above space, time and the individual; just as these in turn demand a philosophy that teaches how to overcome, through an idea, the indescribable listlessness of the states in between.

Just as necessarily, a people that starts from the unconditional validity of the political drives falls into a course of extreme secularization, whose grandest but also most terrifying expression is the Roman *imperium* [empire].

Placed between India and Rome and pressed to a seductive choice, the Greeks succeeded in inventing a third form in classical purity—not, admittedly, for long use of their own, but precisely for that reason for immortality. For that the favorites of the gods die young holds true in all things; but just as certainly, they then live forever with the gods. Let us not demand of the noblest of all that it have the durable toughness of leather. That sturdy durability which belonged, for example, to the Roman national drive is probably not one of the necessary predicates of perfection.[20]

But if we ask by what remedy the Greeks in their great age, given the extraordinary strength of their Dionysian and political drives, were able to exhaust themselves neither in ecstatic brooding nor in a consuming chase after world power and world renown, but to achieve that splendid mixture found in a noble wine that both fires the spirit and disposes it to contemplation—then we must remember the tremendous power of *tragedy*, which stirred, purified and discharged the whole life of the people. We shall only sense its highest value when it confronts us, as it did the Greeks, as the epitome of all prophylactic healing forces, as the mediator ruling between the strongest and in themselves most fateful qualities of the people.

GERMAN

wie bei uns, zur Vollendung bringt, stellt dann aber den tragischen Mythus und den tragischen Helden daneben, der dann, einem mächtigen Titanen gleich, die ganze dionysische Welt auf seinen Rücken nimmt und uns davon entlastet: während sie andrerseits durch denselben tragischen Mythus, in der Person des tragischen Helden, von dem gierigen Drange nach diesem Dasein zu erlösen weiß und mit mahnender Hand an ein anderes Sein und an eine höhere Lust erinnert, zu welcher der kämpfende Held durch seinen Untergang, nicht durch seine Siege, sich ahnungsvoll vorbereitet.

Die Tragödie stellt zwischen die universale Geltung ihrer Musik und den dionysisch empfänglichen Zuhörer ein erhabenes Gleichnis, den Mythus, und erweckt bei jenem den Schein, als ob die Musik nur ein höchstes Darstellungsmittel zur Belebung der plastischen Welt des Mythus sei. Dieser edlen Täuschung vertrauend darf sie jetzt ihre Glieder zum dithyrambischen Tanze bewegen und sich unbedenklich einem orgiastischen Gefühle der Freiheit hingeben, in welchem sie als Musik an sich, ohne jene Täuschung, nicht zu schwelgen wagen dürfte. Der Mythus schützt uns vor der Musik, wie er ihr andrerseits erst die höchste Freiheit gibt.

Dafür verleiht die Musik, als Gegengeschenk, dem tragischen Mythus eine so eindringliche und überzeugende metaphysische Bedeutsamkeit, wie sie Wort und Bild, ohne jene einzige Hilfe, nie zu erreichen vermögen; und insbesondere überkommt durch sie den tragischen Zuschauer gerade jenes sichere Vorgefühl einer höchsten Lust, zu der der Weg durch Untergang und Verneinung führt, so daß er zu hören meint, als ob der innerste Abgrund der Dinge zu ihm vernehmlich spräche.

Habe ich dieser schwierigen Vorstellung mit den letzten Sätzen vielleicht nur einen vorläufigen, für wenige sofort verständlichen Ausdruck zu geben vermocht, so darf ich gerade an dieser Stelle nicht ablassen, meine Freunde zu einem nochmaligen Versuche anzureizen und sie zu bitten, an einem einzelnen Beispiele unsrer gemeinsamen Erfahrung sich für die Erkenntnis des allgemeinen Satzes vorzubereiten.

Bei diesem Beispiele darf ich mich nicht auf jene beziehn, welche die Bilder der szenischen Vorgänge, die Worte

ENGLISH

Tragedy absorbs the highest musical orgiasm into itself, so that it truly brings music to perfection, among the Greeks as among us. But then it places tragic myth and the tragic hero beside it, and the hero, like a mighty Titan, takes the whole Dionysian world upon his back and relieves us of it. On the other hand, through the same tragic myth, in the person of the tragic hero, tragedy knows how to redeem us from the greedy urge toward this existence, and with an admonishing hand it reminds us of another being and a higher joy, for which the struggling hero prepares himself, full of foreboding, through his downfall, not through his victories.

Between the universal validity of its music and the listener who is receptive to the Dionysian, tragedy places a sublime parable, the myth, and awakens in the listener the illusion that music is only the highest means of representation for bringing the plastic world of myth to life. Trusting in this noble deception, music may now move its limbs in the dithyrambic dance and abandon itself without misgiving to an orgiastic feeling of freedom in which, as music in itself, without that deception, it would not dare to revel. Myth protects us from music, just as, on the other hand, it is myth that first gives music its highest freedom.

In return, as a counter-gift, music bestows on tragic myth a metaphysical significance so penetrating and convincing as word and image, without this unique help, could never attain. And through music in particular the tragic spectator is overcome by precisely that sure presentiment of a supreme joy, to which the path leads through downfall and negation, so that he seems to hear the innermost abyss of things speaking audibly to him.

If with these last sentences I have perhaps managed to give this difficult idea only a provisional expression, immediately intelligible to few, I must not, at precisely this point, stop urging my friends to one more attempt, and asking them to prepare themselves for the recognition of the general proposition by way of a single example from our common experience.

In this example I must not appeal to those who use the images of the stage action and the words and

20 The saying “whom the gods love dies young” goes back to Menander.

GERMAN

und Affekte der handelnden Personen benutzen, um sich mit dieser Hilfe der Musikempfindung anzunähern; denn diese alle reden nicht Musik als Muttersprache und kommen auch, trotz jener Hilfe, nicht weiter als in die Vorhallen der Musikperzeption, ohne je deren innerste Heiligtümer berühren zu dürfen; manche von diesen, wie Gervinus, gelangen auf diesem Wege nicht einmal in die Vorhallen. Sondern nur an diejenigen habe ich mich zu wenden, die unmittelbar verwandt mit der Musik, in ihr gleichsam ihren Mutterschoß haben und mit den Dingen fast nur durch unbewußte Musikrelationen in Verbindung stehen.

An diese echten Musiker richte ich die Frage, ob sie sich einen Menschen denken können, der den dritten Akt von »Tristan und Isolde« ohne alle Beihilfe von Wort und Bild, rein als ungeheuren symphonischen Satz zu perzipieren imstande wäre, ohne unter einem krampfartigen Ausspannen aller Seelenflügel zu veratmen? Ein Mensch, der wie hier das Ohr gleichsam an die Herzkammer des Weltwillens gelegt hat, der das rasende Begehren zum Dasein als donnernden Strom oder als zartesten zerstäubten Bach von hier aus in alle Adern der Welt sich ergießen fühlt, er sollte nicht jählings zerbrechen?

Er sollte es ertragen, in der elenden gläsernen Hülle des menschlichen Individuums, den Widerklang zahlloser Lust- und Weherufe aus dem »weiten Raum der Weltennacht« zu vernehmen, ohne bei diesem Hirtenreigen der Metaphysik sich seiner Urheimat unaufhaltsam zuzuflüchten. Wenn aber doch ein solches Werk als Ganzes perzipiert werden kann, ohne Verneinung der Individualexistenz, wenn eine solche Schöpfung geschaffen werden konnte, ohne ihren Schöpfer zu zerschmettern – woher nehmen wir die Lösung eines solchen Widerspruches?

Hier drängt sich zwischen unsre höchste Musikerregung und jene Musik der tragische Mythus und der tragische Held, im Grunde nur als Gleichnis der alleruniversalsten Tatsachen, von denen allein die Musik auf direktem Wege reden kann. Als Gleichnis würde nun aber der Mythus, wenn wir als rein dionysische Wesen empfänden, gänzlich wirkungslos und unbeachtet neben uns stehen bleiben und uns keinen Augenblick abwendig davon

ENGLISH

emotions of the characters to help them approach the feeling of music. For none of these speak music as their mother tongue, and even with that help they get no further than the outer halls of musical perception, without ever being allowed to touch its innermost sanctuaries; some of them, like Gervinus, do not even reach the outer halls by this route. I have to turn only to those who are directly related to music, who have in it, as it were, their mother's womb, and who are connected with things almost exclusively through unconscious musical relations.[21]

To these genuine musicians I put the question: can they imagine a human being who could perceive the third act of *Tristan and Isolde* without any help from word and image, purely as a tremendous symphonic movement, without expiring in a convulsive spreading of all the wings of the soul? A human being who has laid his ear, as here, to the very heart-chamber of the world will, as it were, who feels the raging desire for existence pouring from here into all the veins of the world, now as a thundering torrent, now as the gentlest brook dispersed into spray—should he not break apart at once?

Should he bear to hear, in the wretched glass casing of the human individual, the echo of countless cries of joy and woe out of the "wide space of the world's night," without fleeing irresistibly, at this shepherd's round of metaphysics, to his primordial home? But if such a work can nevertheless be perceived as a whole without the negation of individual existence, if such a creation could be created without shattering its creator—where do we find the solution to such a contradiction?[22]

Here, between our highest musical excitement and that music, tragic myth and the tragic hero thrust themselves in—at bottom only as a parable of the most universal facts of all, of which music alone can speak directly. As a parable, however, myth would, if we felt as purely Dionysian beings, remain beside us wholly ineffective and unnoticed, and would not for a moment keep us from

21 Georg Gottfried Gervinus (1805–1871), literary historian, author of a much-read study of Shakespeare.
22 The quoted phrase adapts Tristan's words on waking in Act 3. The "shepherd's round" recalls both the herdsman's tune proverbial for stirring homesickness and the shepherd's melancholy piping in that act.

GERMAN

machen, unser Ohr dem Widerklang der *universalia ante rem* zu bieten.

Hier bricht jedoch die *apollinische* Kraft, auf Wiederherstellung des fast zersprengten Individuums gerichtet, mit dem Heilbalsam einer wonnevollen Täuschung hervor: plötzlich glauben wir nur noch Tristan zu sehen, wie er bewegungslos und dumpf sich fragt: »die alte Weise; was weckt sie mich?« Und was uns früher wie ein hohles Seufzen aus dem Mittelpunkte des Seins anmutete, das will uns jetzt nur sagen, wie »öd und leer das Meer«. Und wo wir atemlos zu erlöschen wähnten, im krampfartigen Sichausrecken aller Gefühle, und nur ein weniges uns mit dieser Existenz zusammenknüpfte, hören und sehen wir jetzt nur den zum Tode verwundeten und doch nicht sterbenden Helden, mit seinem verzweiflungsvollen Rufe: »Sehnen! Sehnen!

Im Sterben mich zu sehnen, vor Sehnsucht nicht zu sterben!« Und wenn früher der Jubel des Horns nach solchem Übermaß und solcher Überzahl verzehrender Qualen fast wie der Qualen höchste uns das Herz zerschnitt, so steht jetzt zwischen uns und diesem »Jubel an sich« der jauchzende Kurwenal, dem Schiffe, das Isolden trägt, zugewandt. So gewaltig auch das Mitleiden in uns hineingreift, in einem gewissen Sinne rettet uns doch das Mitleiden vor dem Urleiden der Welt, wie das Gleichnisbild des Mythus uns vor dem unmittelbaren Anschauen der höchsten Weltidee, wie der Gedanke und das Wort uns vor dem ungedämmten Ergusse des unbewußten Willens rettet.

Durch jene herrliche apollinische Täuschung dünkt es uns, als ob uns selbst das Tonreich wie eine plastische Welt gegenüberträte, als ob auch in ihr nur Tristans und Isoldens Schicksal, wie in einem allerzartesten und ausdrucksfähigsten Stoffe, geformt und bildnerisch ausgeprägt worden sei.

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. 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

ENGLISH

offering our ear to the echo of the *universalia ante rem* [universals before the thing].

Here, however, the *Apollinian* power breaks forth, bent on restoring the almost shattered individual, with the healing balm of a blissful deception. Suddenly we seem to see only Tristan, motionless and dazed, asking himself: "The old tune—why does it wake me?" And what earlier struck us as a hollow sigh from the center of being now only wants to tell us how "waste and empty the sea." And where we imagined we were breathlessly expiring, in the convulsive straining of all our feelings, with only a little still binding us to this existence, we now hear and see only the hero, wounded to death and yet not dying, with his despairing cry: "Longing! Longing!

In dying still to long, and not to die of longing!" And if earlier the jubilation of the horn, after such excess and such a multitude of consuming torments, cut through our hearts almost as the highest torment of all, now between us and this "jubilation in itself" stands the exultant Kurwenal, turned toward the ship that carries Isolde. However powerfully pity seizes us, in a certain sense it is pity that saves us from the primordial suffering of the world—just as the parable-image of myth saves us from the immediate intuition of the highest world-idea, and as thought and word save us from the undammed outpouring of the unconscious will.

Through that splendid Apollinian deception it seems to us as if the very realm of tones confronted us as a plastic world, as if in it, too, only the fate of Tristan and Isolde had been formed and sculpturally shaped, as in the most delicate and expressive of materials.

Thus the Apollinian tears us out of Dionysian universality and enraptures us with individuals. To these it chains our pity; through these it satisfies our sense of beauty, which thirsts for great and sublime forms. It parades images of life before us and incites us to grasp in thought the kernel of life they contain. With the tremendous force of image, concept, ethical teaching and sympathetic emotion, the Apollinian lifts man up out of his orgiastic self-annihilation and deceives him about the universality of the Dionysian process, into the delusion that he is seeing a single image of the world

GERMAN

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?

Bei jener prästabilierten Harmonie, die zwischen dem vollendeten Drama und seiner Musik waltet, erreicht das Drama einen höchsten, für das Wortdrama sonst unzugänglichen Grad von Schaubarkeit. Wie alle lebendigen Gestalten der Szene in den selbständig bewegten Melodienlinien sich zur Deutlichkeit der geschwungenen Linie vor uns vereinfachen, ertönt uns das Nebeneinander dieser Linien in dem mit dem bewegten Vorgange auf zarteste Weise sympathisierenden Harmonienwechsel: durch welchen uns die Relationen der Dinge in sinnlich wahrnehmbarer, keinesfalls abstrakter Weise, unmittelbar vernehmbar werden, wie wir gleichfalls durch ihn erkennen, daß erst in diesen Relationen das Wesen eines Charakters und einer Melodienlinie sich rein offenbare.

Und während uns so die Musik zwingt, mehr und innerlicher als sonst zu sehen und den Vorgang der Szene wie ein zartes Gespinst vor uns auszubreiten, ist für unser vergeistigtes, ins Innere blickende Auge die Welt der Bühne ebenso unendlich erweitert als von innen heraus erleuchtet. Was vermöchte der Wortdichter Analoges zu bieten, der mit einem viel unvollkommneren Mechanismus, auf indirektem Wege, vom Wort und vom Begriff aus, jene innerliche Erweiterung der schaubaren Bühnenwelt und ihre innere Erleuchtung zu erreichen sich abmüht? Nimmt nun zwar auch die musikalische Tragödie das Wort hinzu, so kann sie doch zugleich den Untergrund und die Geburtsstätte des Wortes danebenstellen und uns das Werden des Wortes, von innen heraus, verdeutlichen.

Aber von diesem geschilderten Vorgang wäre doch ebenso bestimmt zu sagen, daß er nur ein herrlicher Schein, nämlich jene vorhin erwähnte apollinische *Täuschung* sei, durch deren Wirkung wir von dem dionysischen Andrange und Übermaße entlastet werden sollen. Im Grunde ist ja das Verhältnis der Musik zum

ENGLISH

—Tristan and Isolde, for example—and that *through the music* he is only meant to *see* it better and more inwardly.

What can the healing magic of Apollo not accomplish, if it can even stir up in us the deception that the Dionysian, in the service of the Apollinian, really could heighten its effects—indeed, that music is even essentially an art of representation for an Apollinian content?

Thanks to that pre-established harmony which prevails between the perfect drama and its music, the drama attains a supreme degree of visibility, one otherwise inaccessible to spoken drama. All the living figures on the stage simplify themselves before us, in the independently moving lines of melody, into the clarity of the curved line; and the interplay of these lines sounds for us in the changing harmonies, which move in the most delicate sympathy with the unfolding action. Through these changes the relations of things become immediately perceptible to us in a sensuous, by no means abstract, way; and through them we likewise recognize that only in these relations does the essence of a character, and of a line of melody, reveal itself purely.[23]

And while music thus compels us to see more, and more inwardly, than usual, and to spread the stage action out before us like a delicate web, the world of the stage is for our spiritualized, inward-looking eye as infinitely enlarged as it is illuminated from within. What could the poet of words offer that compares with this—he who toils, with a far more imperfect mechanism, indirectly, starting from word and concept, to achieve that inward enlargement of the visible stage world and its inner illumination? It is true that musical tragedy also takes in the word; but at the same time it can set beside it the ground and birthplace of the word, and make clear to us, from within, the becoming of the word.

Yet it would have to be said just as firmly that the process described here is only a glorious illusion: that Apollinian *deception* mentioned a moment ago, whose effect is meant to relieve us of the Dionysian onrush and excess. At bottom, after all, the relation of music to drama is exactly the re-

23 "Pre-established harmony" is Leibniz's term for the accord, set up by God, between soul and body.

GERMAN

Drama gerade das umgekehrte: die Musik ist die eigentliche Idee der Welt, das Drama nur ein Abglanz dieser Idee, ein vereinzeltes Schattenbild derselben. Jene Identität zwischen der Melodienlinie und der lebendigen Gestalt, zwischen der Harmonie und den Charakterrelationen jener Gestalt ist in einem entgegengesetzten Sinne wahr, als es uns, beim Anschaun der musikalischen Tragödie, dünken möchte.

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 gibt, die in die wahre Realität, ins Herz der Welt führte. Aus diesem Herzen heraus aber redet die Musik; und zahllose Erscheinungen jener Art dürften an der gleichen Musik vorüberziehn, sie würden nie das Wesen derselben erschöpfen, sondern immer nur ihre veräußerlichten Abbilder sein.

Mit dem populären und gänzlich falschen Gegensatz von Seele und Körper ist freilich für das schwierige Verhältnis von Musik und Drama nichts zu erklären und alles zu verwirren; aber die unphilosophische Rohheit jenes Gegensatzes scheint gerade bei unseren Ästhetikern, wer weiß aus welchen Gründen, zu einem gern bekannten Glaubensartikel geworden zu sein, während sie über einen Gegensatz der Erscheinung und des Dinges an sich nichts gelernt haben oder, aus ebenfalls unbekannten Gründen, nichts lernen mochten.

Sollte es sich bei unserer Analysis ergeben haben, daß das Apollinische in der Tragödie durch seine Täuschung völlig den Sieg über das dionysische Urelement der Musik davongetragen und sich diese zu ihren Absichten, nämlich zu einer höchsten Verdeutlichung des Dramas, nutzbar gemacht habe, so wäre freilich eine sehr wichtige Einschränkung hinzuzufügen: in dem allerwesentlichsten Punkte ist jene apollinische Täuschung durchbrochen und vernichtet. Das Drama, das in so innerlich erleuchteter Deutlichkeit aller Bewegungen und Gestalten, mit Hilfe der Musik, sich vor uns ausbreitet, als ob wir das Gewebe am Webstuhl im Auf- und Niederzucken entstehen sehen – erreicht als Ganzes eine Wirkung, die *jenseits aller apollinischen Kunstwirkungen* liegt.

In der Gesamtwirkung der Tragödie erlangt das Dionysische wieder das Übergewicht; 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

ENGLISH

verse. Music is the true Idea of the world; drama is only a reflection of this Idea, an isolated shadow image of it. That identity between the melodic line and the living figure, between the harmony and that figure's relations of character, is true in a sense opposite to the one it may seem to have while we watch a musical tragedy.

We may set the figure in motion as visibly as we like, bring it to life and light it from within, but it always remains mere appearance, and from appearance no bridge leads into true reality, into the heart of the world. It is out of this heart, however, that music speaks. Countless appearances of that kind might pass by to the same music, and they would never exhaust its essence. They would only ever be its externalized copies.

The popular and utterly false opposition of soul and body, of course, explains nothing about the difficult relation of music and drama and confuses everything. Yet the unphilosophical crudeness of that opposition seems, who knows for what reasons, to have become an article of faith gladly professed, above all by our aestheticians. Meanwhile they have learned nothing about an opposition between appearance and the thing in itself, or else, for reasons equally unknown, have not cared to learn anything.

Suppose our analysis has shown that the Apollinian in tragedy, through its deception, has won a complete victory over the Dionysian primordial element of music, and has made music serve its own purposes, namely the highest clarification of the drama. Then a very important qualification would admittedly have to be added: at the most essential point of all, that Apollinian deception is broken through and destroyed. With the help of music, the drama unfolds before us with such inwardly illuminated clarity in all its movements and figures that it is as though we were watching the fabric come into being on the loom as the threads jerk up and down. Yet this drama, taken as a whole, achieves an effect that lies *beyond all Apollinian artistic effects*.

In the total effect of tragedy the Dionysian regains the upper hand. Tragedy closes with a sound that could never ring out from the realm of Apollinian art. And with this the Apollinian deception shows

GERMAN

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 mit dionysischer Weisheit zu reden beginnt und wo es sich selbst und seine apollinische Sichtbarkeit verneint.

So wäre wirklich das schwierige Verhältnis des Apollinischen und des Dionysischen in der Tragödie durch einen Bruderbund beider Gottheiten zu symbolisieren: Dionysus redet die Sprache des Apollo, Apollo aber schließlich die Sprache des Dionysus: womit das höchste Ziel der Tragödie und der Kunst überhaupt erreicht ist.

ENGLISH

itself for what it is: the veil that covers the true Dionysian effect for as long as the tragedy lasts. That effect is so powerful, however, that in the end it drives the Apollinian drama itself into a sphere where it begins to speak with Dionysian wisdom, and where it negates itself and its Apollinian visibility.

So the difficult relation of the Apollinian and the Dionysian in tragedy could truly be symbolized by a fraternal bond between the two deities: Dionysus speaks the language of Apollo; and Apollo finally the language of Dionysus. With that the highest goal of tragedy, and of art in general, is attained.

THE AESTHETIC LISTENER

Musical tragedy revives the aesthetic listener, whom critics and moral explanations of tragedy had displaced.

GERMAN

22 Mag der aufmerksame Freund sich die Wirkung einer wahren musikalischen Tragödie rein und unvermischt, nach seinen Erfahrungen, vergegenwärtigen. Ich denke das Phänomen dieser Wirkung nach beiden Seiten hin so beschrieben zu haben, daß er sich seine eignen Erfahrungen jetzt zu deuten wissen wird.

Er wird sich nämlich erinnern, wie er, im Hinblick auf den vor ihm sich bewegenden Mythus, zu einer Art von Allwissenheit sich gesteigert fühlte, als ob jetzt die Sehkraft seiner Augen nicht nur eine Flächenkraft sei, sondern ins Innere zu dringen vermöge, und als ob er die Wallungen des Willens, den Kampf der Motive, den anschwellenden Strom der Leidenschaften, jetzt, mit Hilfe der Musik, gleichsam sinnlich sichtbar, wie eine Fülle lebendig bewegter Linien und Figuren vor sich sehe und damit bis in die zartesten Geheimnisse unbewußter Regungen hinabtauchen könne.

Während er so einer höchsten Steigerung seiner auf Sichtbarkeit und Verklärung gerichteten Triebe bewußt wird, fühlt er doch ebenso bestimmt, daß diese lange Reihe apollinischer Kunstwirkungen doch *nicht* jenes beglückte Verharren in willenlosem Anschauen erzeugt, das der Plastiker und der epische Dichter, also die eigentlich apollinischen Künstler, durch ihre Kunstwerke bei ihm hervorbringen: das heißt die in jenem Anschauen erreichte Rechtfertigung der Welt der *individuatio*, als welche die Spitze und der Inbegriff der apollinischen Kunst ist. Er schaut die verklärte Welt der Bühne und verneint sie doch. Er sieht den tragischen Helden vor sich

ENGLISH

Let the attentive friend call to mind, from his own experience, the effect of a true musical tragedy, pure and unmixed. I believe I have described the phenomenon of this effect from both sides in such a way that he will now know how to interpret his own experiences.

He will remember how, watching the myth move before him, he felt himself raised to a kind of omniscience. It was as though the power of his eyes were no longer merely a power over surfaces but could penetrate to the interior. It was as though, with the help of music, he now saw before him the surgings of the will, the struggle of motives and the swelling torrent of the passions, made visible to the senses, as it were, like a wealth of vividly moving lines and figures, and could thereby plunge down into the most delicate secrets of unconscious stirrings.

Even as he becomes aware of this supreme heightening of his drives toward visibility and transfiguration, he feels just as definitely that this long series of Apollinian artistic effects does *not* produce that blissful lingering in will-less contemplation which the sculptor and the epic poet, the truly Apollinian artists, produce in him through their works. That lingering is the justification of the world of *individuatio* [individuation] achieved in such contemplation, which is the summit and quintessence of Apollinian art. He beholds the

GERMAN

in epischer Deutlichkeit und Schönheit und erfreut sich doch an seiner Vernichtung. Er begreift bis ins Innerste den Vorgang der Szene und flüchtet sich gern ins Unbegreifliche.

Er fühlt die Handlungen des Helden als gerechtfertigt und ist doch noch mehr erhoben, wenn diese Handlungen den Urheber vernichten. Er schaudert vor den Leiden, die den Helden treffen werden, und ahnt doch bei ihnen eine höhere, viel übermächtigere Lust. Er schaut mehr und tiefer als je und wünscht sich doch erblindet. Woher werden wir diese wunderbare Selbstentzweiung, dies Umbrechen der apollinischen Spitze, abzuleiten haben, wenn nicht aus dem *dionysischen* Zauber, der, zum Schein die apollinischen Regungen aufs höchste reizend, doch noch diesen Überschwang der apollinischen Kraft in seinen Dienst zu zwingen vermag.

Der tragische Mythus ist nur zu verstehen als eine Verbildlichung dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel; er führt die Welt der Erscheinung an die Grenzen, wo sie sich selbst verneint und wieder in den Schoß der wahren und einzigen Realitäten zurückzuflüchten sucht; wo sie dann, mit Isolden, ihren metaphysischen Schwanengesang also anzustimmen scheint:

In des Wonnemeeres
wogendem Schwall,
in der Duft-Wellen
tönendem Schall,
in des Weltatems
wehendem All –
ertrinken – versinken –
unbewußt – höchste Lust!

So vergegenwärtigen wir uns, an den Erfahrungen des wahrhaft ästhetischen Zuhörers, den tragischen Künstler selbst, wie er, gleich einer üppigen Gottheit der *individuatio*, seine Gestalten schafft, in welchem Sinne sein Werk kaum als »Nachahmung der Natur« zu begreifen wäre, – wie dann aber sein ungeheurer dionysischer Trieb diese ganze Welt der Erscheinungen verschlingt, um hinter ihr und durch ihre Vernichtung eine höchste künstlerische Urfreude im Schoße des Ur-Einen ahnen zu lassen.

Freilich wissen von dieser Rückkehr zur Urheimat, von dem Bruderbunde der beiden Kunstgottheiten in der

ENGLISH

transfigured world of the stage and yet negates it. He sees the tragic hero before him in epic clarity and beauty and yet rejoices in his destruction. He grasps the action on stage to its innermost core and gladly takes refuge in the incomprehensible.

He feels that the hero's actions are justified, and yet he is even more exalted when these actions destroy the one who performs them. He shudders at the sufferings that will befall the hero, and yet in them he senses a higher, far more overwhelming pleasure. He sees more, and more deeply, than ever, and yet wishes he were blind. Where are we to trace this wondrous self-division, this breaking of the Apollinian summit, if not to the *Dionysian* magic? While it seems to stimulate the Apollinian impulses to the utmost, it is still able to force even this overflow of Apollinian power into its own service.

Tragic myth can be understood only as Dionysian wisdom made into images by Apollinian artistic means. It leads the world of appearance to the limits where it negates itself and seeks to flee back into the womb of the true and only realities. There, with Isolde, it seems to strike up its metaphysical swan song:[24]

In the sea of bliss's
surging swell,
in the fragrant waves'
resounding peal,
in the world-breath's
wafting All—/ to drown—to sink—/ unconscious—
highest delight!

So, through the experiences of the truly aesthetic listener, we call to mind the tragic artist himself. Like an exuberant deity of *individuatio*, he creates his figures, and in this sense his work could hardly be understood as "imitation of nature." But then his tremendous Dionysian drive devours this whole world of appearances, so as to let us sense behind it, and through its destruction, a supreme primordial artistic joy in the womb of the primordial One.

Of this return to the primordial home, of the fraternal bond of the two art deities in tragedy,

24 The closing lines of Isolde's "Liebestod" in Wagner's *Tristan and Isolde* (1865).

GERMAN

Tragödie und von der sowohl apollinischen als dionysischen Erregung des Zuhörers unsere Ästhetiker nichts zu berichten, während sie nicht müde werden, den Kampf des Helden mit dem Schicksal, den Sieg der sittlichen Weltordnung oder eine durch die Tragödie bewirkte Entladung von Affekten als das eigentlich Tragische zu charakterisieren: welche Unverdrossenheit mich auf den Gedanken bringt, sie möchten überhaupt keine ästhetisch erregbaren Menschen sein und beim Anhören der Tragödie vielleicht nur als moralische Wesen in Betracht kommen. Noch nie, seit Aristoteles, ist eine Erklärung der tragischen Wirkung gegeben worden, aus der auf künstlerische Zustände, auf eine ästhetische Tätigkeit 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 Prinzipien, 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, samt ihren interpretierenden Ästhetikern, von der Tragödie als einer höchsten *Kunst* nichts erfahren haben. Jene pathologische Entladung, die Katharsis des Aristoteles, von der die Philologen nicht recht wissen, ob sie unter die medizinischen oder die moralischen Phänomene zu rechnen sei, erinnert an eine merkwürdige Ahnung Goethes.

»Ohne ein lebhaftes pathologisches Interesse«, sagt er, »ist es auch mir niemals gelungen, irgendeine 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 ästhetisches Spiel bei ihnen gewesen wäre, da bei uns die Naturwahrheit mitwirken muß, um ein solches Werk hervorzubringen?« 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

ENGLISH

and of the listener's excitement, at once Apollinian and Dionysian, our aestheticians, admittedly, have nothing to report. Yet they never tire of calling the hero's struggle with fate, the victory of the moral world order, or a discharge of the emotions brought about by tragedy the essence of the tragic. Their untiring persistence leads me to think that they may not be aesthetically excitable people at all, and that when they listen to tragedy they perhaps count only as moral beings. Never since Aristotle has anyone offered an explanation of the tragic effect from which artistic states, an aesthetic activity on the part of the audience, could be inferred.

At one moment pity and fear are supposed to be pushed by the solemn events toward a relieving discharge. At another we are supposed to feel exalted and inspired by the victory of good and noble principles, by the hero's sacrifice, in the sense of a moral view of the world. I firmly believe that for many people this, and only this, is the effect of tragedy. It follows just as clearly that all of them, together with the aestheticians who interpret them, have experienced nothing of tragedy as a supreme *art*. That pathological discharge, Aristotle's catharsis, which philologists cannot quite decide whether to count among medical or moral phenomena, recalls a remarkable intuition of Goethe's.[25]

"Without a lively pathological interest," he says, "I too have never succeeded in working up any tragic situation, and so I have avoided rather than sought them out. Might it also have been one of the advantages of the ancients that for them even the highest pathos was only aesthetic play, whereas with us natural truth has to play its part in producing such a work?" This profound final question we may now, after our glorious experiences, answer in the affirmative. We have experienced with astonishment, in musical tragedy itself, how the highest pathos really can be only aesthetic play. That is why we may believe that only now can the primordial phenomenon of the tragic be described with some success.[26]

Anyone who still has nothing to tell of but those vicarious effects from spheres outside aesthetics,

25 In *Poetics* 6, Aristotle says tragedy brings about, through pity and fear, a catharsis (purging or purification) of such emotions.
26 From a letter of Goethe to Schiller, December 1797.

GERMAN

hat und über den pathologisch-moralischen Prozeß sich nicht hinausgehoben fühlt, mag nur an seiner ästhetischen Natur verzweifeln: wogegen wir ihm die Interpretation Shakespeares nach der Manier des Gervinus und das fleißige Aufspüren der »poetischen Gerechtigkeit« als unschuldigen Ersatz anempfehlen.

So ist mit der Wiedergeburt der Tragödie auch der *ästhetische Zuhörer* wieder geboren, an dessen Stelle bisher in den Theaterräumen ein seltsames *Quidproquo*, mit halb moralischen und halb gelehrten Ansprüchen, zu sitzen pflegte, der »Kritiker«. In seiner bisherigen Sphäre war alles künstlich und nur mit einem Scheine des Lebens übertüncht. Der darstellende Künstler wußte in der Tat nicht mehr, was er mit einem solchen, kritisch sich gebärdenden Zuhörer zu beginnen habe und spähte daher, samt dem ihn inspirierenden Dramatiker oder Opernkomponisten, unruhig nach den letzten Resten des Lebens in diesem anspruchsvoll öden und zum Genießen unfähigen Wesen.

Aus derartigen »Kritikern« bestand aber bisher das Publikum; der Student, der Schulknabe, ja selbst das harmloseste weibliche Geschöpf war wider sein Wissen bereits durch Erziehung und Journale zu einer gleichen Perzeption eines Kunstwerks vorbereitet. Die edleren Naturen unter den Künstlern rechneten bei einem solchen Publikum auf die Erregung moralisch-religiöser Kräfte, und der Anruf der »sittlichen Weltordnung« trat vikarierend ein, wo eigentlich ein gewaltiger Kunstzauber den echten Zuhörer entzücken sollte.

Oder es wurde vom Dramatiker eine großartigere, mindestens aufregende Tendenz der politischen und sozialen Gegenwart so deutlich vorgetragen, daß der Zuhörer seine kritische Erschöpfung vergessen und sich ähnlichen Affekten überlassen konnte, wie in patriotischen oder kriegerischen Momenten, oder vor der Rednerbühne des Parlaments, oder bei der Verurteilung des Verbrechens und des Lasters: welche Entfremdung der eigentlichen Kunstabsichten hier und da geradezu zu einem Kultus der Tendenz führen mußte. Doch hier trat ein, was bei allen erkünstelten Künsten von jeher eingetreten ist, eine reißend schnelle Depravation jener Tendenzen, so daß zum Beispiel die Tendenz, das Theater als Veranstaltung zur moralischen Volksbildung zu verwenden, die zu Schillers Zeit ernsthaft genommen wurde, bereits unter die unglaubwürdigen Antiquitäten einer überwundenen Bildung gerechnet wird.

ENGLISH

and does not feel lifted above the pathological-moral process, may as well despair of his aesthetic nature. For him, as an innocent substitute, we recommend interpreting Shakespeare in the manner of Gervinus and diligently tracking down "poetic justice."

So with the rebirth of tragedy the *aesthetic listener* is reborn too. Until now his seat in the theater has usually been occupied by a strange *quid pro quo* [substitute] with half-moral, half-scholarly pretensions: the "critic." In his former sphere everything was artificial and merely whitewashed with an illusion of life. In fact the performing artist no longer knew what to do with such a listener, who put on critical airs. So he, together with the dramatist or opera composer who inspired him, searched anxiously for the last remnants of life in this pretentiously barren being, incapable of enjoyment.

Yet it was of such "critics" that the public has consisted until now. The student, the schoolboy, even the most innocent woman had, without knowing it, already been prepared by education and the newspapers to perceive a work of art in the same way. The nobler natures among artists counted, with such a public, on stirring up moral and religious forces, and the invocation of the "moral world order" stepped in by proxy where a mighty artistic magic ought really to have enraptured the genuine listener.

Or else the dramatist presented some grander, or at least exciting, tendency of the political and social present so plainly that the listener could forget his critical exhaustion and give himself up to feelings like those of patriotic or warlike moments, or of sitting before the speaker's rostrum in parliament, or of condemning crime and vice. This estrangement from the true aims of art was bound, here and there, to lead to an outright cult of the tendency. But then came what has always come with every artificial art: a breathtakingly rapid degeneration of those tendencies. The tendency to use the theater as an institution for the moral education of the people, for example, which was taken seriously in Schiller's time, is already counted among the implausible antiquities of an outgrown culture.[27]

GERMAN	ENGLISH
Während der Kritiker in Theater und Konzert, der Journalist in der Schule, die Presse in der Gesellschaft zur Herrschaft gekommen war, entartete die Kunst zu einem Unterhaltungsobjekt der niedrigsten Art, und die ästhetische Kritik wurde als das Bindemittel einer eitlen, zerstreuten, selbstsüchtigen und überdies ärmlich-unoriginalen Geselligkeit benutzt, deren Sinn jene Schopenhauerische Parabel von den Stachelschweinen zu verstehen gibt; so daß zu keiner Zeit so viel über Kunst geschwatzt und so wenig von der Kunst gehalten worden ist. Kann man aber mit einem Menschen noch verkehren, der imstande ist, sich über Beethoven und Shakespeare zu unterhalten?	The critic had come to rule in the theater and the concert hall, the journalist in the school, the press in society. Meanwhile art degenerated into an object of entertainment of the lowest kind, and aesthetic criticism was used as the glue of a vain, distracted, selfish and, moreover, shabbily unoriginal sociability, whose meaning is conveyed by Schopenhauer's parable of the porcupines. Never, then, has there been so much chatter about art and so little regard for it. But can one still associate with a person who is capable of making conversation about Beethoven and Shakespeare?[28]
Mag jeder nach seinem Gefühl diese Frage beantworten: er wird mit der Antwort jedenfalls beweisen, was er sich unter »Bildung« vorstellt, vorausgesetzt, daß er die Frage überhaupt zu beantworten sucht und nicht vor Überraschung bereits verstummt ist.	Let each answer this question according to his own feeling. In any case his answer will show what he understands by "cultivation," provided he tries to answer the question at all and has not already fallen silent in surprise.
Dagegen dürfte mancher edler und zarter von der Natur Befähigte, ob er gleich in der geschilderten Weise allmählich zum kritischen Barbaren geworden war, von einer ebenso unerwarteten als gänzlich unverständlichen Wirkung zu erzählen haben, die etwa eine glücklich gelungene Lohengrinaufführung auf ihn ausübte: nur daß ihm vielleicht jede Hand fehlte, die ihn mahnend und deutend anfaßte, so daß auch jene unbegreiflich verschiedenartige und durchaus unvergleichliche Empfindung, die ihn damals erschütterte, vereinzelt blieb und wie ein rätselhaftes Gestirn nach kurzem Leuchten erlosch. Damals hatte er geahnt, was der ästhetische Zuhörer ist.	On the other hand, many a person more nobly and delicately endowed by nature, even if he had gradually become a critical barbarian in the way described, might have a tale to tell. He might speak of an effect, as unexpected as it was wholly incomprehensible, that a successful performance of *Lohengrin*, say, had on him. Only perhaps there was no hand to take hold of him, to admonish him and explain. So that incomprehensibly different and utterly incomparable feeling that shook him then remained isolated too, and like an enigmatic star went out after shining briefly. At that moment he had sensed what the aesthetic listener is.[29]

MYTH AND GERMAN CULTURE

A culture without myth is uprooted; Nietzsche hopes the German spirit will recover its own myth.

GERMAN	ENGLISH
23 Wer recht genau sich selber prüfen will, wie sehr er dem wahren ästhetischen Zuhörer verwandt ist oder zur Gemeinschaft der sokratisch-kritischen Menschen gehört, der mag sich nur aufrichtig nach der Empfindung fragen, mit der er das auf der Bühne dargestellte *Wunder* empfängt: ob er etwa dabei seinen historischen, auf strenge psychologische Kausalität gerichteten Sinn beleidigt fühlt, ob er mit einer wohlwollenden	Anyone who wants to test himself closely, to learn how near he is to the true aesthetic listener or whether he belongs to the community of Socratic-critical people, need only ask himself sincerely what he feels when he receives the *miracle* represented on the stage. Does he feel his historical sense, attuned to strict psychological causality, of-

27 Schiller's lecture "The Stage Considered as a Moral Institution" (1784) argued for the theater as a school of moral and civic education.

28 In *Parerga and Paralipomena* Schopenhauer likens society to porcupines that huddle for warmth, prick one another, and settle at a tolerable distance: politeness.

29 *Lohengrin* (1850), Wagner's romantic opera of the Grail knight.

GERMAN

Konzession gleichsam das Wunder als ein der Kindheit verständliches, ihm entfremdetes Phänomen zuläßt, oder ob er irgend etwas anderes dabei erleidet. Daran nämlich wird er messen können, wieweit er überhaupt befähigt ist, den *Mythus*, das zusammengezogene Weltbild, zu verstehen, der, als Abbreviatur der Erscheinung, das Wunder nicht entbehren kann.

Das Wahrscheinliche ist aber, daß fast jeder, bei strenger Prüfung, sich so durch den kritisch-historischen Geist unserer Bildung zersetzt fühlt, um nur etwa auf gelehrtem Wege, durch vermittelnde Abstraktionen, sich die einstmalige Existenz des Mythus glaublich zu machen. Ohne Mythus aber geht jede Kultur ihrer gesunden schöpferischen Naturkraft verlustig: erst ein mit Mythen umstellter Horizont schließt eine ganze Kulturbewegung zur Einheit ab. Alle Kräfte der Phantasie und des apollinischen Traumes werden erst durch den Mythus aus ihrem wahllosen Herumschweifen gerettet.

Die Bilder des Mythus müssen die unbemerkt allgegenwärtigen dämonischen Wächter sein, unter deren Hut die junge Seele heranwächst, an deren Zeichen der Mann sich sein Leben und seine Kämpfe deutet: und selbst der Staat kennt keine mächtigeren ungeschriebnen Gesetze als das mythische Fundament, das seinen Zusammenhang mit der Religion, sein Herauswachsen aus mythischen Vorstellungen verbürgt.

Man stelle jetzt daneben den abstrakten, ohne Mythen geleiteten Menschen, die abstrakte Erziehung, die abstrakte Sitte, das abstrakte Recht, den abstrakten Staat: man vergegenwärtige sich das regellose, von keinem heimischen Mythus gezügelte Schweifen der künstlerischen Phantasie: man denke sich eine Kultur, die keinen festen und heiligen Ursitz hat, sondern alle Möglichkeiten zu erschöpfen und von allen Kulturen sich kümmerlich zu nähren verurteilt ist – das ist die Gegenwart, als das Resultat jenes auf Vernichtung des Mythus gerichteten Sokratismus. Und nun steht der mythenlose Mensch, ewig hungernd, unter allen Vergangenheiten und sucht grabend und wühlend nach Wurzeln, sei es daß er auch in den entlegensten Altertümern nach ihnen graben müßte.

Worauf weist das ungeheure historische Bedürfnis der unbefriedigten modernen Kultur, das Umsichsammeln zahlloser anderer Kulturen, das verzehrende Erkennenwollen, wenn nicht auf den Verlust des Mythus, auf den Verlust der mythischen Heimat, des mythischen Mutterschoßes? Man frage sich, ob das fieberhafte und so

ENGLISH

fended by it? Does he admit the miracle, as a benevolent concession, as a phenomenon intelligible to childhood but alien to himself? Or does he undergo something else entirely? By this he will be able to measure how far he is capable at all of understanding *myth*, the concentrated image of the world, which, as an abbreviation of appearance, cannot do without the miracle.

The likelihood, however, is that almost everyone, on strict examination, will find himself so corroded by the critical-historical spirit of our culture that he can make the former existence of myth credible to himself only by way of scholarship, through mediating abstractions. Without myth, however, every culture loses its healthy, creative natural power. Only a horizon ringed with myths closes off a whole cultural movement into a unity. All the powers of imagination and of Apollinian dream are rescued from their aimless wandering only by myth.

The images of myth must be the unnoticed, everpresent daemonic guardians under whose care the young soul grows up, and by whose signs the grown man interprets his life and his struggles. Even the state knows no more powerful unwritten laws than its mythic foundation, which guarantees its connection with religion and its growth out of mythic ideas.

Now set beside this abstract man, guided without myths: abstract education, abstract custom, abstract law, the abstract state. Picture the lawless roaming of the artistic imagination, unbridled by any native myth. Imagine a culture that has no fixed and sacred primordial seat, but is condemned to exhaust every possibility and to feed wretchedly on all other cultures—that is the present, the result of that Socratism bent on the destruction of myth. And now mythless man stands, eternally hungry, amid all the pasts, digging and burrowing in search of roots, even if he has to dig for them in the most remote antiquities.

What does the tremendous historical need of our dissatisfied modern culture point to, its gathering of countless other cultures around itself, its consuming desire to know, if not to the loss of myth, the loss of the mythic home, the mythic mother's womb? Ask yourself whether the feverish and so

GERMAN

unheimliche Sichregen dieser Kultur etwas anderes ist als das gierige Zugreifen und Nach-Nahrung-Haschen des Hungernden – und wer möchte einer solchen Kultur noch etwas geben wollen, die durch alles, was sie verschlingt, nicht zu sättigen ist, und bei deren Berührung sich die kräftigste, heilsamste Nahrung in »Historie und Kritik« zu verwandeln pflegt?

Man müßte auch an unserem deutschen Wesen schmerzlich verzweifeln, wenn es bereits in gleicher Weise mit seiner Kultur unlösbar verstrickt, ja eins geworden wäre, wie wir das an dem zivilisierten Frankreich zu unserem Entsetzen beobachten können; und das, was lange Zeit der große Vorzug Frankreichs und die Ursache seines ungeheuren Übergewichts war, eben jenes Einssein von Volk und Kultur, dürfte uns, bei diesem Anblick, nötigen, darin das Glück zu preisen, daß diese unsere so fragwürdige Kultur bis jetzt mit dem edlen Kerne unseres Volkscharakters nichts gemein hat.

Alle unsere Hoffnungen strecken sich vielmehr sehnsuchtsvoll nach jener Wahrnehmung aus, daß unter diesem unruhig auf und niederzuckenden Kulturleben und Bildungskrampfe eine herrliche, innerlich gesunde, uralte Kraft verborgen liegt, die freilich nur in ungeheuren Momenten sich gewaltig einmal bewegt und dann wieder einem zukünftigen Erwachen entgegenträumt. Aus diesem Abgrunde ist die deutsche Reformation hervorgewachsen: in deren Choral die Zukunftsweise der deutschen Musik zuerst erklang. So tief, mutig und seelenvoll, so überschwänglich gut und zart tönte dieser Choral Luthers, als der erste dionysische Lockruf, der aus dichtverwachsenem Gebüsch, im Nahen des Frühlings, hervordringt. Ihm antwortete in wetteiferndem Widerhall jener weihevoll übermütige Festzug dionysischer Schwärmer, denen wir die deutsche Musik danken – und denen wir *die Wiedergeburt des deutschen Mythus* danken werden!

Ich weiß, daß ich jetzt den teilnehmend folgenden Freund auf einen hochgelegenen Ort einsamer Betrachtungen führen muß, wo er nur wenige Gefährten haben wird, und rufe ihm ermutigend zu, daß wir uns an unseren leuchtenden Führern, den Griechen, festzuhalten haben. Von ihnen haben wir bis jetzt, zur Reinigung unserer ästhetischen Erkenntnis, jene beiden Götterbilder entlehnt, von denen jedes ein gesondertes Kunstreich für sich beherrscht, und über deren gegenseitige Berührung und Steigerung wir durch die griechische Tragödie zu einer Ahnung kamen.

ENGLISH

uncanny restlessness of this culture is anything other than the greedy grabbing and snatching after food of the starving. And who would still want to give anything to such a culture, which cannot be sated by all it devours, and at whose touch the strongest, most wholesome nourishment tends to turn into “history and criticism”?

We would have to despair bitterly of our German character too, if it had already become inextricably entangled with its culture in the same way, indeed become one with it, as we can observe to our horror in civilized France. What was long France’s great advantage and the cause of its enormous preponderance, precisely that oneness of people and culture, might, at this sight, compel us to count ourselves fortunate that this so questionable culture of ours has so far had nothing in common with the noble core of our national character.

All our hopes, rather, reach out longingly toward the perception that beneath this restlessly convulsing cultural life and spasm of cultivation there lies hidden a glorious, inwardly healthy, age-old power. Admittedly it stirs mightily only at tremendous moments, and then dreams on again toward a future awakening. From this abyss the German Reformation grew, and in its chorale the melody of the future of German music first rang out. So deep, courageous and soulful, so exuberantly good and tender did Luther’s chorale sound, like the first Dionysian luring call that breaks from dense thickets at the approach of spring. It was answered, in rival echo, by that solemnly high-spirited procession of Dionysian revelers to whom we owe German music—and to whom we shall owe *the rebirth of German myth*!

I know that I must now lead the friend who follows me with sympathy up to a high place of solitary reflection, where he will have few companions, and I call out to encourage him that we must hold fast to our shining guides, the Greeks. From them we have so far borrowed, to purify our aesthetic understanding, those two divine images, each of which rules a separate realm of art of its own, and through Greek tragedy we came to have an inkling of their mutual contact and intensification.

GERMAN

Durch ein merkwürdiges Auseinanderreißen beider künstlerischer Urtriebe mußte uns der Untergang der griechischen Tragödie herbeigeführt erscheinen: mit welchem Vorgange eine Degeneration und Umwandlung des griechischen Volkscharakters im Einklang war, uns zu ernstem Nachdenken auffordernd, wie notwendig und eng die Kunst und das Volk, Mythus und Sitte, Tragödie und Staat, in ihren Fundamenten verwachsen sind. Jener Untergang der Tragödie war zugleich der Untergang des Mythus. Bis dahin waren die Griechen unwillkürlich genötigt, alles Erlebte sofort an ihre Mythen anzuknüpfen, ja es nur durch diese Anknüpfung zu begreifen: wodurch auch die nächste Gegenwart ihnen sofort *sub specie aeterni* und in gewissem Sinne als zeitlos erscheinen mußte.

In diesen Strom des Zeitlosen aber tauchte sich ebenso der Staat wie die Kunst, um in ihm vor der Last und der Gier des Augenblicks Ruhe zu finden. Und gerade nur so viel ist ein Volk – wie übrigens auch ein Mensch – wert, als es auf seine Erlebnisse den Stempel des Ewigen zu drücken vermag: denn damit ist es gleichsam entweltlicht und zeigt seine unbewußte innerliche Überzeugung von der Relativität der Zeit und von der wahren, d.h. der metaphysischen Bedeutung des Lebens. Das Gegenteil davon tritt ein, wenn ein Volk anfängt, sich historisch zu begreifen und die mythischen Bollwerke um sich herum zu zertrümmern: womit gewöhnlich eine entschiedene Verweltlichung, ein Bruch mit der unbewußten Metaphysik seines früheren Daseins, in allen ethischen Konsequenzen, verbunden ist.

Die griechische Kunst und vornehmlich die griechische Tragödie hielt vor allem die Vernichtung des Mythus auf: man mußte sie mit vernichten, um, losgelöst von dem heimischen Boden, ungezügelt in der Wildnis des Gedankens, der Sitte und der Tat leben zu können. Auch jetzt noch versucht jener metaphysische Trieb sich eine, wenngleich abgeschwächte Form der Verklärung zu schaffen, in dem zum Leben drängenden Sokratismus der Wissenschaft: aber auf den niederen Stufen führte derselbe Trieb nur zu einem fieberhaften Suchen, das sich allmählich in ein Pandämonium überallher zusammengehäufter Mythen und Superstitionen verlor: in dessen Mitte der Hellene dennoch ungestillten Herzens saß, bis er es verstand, mit griechischer Heiterkeit und griechischem Leichtsinn, als Graeculus, jenes Fieber zu maskieren oder in irgendeinem

ENGLISH

The downfall of Greek tragedy had to appear to us as brought about by a remarkable tearing apart of these two primordial artistic drives. In keeping with this process there was a degeneration and transformation of the Greek national character, which calls on us to reflect seriously on how necessarily and closely art and people, myth and custom, tragedy and state, have grown together at their foundations. That downfall of tragedy was at the same time the downfall of myth. Until then the Greeks had been involuntarily compelled to link everything they experienced at once to their myths, indeed to understand it only through this link. As a result, even the most immediate present had to appear to them at once *sub specie aeterni* [under the aspect of eternity] and, in a certain sense, timeless.

Into this stream of the timeless, however, the state plunged just as art did, to find rest in it from the burden and greed of the moment. And a people, like an individual for that matter, is worth exactly as much as it is able to press the stamp of the eternal on its experiences. For in this way it is, as it were, lifted out of worldliness, and shows its unconscious inner conviction of the relativity of time and of the true, that is, the metaphysical, meaning of life. The opposite happens when a people begins to understand itself historically and to smash the mythic bulwarks around it. This usually goes hand in hand with a decided secularization, a break with the unconscious metaphysics of its earlier existence, with all its ethical consequences.

Greek art, and Greek tragedy above all, held back the destruction of myth. They had to be destroyed along with it, so that people could live uprooted from their native soil, unbridled, in the wilderness of thought, custom and action. Even now that metaphysical drive tries to create for itself a form of transfiguration, if a weakened one, in the Socratism of science that presses toward life. But on the lower levels the same drive led only to a feverish search, which gradually lost itself in a pandemonium of myths and superstitions heaped up from everywhere. In its midst the Hellene nonetheless sat with his heart unappeased, until he learned, with Greek cheerfulness and Greek levity, as Graeculus [“little Greek”], to mask that fever, or

GERMAN

orientalisch dumpfen Aberglauben sich völlig zu betäuben.

Diesem Zustande haben wir uns, seit der Wiedererweckung des alexandrinisch-römischen Altertums im fünfzehnten Jahrhundert, nach einem langen schwer zu beschreibenden Zwischenakte, in der auffälligsten Weise angenähert. Auf den Höhen dieselbe überreiche Wissenslust, dasselbe ungesättigte Finderglück, diese ungeheure Verweltlichung, daneben ein heimatloses Herumschweifen, ein gieriges Sichdrängen an fremde Tische, eine leichtsinnige Vergötterung der Gegenwart oder stumpf betäubte Abkehr, alles *sub specie saeculi*, der »Jetztzeit«: welche gleichen Symptome auf einen gleichen Mangel im Herzen dieser Kultur zu raten geben, auf die Vernichtung des Mythus.

Es scheint kaum möglich zu sein, mit dauerndem Erfolge einen fremden Mythus überzupflanzen, ohne den Baum durch dieses Überpflanzen heillos zu beschädigen: welcher vielleicht einmal stark und gesund genug ist, jenes fremde Element mit furchtbarem Kampfe wieder auszuscheiden, für gewöhnlich aber siech und verkümmert oder in krampfhaftem Wuchern sich verzehren muß. Wir halten so viel von dem reinen und kräftigen Kerne des deutschen Wesens, daß wir gerade von ihm jene Ausscheidung gewaltsam eingepflanzter fremder Elemente zu erwarten wagen und es für möglich erachten, daß der deutsche Geist sich auf sich selbst zurückbesinnt.

Vielleicht wird mancher meinen, jener Geist müsse seinen Kampf mit der Ausscheidung des Romanischen beginnen: wozu er eine äußerliche Vorbereitung und Ermutigung in der siegreichen Tapferkeit und blutigen Glorie des letzten Krieges erkennen dürfte, die innerliche Nötigung aber in dem Wetteifer suchen muß, der erhabenen Vorkämpfer auf dieser Bahn, Luthers ebensowohl als unserer großen Künstler und Dichter, stets wert zu sein. Aber nie möge er glauben, ähnliche Kämpfe ohne seine Hausgötter, ohne seine mythische Heimat, ohne ein »Wiederbringen« aller deutschen Dinge, kämpfen zu können!

Und wenn der Deutsche zagend sich nach einem Führer umblicken sollte, der ihn wieder in die längst verlorne Heimat zurückbringe, deren Wege und Stege er kaum mehr kennt – so mag er nur dem wonnig lockenden Rufe des dionysischen Vogels lauschen, der über ihm sich wiegt und ihm den Weg dahin deuten will.

ENGLISH

to numb himself completely in some dull Eastern superstition.

Since the reawakening of Alexandrian-Roman antiquity in the fifteenth century, after a long intermission hard to describe, we have come strikingly close to this condition. At the heights, the same superabundant lust for knowledge, the same insatiable joy of discovery, this tremendous secularization; alongside it, a homeless wandering, a greedy crowding at foreign tables, a frivolous deification of the present or a dull, numbed turning away—all *sub specie saeculi* [under the aspect of the age], of the "present day." These same symptoms point to the same lack at the heart of this culture: the destruction of myth.

It seems hardly possible to transplant a foreign myth with lasting success without irreparably damaging the tree in the process. Now and then, perhaps, the tree is strong and healthy enough to expel that foreign element again after a terrible struggle; but usually it must waste away, sickly and stunted, or consume itself in convulsive rank growth. We think so highly of the pure and vigorous core of the German character that we dare to expect from it precisely that expulsion of forcibly implanted foreign elements, and consider it possible for the German spirit to return to itself.

Some may think that this spirit must begin its struggle by expelling the Romance element. For this it might see an outward preparation and encouragement in the victorious bravery and bloody glory of the last war; but it must seek the inner necessity in the ambition to be always worthy of its sublime champions on this path, Luther as well as our great artists and poets. But let it never believe that it can fight such battles without its household gods, without its mythic home, without a "restoration" of all things German![30]

And if the German should look around anxiously for a guide to lead him back to his long-lost home, whose paths and byways he hardly knows any more—let him only listen to the blissfully luring call of the Dionysian bird that hovers above him and wants to show him the way there.[31]

30 The "Romance element" means French and Latin influence; the "last war" is the Franco-Prussian War of 1870–71.
31 An allusion to the Woodbird in Wagner's *Siegfried*, which guides the hero.

MUSICAL DISSONANCE

The pleasure in tragic myth resembles the pleasure in dissonance, justifying the world as an aesthetic phenomenon.

GERMAN

24 Wir hatten unter den eigentümlichen Kunstwirkungen der musikalischen Tragödie eine apollinische *Täuschung* hervorzuheben, durch die wir vor dem unmittelbaren Einssein mit der dionysischen Musik gerettet werden sollen, während unsre musikalische Erregung sich auf einem apollinischen Gebiete und an einer dazwischengeschobenen sichtbaren Mittelwelt entladen kann. Dabei glaubten wir beobachtet zu haben, wie eben durch diese Entladung jene Mittelwelt des szenischen Vorgangs, überhaupt das Drama, in einem Grade von innen heraus sichtbar und verständlich wurde, der in aller sonstigen apollinischen Kunst unerreichbar ist: so daß wir hier, wo diese gleichsam durch den Geist der Musik beschwingt und emporgetragen war, die höchste Steigerung ihrer Kräfte und somit in jenem Bruderbunde des Apollo und des Dionysus die Spitze ebensowohl der apollinischen als der dionysischen Kunstabsichten anerkennen mußten.

Freilich erreichte das apollinische Lichtbild gerade bei der inneren Beleuchtung durch die Musik nicht die eigentümliche Wirkung der schwächeren Grade apollinischer Kunst; was das Epos oder der beseelte Stein vermögen, das anschauende Auge zu jenem ruhigen Entzücken an der Welt der *individuatio* zu zwingen, das wollte sich hier, trotz einer höheren Beseeltheit und Deutlichkeit, nicht erreichen lassen. Wir schauten das Drama an und drangen mit bohrendem Blick in seine innere bewegte Welt der Motive – und doch war uns, als ob nur ein Gleichnisbild an uns vorüberzöge, dessen tiefsten Sinn wir fast zu erraten glaubten und das wir, wie einen Vorhang, fortzuziehen wünschten, um hinter ihm das Urbild zu erblicken.

Die hellste Deutlichkeit des Bildes genügte uns nicht: denn dieses schien ebensowohl etwas zu offenbaren als zu verhüllen; und während es mit seiner gleichnisartigen Offenbarung zum Zerreißen des Schleiers, zur Enthüllung des geheimnisvollen Hintergrundes aufzufordern schien, hielt wiederum gerade jene durchleuchtete Allsichtbarkeit das Auge gebannt und wehrte ihm, tiefer zu dringen.

Wer dies nicht erlebt hat, zugleich schauen zu 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 Mythus nebeneinander bestehen und nebeneinander

ENGLISH

Among the peculiar artistic effects of musical tragedy we had to single out an Apollinian *deception*. It is meant to rescue us from immediate oneness with Dionysian music, while our musical excitement can discharge itself in an Apollinian domain and upon a visible middle world placed in between. We believed we had observed how, precisely through this discharge, that middle world of the stage action, the drama as such, became visible and intelligible from within to a degree unattainable in any other Apollinian art. So here, where Apollinian art was, as it were, given wings and borne aloft by the spirit of music, we had to recognize the highest intensification of its powers, and thus, in that fraternal bond of Apollo and Dionysus, the summit of both Apollinian and Dionysian artistic aims.

Admittedly, the Apollinian image of light, precisely when lit from within by music, did not achieve the peculiar effect of the weaker degrees of Apollinian art. The epic, or the living stone, can compel the contemplating eye to that calm delight in the world of *individuatio*; but here, despite a greater animation and clarity, this could not be achieved. We looked at the drama and penetrated with a piercing gaze into its inner, moving world of motives—and yet it was as though only a symbolic image were passing before us. We almost believed we had guessed its deepest meaning, and we wished to draw it aside like a curtain, to glimpse the primordial image behind it.

The brightest clarity of the image did not satisfy us, for it seemed to conceal just as much as it revealed. And while its symbolic revelation seemed to call on us to tear the veil and uncover the mysterious background, that very illuminated all-visibility in turn held the eye spellbound and kept it from penetrating deeper.

Whoever has not experienced this—having to see and at the same time longing to go beyond seeing—will hardly imagine how definitely and clearly these two processes coexist, and are felt side by

GERMAN

empfunden werden: während die wahrhaft ästhetischen Zuschauer mir bestätigen werden, daß unter den eigentümlichen Wirkungen der Tragödie jenes Nebeneinander die merkwürdigste sei. Man übertrage sich nun dieses Phänomen des ästhetischen Zuschauers in einen analogen Prozeß im tragischen Künstler, und man wird die Genesis des *tragischen Mythus* verstanden haben. Er teilt mit der apollinischen Kunstsphäre die volle Lust am Schein und am Schauen und zugleich verneint er diese Lust und hat eine noch höhere Befriedigung an der Vernichtung der sichtbaren Scheinwelt.

Der Inhalt des tragischen Mythus ist zunächst ein episches Ereignis mit der Verherrlichung des kämpfenden Helden: woher stammt aber jener an sich rätselhafte Zug, daß das Leiden im Schicksale des Helden, die schmerzlichsten Überwindungen, die qualvollsten Gegensätze der Motive, kurz die Exemplifikation jener Weisheit des Silen, oder, ästhetisch ausgedrückt, das Häßliche und Disharmonische, in so zahllosen Formen, mit solcher Vorliebe immer von neuem dargestellt wird und gerade in dem üppigsten und jugendlichsten Alter eines Volkes, wenn nicht gerade an diesem allen eine höhere Lust perzipiert wird?

Denn daß es im Leben wirklich so tragisch zugeht, würde am wenigsten die Entstehung einer Kunstform erklären; wenn anders die Kunst nicht nur Nachahmung der Naturwirklichkeit, sondern gerade ein metaphysisches Supplement der Naturwirklichkeit ist, zu deren Überwindung neben sie gestellt. Der tragische Mythus, sofern er überhaupt zur Kunst gehört, nimmt auch vollen Anteil an dieser metaphysischen Verklärungsabsicht der Kunst überhaupt: was verklärt er aber, wenn er die Erscheinungswelt unter dem Bilde des leidenden Helden vorführt? Die »Realität« dieser Erscheinungswelt am wenigsten, denn er sagt uns gerade: »Seht hin! Seht genau hin! Dies ist euer Leben! Dies ist der Stundenzeiger an eurer Daseinsuhr!«

Und dieses Leben zeigte der Mythus, um es vor uns damit zu verklären? Wenn aber nicht, worin liegt dann die ästhetische Lust, mit der wir auch jene Bilder an uns vorüberziehen lassen? Ich frage nach der ästhetischen Lust und weiß recht wohl, daß viele dieser Bilder außerdem mitunter noch eine moralische Ergötzung, etwa unter der Form des Mitleidens oder eines sittlichen Triumphes, erzeugen können. Wer die Wirkung des Tragischen aber allein aus diesen moralischen Quellen ableiten wollte, wie es freilich in der Ästhetik nur allzu lange üblich war, der mag nur nicht glauben, etwas für

ENGLISH

side, in the contemplation of tragic myth. The truly aesthetic spectators, meanwhile, will confirm for me that among the peculiar effects of tragedy this coexistence is the most remarkable. Now transfer this phenomenon of the aesthetic spectator to an analogous process in the tragic artist, and you will have understood the genesis of *tragic myth*. It shares with the Apollinian sphere of art the full pleasure in illusion and in seeing, and at the same time it negates this pleasure and finds a still higher satisfaction in the destruction of the visible world of illusion.

The content of tragic myth is first of all an epic event, glorifying the struggling hero. But where does that inherently enigmatic trait come from? The suffering in the hero's fate, the most painful overcomings, the most agonizing conflicts of motive, in short the exemplification of that wisdom of Silenus, or, in aesthetic terms, the ugly and the disharmonious, is represented again and again, in countless forms, with such evident fondness, and precisely in the most exuberant and youthful age of a people. Why, if not because a higher pleasure is perceived in all this?

For the fact that life really is so tragic would least of all explain the origin of an art form—if indeed art is not merely an imitation of natural reality but precisely a metaphysical supplement to it, set beside it in order to overcome it. Tragic myth, insofar as it belongs to art at all, fully shares in this metaphysical aim of art in general, to transfigure. But what does it transfigure when it presents the world of appearance in the image of the suffering hero? Least of all the "reality" of this world of appearance, for it tells us precisely: "Look! Look closely! This is your life! This is the hour hand on the clock of your existence!"

And the myth showed us this life in order to transfigure it for us? But if not, where then lies the aesthetic pleasure with which we let those images too pass before us? I am asking about aesthetic pleasure, and I know very well that many of these images can at times also produce a moral delight, in the form of pity, say, or of a moral triumph. But whoever would derive the effect of the tragic from these moral sources alone, as has admittedly been customary in aesthetics for all too long, should

GERMAN

die Kunst damit getan zu haben: die vor allem Reinheit in ihrem Bereiche verlangen muß.

Für die Erklärung des tragischen Mythus ist es gerade die erste Forderung, die ihm eigentümliche Lust in der rein ästhetischen Sphäre zu suchen, ohne in das Gebiet des Mitleids, der Furcht, des Sittlich-Erhabenen überzugreifen. Wie kann das Häßliche und das Disharmonische, der Inhalt des tragischen Mythus, eine ästhetische Lust erregen?

Hier nun wird es nötig, uns mit einem kühnen Anlauf in eine Metaphysik der Kunst hineinzuschwingen, indem ich den früheren Satz wiederhole, daß nur als ein ästhetisches Phänomen das Dasein und die Welt gerechtfertigt erscheint: in welchem Sinne uns gerade der tragische Mythus zu überzeugen hat, daß selbst das Häßliche und Disharmonische ein künstlerisches Spiel ist, welches der Wille, in der ewigen Fülle seiner Lust, mit sich selbst spielt. Dieses schwer zu fassende Urphänomen der dionysischen Kunst wird aber auf direktem Wege einzig verständlich und unmittelbar erfaßt in der wunderbaren Bedeutung der *musikalischen Dissonanz*: wie überhaupt die Musik, neben die Welt hingestellt, allein einen Begriff davon geben kann, was unter der Rechtfertigung der Welt als eines ästhetischen Phänomens zu verstehen ist.

Die Lust, die der tragische Mythus erzeugt, hat eine gleiche Heimat, wie die lustvolle Empfindung der Dissonanz in der Musik. Das Dionysische, mit seiner selbst am Schmerz perzipierten Urlust, ist der gemeinsame Geburtsschoß der Musik und des tragischen Mythus.

Sollte sich nicht inzwischen dadurch, daß wir die Musikrelation der Dissonanz zu Hilfe nahmen, jenes schwierige Problem der tragischen Wirkung wesentlich erleichtert haben? Verstehen wir doch jetzt, was es heißen will, in der Tragödie zugleich schauen zu wollen und sich über das Schauen hinaus zu sehnen: welchen Zustand wir in betreff der künstlerisch verwendeten Dissonanz eben so zu charakterisieren hätten, daß wir hören wollen und über das Hören uns zugleich hinaussehnen.

Jenes Streben ins Unendliche, der Flügelschlag der Sehnsucht, bei der höchsten Lust an der deutlich perzipierten 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

ENGLISH

not imagine that he has done anything for art by it. For art must above all demand purity within its own domain.

For explaining tragic myth, the very first requirement is to seek the pleasure peculiar to it in the purely aesthetic sphere, without trespassing on the territory of pity, of fear, of the morally sublime. How can the ugly and the disharmonious, the content of tragic myth, arouse aesthetic pleasure?

Here it becomes necessary to take a bold run and leap into a metaphysics of art, as I repeat my earlier proposition: that only as an aesthetic phenomenon do existence and the world appear justified. In this sense tragic myth in particular has to convince us that even the ugly and disharmonious is an artistic play that the will, in the eternal abundance of its pleasure, plays with itself. But this primordial phenomenon of Dionysian art, so hard to grasp, becomes intelligible in a direct way, and is immediately grasped, only in the wonderful significance of *musical dissonance*. In general, music alone, placed beside the world, can give us an idea of what is meant by the justification of the world as an aesthetic phenomenon.

The pleasure that tragic myth produces has the same home as the pleasurable sensation of dissonance in music. The Dionysian, with its primordial pleasure perceived even in pain, is the common womb from which music and tragic myth are born.

Has not that difficult problem of the tragic effect been made considerably easier, meanwhile, by our calling on the musical relation of dissonance for help? For we now understand what it means, in tragedy, to want to see and at the same time to long to go beyond seeing. With regard to artistically employed dissonance we would have to describe this state in just the same way: we want to hear and at the same time long to go beyond hearing.

That striving toward the infinite, the wingbeat of longing, alongside the highest pleasure in clearly perceived reality, reminds us that in both states we must recognize a Dionysian phenomenon. Again and again it reveals to us the playful building up and smashing of the world of individuals as

GERMAN

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.

Um also die dionysische Befähigung eines Volkes richtig abzuschätzen, dürften wir nicht nur an die Musik des Volkes, sondern ebenso notwendig an den tragischen Mythus dieses Volkes als den zweiten Zeugen jener Befähigung zu denken haben. Es ist nun, bei dieser engsten Verwandtschaft zwischen Musik und Mythus, in gleicher Weise zu vermuten, daß mit einer Entartung und Depravation des einen eine Verkümmerung der anderen verbunden sein wird: wenn anders in der Schwächung des Mythus überhaupt eine Abschwächung des dionysischen Vermögens zum Ausdruck kommt.

Über beides dürfte uns aber ein Blick auf die Entwicklung des deutschen Wesens nicht in Zweifel lassen: in der Oper wie in dem abstrakten Charakter unseres mythenlosen Daseins, in einer zur Ergötzlichkeit herabgesunkenen Kunst wie in einem vom Begriff geleiteten Leben, hatte sich uns jene gleich unkünstlerische, als am Leben zehrende Natur des sokratischen Optimismus enthüllt. Zu unserem Troste aber gab es Anzeichen dafür, daß trotzdem der deutsche Geist in herrlicher Gesundheit, Tiefe und dionysischer Kraft unzerstört, gleich einem zum Schlummer niedergesunknen Ritter, in einem unzugänglichen Abgrunde ruhe und träume: aus welchem Abgrunde zu uns das dionysische Lied emporsteigt, um uns zu verstehen zu geben, daß dieser deutsche Ritter auch jetzt noch seinen uralten dionysischen Mythus in selig-ernsten Visionen träumt.

Glaube niemand, daß der deutsche Geist seine mythische Heimat auf ewig verloren habe, wenn er so deutlich noch die Vogelstimmen versteht, die von jener Heimat erzählen. Eines Tages wird er sich wach finden, in aller Morgenfrische eines ungeheuren Schlafes: dann wird er Drachen töten, die tückischen Zwerge vernichten und Brünnhilde erwecken – und Wotans Speer selbst wird seinen Weg nicht hemmen können!

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 Mythus – und in ihm dürft ihr alles hoffen und das Schmerzlichste vergessen! Das Schmerzlichste aber

ENGLISH

the outflow of a primordial pleasure—much as Heraclitus the Obscure compares the world-forming power to a child at play, setting stones here and there and building heaps of sand and knocking them down again.[32]

To gauge the Dionysian capacity of a people rightly, then, we would have to think not only of that people's music but, just as necessarily, of its tragic myth, as the second witness to that capacity. Given this closest kinship between music and myth, it is likewise to be supposed that the degeneration and corruption of the one will go together with the withering of the other—if indeed the weakening of myth expresses a weakening of the Dionysian power as such.

On both points, however, a glance at the development of the German character should leave us in no doubt. In opera as in the abstract character of our mythless existence, in an art sunk to mere amusement as in a life guided by concepts, the nature of Socratic optimism had revealed itself to us as both unartistic and life-consuming. Yet to our comfort there were signs that the German spirit, for all that, rests and dreams undestroyed, in glorious health, depth and Dionysian strength, like a knight sunk in slumber, in an inaccessible abyss. From this abyss the Dionysian song rises up to us, to let us know that this German knight is even now dreaming his age-old Dionysian myth in blissfully solemn visions.

Let no one believe that the German spirit has lost its mythic home forever, when it still understands so clearly the voices of the birds that tell of that home. One day it will find itself awake, in all the morning freshness of a tremendous sleep. Then it will slay dragons, destroy the treacherous dwarfs and awaken Brünnhilde—and not even Wotan's spear will be able to bar its way![33]

My friends, you who believe in Dionysian music, you also know what tragedy means for us. In it we have tragic myth, reborn from music—and in it you may hope for everything and forget what is most painful! But what is most painful for all of us

32 Heraclitus of Ephesus (c. 500 BC), called "the Obscure"; one of his fragments likens time or the world's course to a child at play.
33 The deeds of Siegfried in Wagner's *Ring*: he slays the dragon Fafner, overcomes the Nibelung dwarfs, shatters Wotan's spear and wakes Brünnhilde.

GERMAN

ist für uns alle – die lange Entwürdigung, unter der der deutsche Genius, entfremdet von Haus und Heimat, im Dienst tückischer Zwerge lebte. Ihr versteht das Wort – wie ihr auch, zum Schluß, meine Hoffnungen verstehen werdet.

ENGLISH

is—the long humiliation in which the German genius, estranged from house and home, lived in the service of treacherous dwarfs. You understand the word—as you will also, in the end, understand my hopes.

SUFFERING AND BEAUTY

Dionysus and Apollo must stay in balance; an old Athenian says how much the Greeks suffered to become beautiful.

GERMAN

25 Musik und tragischer Mythus sind in gleicher Weise Ausdruck der dionysischen Befähigung eines Volkes und voneinander untrennbar. Beide entstammen einem Kunstbereiche, das jenseits des Apollinischen liegt; beide verklären eine Region, in deren Lustakkorden die Dissonanz ebenso wie das schreckliche Weltbild reizvoll verklingt; beide spielen mit dem Stachel der Unlust, ihren überaus mächtigen Zauberkünsten vertrauend; beide rechtfertigen durch dieses Spiel die Existenz selbst der »schlechtesten Welt«. Hier zeigt sich das Dionysische, an dem Apollinischen gemessen, als die ewige und ursprüngliche Kunstgewalt, die überhaupt die ganze Welt der Erscheinung ins Dasein ruft: in deren Mitte ein neuer Verklärungsschein nötig wird, um die belebte Welt der Individuation im Leben festzuhalten. Könnten wir uns eine Menschwerdung der Dissonanz denken – und was ist sonst der Mensch?

–, so würde diese Dissonanz, um leben zu können, eine herrliche Illusion brauchen, die ihr einen Schönheitsschleier über ihr eignes Wesen decke. Dies ist die wahre Kunstabsicht des Apollo: in dessen Namen wir alle jene zahllosen Illusionen des schönen Scheins zusammenfassen, die in jedem Augenblick das Dasein überhaupt lebenswert machen und zum Erleben des nächsten Augenblicks drängen.

Dabei darf von jenem Fundamente aller Existenz, von dem dionysischen Untergrunde der Welt, genau nur soviel dem menschlichen Individuum ins Bewußtsein treten, als von jener apollinischen Verklärungskraft wieder überwunden werden kann, so daß diese beiden Kunsttriebe ihre Kräfte in strenger wechselseitiger Proportion, nach dem Gesetze ewiger Gerechtigkeit, zu entfalten genötigt sind. Wo sich die dionysischen Mächte so ungestüm erheben, wie wir dies erleben, da muß auch bereits Apollo, in eine Wolke gehüllt, zu uns herniedergestiegen sein; dessen üppigste

ENGLISH

Music and tragic myth are equally expressions of the Dionysian capacity of a people, and they are inseparable from each other. Both spring from a realm of art that lies beyond the Apollinian. Both transfigure a region in whose chords of delight dissonance, like the terrible image of the world, dies away enchantingly. Both play with the sting of displeasure, trusting in their exceedingly powerful magic arts. Both, by this play, justify the existence of even the "worst of worlds." Here the Dionysian, measured against the Apollinian, shows itself to be the eternal and original artistic power that calls the whole world of appearance into being in the first place. In its midst a new transfiguring illusion becomes necessary, to hold the animated world of individuation fast in life. If we could imagine dissonance become human—and what else is man?[34]

—, then this dissonance, in order to be able to live, would need a glorious illusion to cast a veil of beauty over its own nature. This is the true artistic aim of Apollo, in whose name we gather all those countless illusions of beautiful semblance that at every moment make existence worth living at all and urge us on to live the next moment.

Of that foundation of all existence, the Dionysian substratum of the world, only as much may enter the consciousness of the human individual as that Apollinian power of transfiguration can overcome again. So these two artistic drives are compelled to unfold their powers in strict mutual proportion, according to the law of eternal justice. Where the Dionysian powers rise up as impetuously as we are now experiencing, Apollo too must already have come down to us, wrapped in a cloud; and

34 Schopenhauer, turning Leibniz's "best of all possible worlds" on its head, called this the worst of all possible worlds.

GERMAN

Schönheitswirkungen wohl eine nächste Generation schauen wird.

Daß diese Wirkung aber nötig sei, dies würde jeder am sichersten, durch Intuition, nachempfinden, wenn er einmal, sei es auch im Traume, in eine althellenische Existenz sich zurückversetzt fühlte: im Wandeln unter hohen ionischen Säulengängen, aufwärtsblickend zu einem Horizont, der durch reine und edle Linien abgeschnitten ist, neben sich Wiederspiegelungen seiner verklärten Gestalt in leuchtendem Marmor, rings um sich feierlich schreitende oder zart bewegte Menschen, mit harmonisch tönenden Lauten und rhythmischer Gebärdensprache – würde er nicht, bei diesem fortwährenden Einströmen der Schönheit, zu Apollo die Hand erhebend ausrufen müssen: »Seliges Volk der Hellenen!

Wie groß muß unter euch Dionysus sein, wenn der delische Gott solche Zauber für nötig hält, um euren dithyrambischen Wahnsinn zu heilen!« – Einem so Gestimmten dürfte aber ein greiser Athener, mit dem erhabenen Auge des Äschylus zu ihm aufblickend, entgegnen: »Sage aber auch dies, du wunderlicher Fremdling: wieviel mußte dies Volk leiden, um so schön werden zu können! Jetzt aber folge mir zur Tragödie und opfere mit mir im Tempel beider Gottheiten!«

ENGLISH

the next generation will surely behold his most lavish effects of beauty.

That this effect is necessary, however, anyone would feel most surely, by intuition, if he once felt himself carried back, even in a dream, into an ancient Hellenic existence. Walking beneath lofty Ionic colonnades, looking up at a horizon cut off by pure and noble lines, beside him reflections of his own transfigured form in gleaming marble, all around him people striding solemnly or moving delicately, with harmonious sounds of speech and a rhythmic language of gesture—would he not, amid this ceaseless inflow of beauty, have to raise his hand to Apollo and cry out: “Blessed people of the Hellenes!

How great Dionysus must be among you, if the Delian god thinks such spells necessary to heal your dithyrambic madness!”—But to someone in such a mood an aged Athenian, looking up at him with the sublime eye of Aeschylus, might reply: “Say this too, you curious stranger: how much this people must have suffered to be able to become so beautiful! But now follow me to tragedy, and sacrifice with me in the temple of both deities!”