

ÜBERLEGUNGEN ZUR AISCHYLOS-REZEPTION IN DER ANTIKE UND IN DER DEUTSCHEN LITERATUR DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS

I.

Die Rezeption eines antiken Autors kann bekanntermaßen auf verschiedene Art und Weise vonstatten gehen. Einerseits natürlich auf dem Weg der direkten Überlieferung, andererseits durch Zitate bei anderen Autoren, durch Paraphrasen oder - was die Sache noch schwieriger macht - nur durch mehr oder weniger klare Anspielungen. In all diesen Fällen sind es in der Regel die Schriften des Autors, die Interesse finden und deshalb der Nachwelt überliefert werden. Ein besonderer Fall der Rezeption liegt dann vor, wenn es vor allem die Person des Dichters selbst ist, von der ein Faszinosum ausgeht, oder wenn aus dem Werk des Dichters seine Person gleichsam erfunden wird, wenn also Charakteristika des dichterischen Werks zu Charakteristika der Dichterpersönlichkeit umgedeutet werden, literarisches Werk und Biographie zusammenfließen und der Dichter damit letztendlich selbst zu einem ästhetischen Gegenstand und sein Leben zu einem Mythos wird, der vielfältig ausdeutbar ist.¹ Die antike biographische Tradition ist reich an Beispielen, in denen aus dem Werk eines Autors eine fiktive Biographie herausdestilliert wird, wobei die Grenzen zum Roman bzw. Briefroman fließend sind. Man denke nur an Euripides und die 'Biographie' des Satyros, an Hippokrates, Demokrit und andere Prominente der Antike.

Ein interessanter Fall der Rezeptionsgeschichte stellen Aischylos und Euripides dar, der wichtigste Text, der gleichsam als Fokus für die Rezeptionslinien gelten kann, sind die 405 v. Chr. aufgeführten *Frösche* des Aristophanes. In der literarischen Analyse der Tragödien des Aischylos im Vergleich mit den Stücken des Euripides entwirft Aristophanes ein Bild von der dramatischen Kunst und der Persönlichkeit der beiden Tragiker, das die spätere Rezeption entscheidend prägen sollte. Ich kann mich aus

¹ In der Moderne wird diese Mythisierung bzw. Literarisierung des eigenen Lebens, der eigenen Biographie von manchen Autoren ganz bewußt betrieben - ich denke vor allem an Goethe (vgl. dazu J. Hörisch, 'Auf daß ihr meiner nicht vergesst!' *Goethes Poesie des Abendmales*, in A. Assmann-D. Harth, *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt am Main 1991, 223 ff.). Man darf wohl annehmen, daß diese Selbstinszenierung mit dem Aufkommen der Autobiographie verbunden ist (vgl. vor allem Ovid in seinen Verbannungsdichtungen oder Augustins *Confessiones*, vgl. B. Zimmermann, *Struktur- und Interpretationsprobleme in den 'Confessiones' des Augustinus*, Lexis 14, 1996, 183 ff.). Zur Rezeptionstheorie insgesamt vgl. *Rezeptionsästhetik*, Hrsg. R. Warning, München 1975.

Zeitgründen in meinem Beitrag nur der Aischylos-Rezeption zuwenden, möchte aber betonen, daß es ein lohnendes Projekt wäre, die Rezeption der beiden Tragiker zusammen zu untersuchen, da beide Dichter in der Diskussion über die Funktion des Theaters in der Gesellschaft und über die rechte Art, Tragödien zu schreiben, als entgegengesetzte Pole über die Jahrhunderte hinweg erscheinen. Meines Erachtens würde eine derartige Untersuchung ein helles Licht auf die in den europäischen Ländern vermutlich völlig verschieden verlaufene Rezeptionsgeschichte werfen.² Aischylos wird in der aristophanischen Tragödie zu einer Chiffre stilisiert, die eine ganz bestimmte politische und ästhetische Aussage vermitteln soll. Dies sollte sich in der deutschen Aischylos-Rezeption im 18. und 19. Jahrhundert nicht ändern. Aischylos bleibt ein Chiffre, bleibt ein Symbol, das in einer auf Aristophanes' *Frösche* zurückgehenden Art und Weise ausgedeutet und teilweise zur Propagierung des eigenen poetischen Programms verwendet wird.

II.

Doch wenden wir uns zunächst den *Fröschen* des Aristophanes und dem in dieser Komödie entwickelten Aischylos-Bild zu. Wichtig ist, daß die zentrale Passage, in der das Aischylos-Bild entworfen wird, unmittelbar nach der Parabase (674-737) steht, die die den Grundtenor der Komödie bestimmende politische Aussage enthält. Nach der auf Dikaiarch zurückgehenden Information der Hypotheseis wurde der Komödie die für das 5. Jahrhundert einmalige Ehre der Wiederaufführung zuteil, und dies aufgrund der Parabase, in der der Chor zur Versöhnung zwischen athenischen Bürgern und Verbannten, zwischen Personen, denen das Bürgerrecht aberkannt wurde, und solchen, die es noch besaßen (Hypothesis III), mit Emphase aufruft. Epirrhema und Antepirrhema sind ein einziger Appell zur Eintracht im Innern der Stadt, zur *ὁμόνοια* und zur Rückbesinnung auf die alten Werte, die *καθεστῶτες νόμοι*, die in Geltung waren, als die Stadt sich noch an die Rechtschaffenen hielt (735 *χρῆσθε τοῖς χρηστοῖσιν αὐθις*), an Bürger von edler, vornehmer Zurückhaltung (*σωφροσύνη*), die Gerechtigkeit übten und in den Palästreis, bei Choraufführungen, als Mitglieder der Tragödien- und insbesondere Dithyrambenchöre der zehn Phylen groß geworden waren und eine traditionelle musische Ausbildung genossen hatten. Statt dessen wählen die Bürger nun - und dies in der Zeit der höchsten Krise der Polis, am Vorabend der Niederlage gegen die Spartaner - hergelaufene, ungebildete Emporkömmlinge wie Kleophon (679). Aristophanes führt also in den Epirrhemen der

² In ähnlicher Weise ließ sich dies auch bei dem Begriff des Tragischen und der Tragik zeigen; vgl. dazu die in Lexis 15, 1997, 1-99 zusammengestellten Beiträge.

Parabase, besonders in den Versen 727f., die dichtungstheoretische bzw. dichtungskritische mit der politischen Ebene zusammen und verweist mit Nachdruck darauf, daß Politik und Polis-Literatur eine untrennbare Einheit darstellen und daß Änderungen in den Polis-Gattungen, also in den an den großen Festen der Stadt Athen aufgeführten Genres, als Symptome von tiefgehenden Veränderungen, krankhaften Veränderungen, im Zusammenleben der Bürger anzusehen sind.

Der folgende Agon und die vergleichende Analyse der aischyleischen und euripideischen Tragödie (799ff.)³ entfaltet seine wahre Dimension nur vor dem Hintergrund der Parabase. Wie in Athen im Jahre 405 herrschen in der Unterwelt Zwist und bürgerkriegsähnliche Zustände (760 στάσις). Der Unterweltspöbel (771f., 779f. δῆμος τῶν πανούργων) verlangt eine Entscheidung (κρίσις) darüber, ob Aischylos, der Altmeister der tragischen Muse, seinen Platz dem Neuankömmling Euripides räumen soll. Der folgende Vergleich der aischyleischen mit der euripideischen tragischen Kunst ist gleichzeitig als Konfrontation zwischen dem alten Athen, das die Großmacht der Perser zurückschlug, und dem Athen des Jahres 405 zu lesen, das gegen den innergriechischen Feind kurz vor einer demütigenden Niederlage stand. Aischylos und Euripides sind in diesem Fall, wie dies bei namentlich genannten Personen in den Komödien des Aristophanes die Regel ist, weniger als Individuen anzusehen, sondern als Prototypen eines bestimmten Zeitgeistes und ihre Werke dementsprechend als Ausdruck eben dieses Zeitgeistes.⁴

Euripides ist der Repräsentant der modernen, durch Sokrates⁵ geprägten Decadence, die ihren Ausdruck vor allem in einem übersteigerten Individualismus und Egoismus⁶ findet, die die Belange des Gemeinwesens und Gemeinwohls verblassen lassen. Aischylos dagegen ist Chiffre des alten Athen.⁷ Er strotzt vor ungebändigter Kampfeskraft (804 ἔβλεψε ταυρηδόν); dem obersten der Götter gleich (814 ἐριβρεμίτας), kann er seinen Zorn kaum zügeln (814f.), erfüllt von geradezu göttlicher Raserei (817 μανία),⁸ und ist in einer traditionellen Weise fromm (886).

³ Die Fachsprache in 797-802 unterstreicht den wissenschaftlichen Anspruch der folgenden κρίσις.

⁴ Vgl. B. Zimmermann, *Aristophanes und die Intellektuellen*, in *Aristophane*, hrsgg. J. M. Bremer - E. W. Handley, *Entretiens sur l'antiquité classique* 38, Vandoeuvres-Genève 1993, 255-80; ders. *Aristofane e la crisi dell'educazione ateniese*, in *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, hrsg. J. A. López Férez, Madrid 1998, 101-12.

⁵ Vgl. *Ran.* 1491-499.

⁶ Vgl. 959ff. und besonders das Pnigos, 970ff.

⁷ Vgl. auch die Apotheose des Herrn Demos am Ende der *Ritter* (1316 ff.).

⁸ In μανία klingt natürlich die mit den dionysischen Gattungen verbundene enthusiastische Begeisterung des Dichters an.

Immer wieder wird auf die titanische Urkraft des Aischylos verwiesen, häufig in einer ausdrucksstarken Natur- bzw. Tiermetaphorik (822ff., 848 τυφώς, 852 χάλαζαι).⁹ Diesen Eigenschaften entsprechen auch die Dramen des Aischylos - jedenfalls in der Charakterisierung, die ihnen der aristophanische Euripides angedeihen läßt. Zu Unrecht würden sie den Namen 'Drama' tragen, da sie kaum Handlung aufwiesen, sondern erhaben schweigende Personen (911-13) und eintönige Chorlieder (914f.) das törichte Publikum hinters Licht führten (908-10).¹⁰ Ziel der aischyleischen Dichtung sei lediglich die Erschütterung der Zuschauer (962 ἔκπληξις), die durch Wortungeheuer (924f., 1004f.), Neologismen (926) und absichtliche Unklarheiten (927) herbeigeführt werde. Eine Dichtung wie die des Aischylos erfüllt konsequenterweise eine völlig andere pädagogische Aufgabe als die des Euripides. Sie bildet wehrhafte, vierschrötige, tapfere Polisbürger heran (1014f.),¹¹ indem sie im Gegensatz zur Euripides nichts Unziemliches verkündet (1053), sondern in Stücken voller Kampfeskraft (1020) Modelle des wehrhaften bürgerlichen Verhaltens entwirft und gleichzeitig zum Lobpreis, zur Selbstvergewisserung der Bürger dient (1025f.).

Wenn wir die mit dem aristophanischen Aischylos verbundenen Charakteristika zusammenfassen - Frömmigkeit, dunkle Erhabenheit, dichterische, dionysisch-genialische Urkraft und ein auf die traditionellen Werte der Polis, die durchaus aristokratische geprägt sind, abzielende pädagogische Wirkung -, wird man sehen, daß diese Wertungen die Aischylos-Rezeption - in diesem Fall die Rezeption der Person des Aischylos -, angefangen bei den antiken Aischylos-Biographen, entscheidend geprägt haben. So wird in dem im Mediceus erhaltenen Bios des Aischylos betont, seine Inszenierungen und Mythenbearbeitungen, die plots seiner Dramen, hätten vor allem die Erschütterung (ἔκπληξις τερατώδης), nicht die Täuschung der Zuschauer, also das Hineinziehen des Publikums in die Illusion, zum Ziel gehabt (7). Sein Stil wird als ὄγκος, Erhabenheit, aber auch Schwulst charakterisiert (5, 14), seine dramatis personae zeichneten sich durch ihre heroische Größe aus (5). Ich möchte nur am Rande darauf hinweisen, daß in der Vita (3) auf die Zeitgleichheit von Aischylos und Pindar verwiesen wird, da in der Pindar- beinahe dieselben Charakteristika wie in der Aischylos-Rezeption zum Tragen kommen und Pindar - vielleicht noch mehr als

⁹ Vgl. auch die dichterische Urkraft des Kratinos in *Eq.* 526-28.

¹⁰ Hingewiesen sei nur am Rande darauf, daß die aristophanische Analyse durchaus 'modern' ist, da der Publikumsbezug, die Frage der Wirkung auf die Rezipienten im Vordergrund steht.

¹¹ Vgl. auch die Charakterisierung des Dikaiopolis in *Ach.* 595-618, die auch auf dem Gegensatz 'alt' - 'modern' aufbaut.

Aischylos - zur Chiffre vorwiegend poetologischer Aussagen wird.¹²

III.

Machen wir nun vor dem Hintergrund des Aischylos-Bildes in den *Fröschen* einen zeitlichen Sprung ins 18. und 19. Jahrhundert, und wenden wir uns der Aischylos-Rezeption im deutschen Geistesleben dieser Zeit zu.¹³ Man kann meiner Meinung nach drei Phasen der Aischylos-Rezeption unterscheiden:

(1) In einer ersten Phase, der Zeit des Sturm und Drang, wird Aischylos neben dem dominierenden Pindar als Prototyp und Modell des dichterischen Originalgenies betrachtet.

(2) In der Zeit der Weimarer Klassik wird er eher am Rande wahrgenommen.

(3) Erst die Romantiker entdecken Aischylos neu, und diese Neuentdeckung sollte das 19. Jahrhundert bis hin zu Richard Wagner und Friedrich Nietzsche prägen.

In der ersten und dritten Phase wird Aischylos in ähnlicher Weise, wie dies in den aristophanischen *Fröschen* der Fall gewesen ist, zur Chiffre, wobei allerdings in Phase 1, der Zeit des Sturm und Drang, vorwiegend die Person des Aischylos, in Phase 3, der Romantik, Person und Werk Beachtung finden. Johann Gottfried Herder, der auf den jungen Goethe maßgeblichen Einfluß ausübte, bewunderte an Aischylos wie an Pindar die sprachliche Kunst, «Machtwörter», d.h. kühne Neologismen zu schaffen.¹⁴ In der Abhandlung *Die Bildung einer Sprache* (7) stellt Herder das «kühne Übertriebene»¹⁵ des Aischylos dem 'schönen Gleichgewicht' des Sophokles gegenüber. Dieses Aischylos-Bild wird beim jungen Goethe durch ein fast entsprechendes Pindar-Bild¹⁶ verdrängt oder überlagert. Ja, man kann vielleicht das Paradox wagen, daß Goethe selbst da, wo er aischyleische Stoffe behandelt bzw. über sie schreibt, durch das durch Herder vermittelte Pindar-Bild geprägt war.¹⁷ Dies gilt in erster Linie für Goethes Auseinandersetzung mit dem Prometheus-Mythos, die ihren Niederschlag in

¹² Das entscheidende vermittelnde Glied in der Pindar-Rezeption ist Horaz, *carm.* 4. 2, vgl. dazu B. Zimmermann, *Europa und die griechische Tragödie*, Frankfurt am Main 2000, 179 ff.

¹³ Eine Untersuchung der Aischylos-Rezeption in der deutschen Literatur ist ein wirkliches Desiderat der Forschung. Ich kann in diesem Zusammenhang nur einige Linien aufzuzeigen versuchen.

¹⁴ In *Über die neuere deutsche Literatur, Fragment 9*. Zitiert nach Johann Gottfried Herder, *Frühe Schriften 1764-1772*, hrsg. von U. Gaier, Frankfurt am Main 1985, 204.

¹⁵ In *Frühe Schriften* (s. Anm. 14), 623.

¹⁶ Auch bei Herder kommt Pindar übrigens bedeutend mehr Bedeutung zu.

¹⁷ Wichtigstes Testimonium für Goethes Pindar-Vorstellung ist sein Brief an Herder vom 10.(?) 7. 1772 (*Weimarer Ausgabe* 4. 2. 15 = E. Grumach, *Goethe und die Antike*, 1, Berlin 1949, 226f.)

der Prometheus-Hymne und dem Prometheus-Drama findet.¹⁸ Gerade in dem bekannten Prometheus-Gedicht fließen zeitgenössische Pindar-Vorstellungen und aus Nachschlagewerken gewonnenes Wissen zusammen. Ob Goethe wirklich die griechischen Prometheus-Bearbeitungen, besonders Hesiods Epen (*Theog.* 508ff, *Op.* 27ff.) und das aischyleische Drama, kannte, ist eher zu bezweifeln.¹⁹ Goethe ist in seinem Aischylos-Bild und Prometheus-Verständnis durch zwei Werke beeinflusst: durch Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Leipzig 1771-1774)²⁰ und durch Benjamin Hederichs *Gründliches mythologisches Lexikon* (Leipzig 1770).²¹ Bei Sulzer konnte er Aischylos in an die aristophanischen *Frösche* erinnernden Epitheta charakterisiert sehen; Sulzer spricht von der 'Feierlichkeit', der 'Größe' und 'Wildheit' des Aischylos.²² Bei Hederich konnte er im Prometheus-Lemma die Berechtigung finden, den Mythos in seinem Sinne auszudeuten, da Hederich die größeren Einträge jeweils mit der Rubrik «anderweitige Deutung» beschließt, in denen er allegorische Auslegungen des Mythos aufzählt.²³ Die Form des

¹⁸ Das Gedicht kann es, was seine Überlieferungsgeschichte angeht, mit manchem Text der Antike aufnehmen. Entstanden ist es wohl im Herbst 1773, Frau von Stein dediziert. Der erste Druck erfolgte ohne Goethes Wissen und zu seiner Mißbilligung 1785 durch F. Jacobi, *Über die Lehren des Spinoza*. Erst 1789 nahm Goethe das Gedicht in seine *Schriften* auf. Die Entstehung des Gedichts in der ursprünglichen Fassung ist im Zusammenhang der Arbeit an dem Prometheus-Drama zu sehen. Von dem Prometheus-Drama ist zum ersten Mal 1773 die Rede (in einem Brief an J. G. Kestner); am 12. 10. 1773 sind zwei Akte fertig gestellt (Brief an J. G. Schönborn). Zwischen 1795-1797 plant er ein Drama *Die Befreiung des Prometheus*, ohne die Ausführung, abgesehen von einem Gesang der Okeaniden (*Weimarer Ausgabe* I 11, 333), anzupacken (F. Schiller an Körner, 10.4.1795, Novalis an A. W. Schlegel, 25. 12. 1797 = Grumach [s. Anm. 17], 243). Erst 1819 gerät Goethe das Manuskript als Abschrift wieder in die Hände, ohne daß er sich dafür besonders begeistern konnte (Brief an Zelter vom 5. 6. 1819). Trotzdem publizierte er dann das Dramen-Fragment 1830 im 33. Band der Ausgabe letzter Hand und ordnete irrtümlicherweise die Prometheus-Hymne dem nicht geschriebenen 3. Akt als Eingangsmonolog zu. Vgl. dazu I. Müller-Bach in *Goethe Handbuch*, hrsgg. B. Witte u.a., Bd. 2, Stuttgart/Weimar 1996, 100-05; Goethes Werke, hrsg. E. Trunz, 1, München 1998, 483-85, zum Geniegedanken in diesem Gedicht vgl. J. Schmidt, *Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, 1, Darmstadt 1985, 254 ff.

¹⁹ Vgl. I. Müller-Bach (s. Anm. 18), 101.

²⁰ Neue, vermehrte Ausgabe 1786/87; 2. Auflage 1792-1794, Nachdruck Hildesheim 1967-1970.

²¹ Nachdruck Darmstadt 1996.

²² Bd. 1, 37-40.

²³ Sp. 2098. Aus Hederichs Prometheus-Artikel läßt sich auch eine andere Stelle des Gedichtes erklären, die immer wieder Kopfschütteln der Philologen hervorgerufen hat, der Beginn der abschließenden Strophe «Hier sitz' ich, forme Menschen / Nach meinem Bilde». Hederich schreibt (Sp. 2092): «Man sieht seine Bildung der Menschen, nebst verschiedenen anderen Vorstellungen, noch auf einem alten Denkmaale. Er *sitzt* daselbst mit einem um den Leib geschlagenen Gewande" (Kursive von mir)..

Gedichts - in freien Rhythmen und mit zahlreiche Neologismen - verweist auf Pindar und auf das durch Horaz (*carm.* 4. 2) vermittelte Pindar-Verständnis als Inspirationsquelle, der Stoff, der Prometheus-Mythos, scheint jedenfalls auf den ersten Blick auf die aischyleische Tragödie zurück-zugehen, z.B. auf den großen Prolog-Monolog des Protagonisten (*PV* 88-127). Da jedoch unmittelbare Aischylos-Kennntnis Goethes erst seit 1781 nachweisbar ist,²⁴ bevor wieder eine lange Pause in der Beschäftigung mit Aischylos - den Testimonien nach bis ca. 1795 - zu verzeichnen ist,²⁵ ist eher auszuschließen, daß das Prometheus-Gedicht und die erste Fassung des Dramas auf unmittelbarer Vertrautheit mit Aischylos beruhen. So ist es wohl eher eine mit Pindar zusammenfließende Vorstellung von Aischylos, die Goethe in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts prägte und die ein mehrfach zu dechiffrierendes Gedicht hervorbrachte: Die freie Form als Ausdruck des dichterischen Enthusiasmus verweist auf Pindar, den Prototypen des Originalgenies, Prometheus wiederum wird zur mythischen Chiffre der Selbstbehauptung des Menschen, der Autonomieerklärung des Künstlers. Aischylos spielt, wenn überhaupt, nur in der durch Sulger vermittelten Vorstellung oder als *alter Pindarus* in die Hymne hinein.²⁶

Diese Vorstellung von Aischylos, mit dem sich Goethe nach den 70er Jahren doch immer wieder und nun auch unter nachweisbarer Kenntnis seiner Tragödien befaßte,²⁷ beherrscht auch das Denken des alten Goethe. Am 1. 9. 1816 dankt er Wilhelm von Humboldt für die Übersendung seiner Übersetzung des *Agamemnon* und schreibt: «Denn wenn man sich auch mit allem Löblichen und Guten, was uns die älteste Zeit reicht freundlich, theilnehmend beschäftigt; so tritt doch eine solche uralte Riesengestalt, geformt wie Ungeheuer, überraschend vor uns auf, und wie müssen alle unsere Sinne zusammennehmen um ihr einigermaßen würdig entgegen zu stehen. In einem solchen Augenblick zweifelt man keineswegs hier das Kunstwerk der Kunstwerke, oder, wenn man gemäßigter sprechen will, ein höchst musterhaftes zu erblicken.»²⁸ Dieses zwiespältig anmutende Urteil über Aischylos kann durchaus stellvertretend für Goethes Verhältnis zur den drei griechischen Tragikern insgesamt stehen: Goethe verehrte vor allem Euripides - und dies in einer durchaus bewußten

²⁴ Goethe las in der Übersetzung von Georg Christoph Tobler unmittelbar nach deren Erscheinen (Leipzig 1781/82) auf alle Fälle die *Eumeniden*, *Perserinnen* (sic!) und den *Agamemnon* (vgl. Grumach [Anm. 17] 242 f.).

²⁵ Vgl. die Testimonien bei Grumach (s. Anm. 17), 242 f.

²⁶ Es ist auch auffallend, daß der aischyleische *Prometheus* in Hederichs Artikel nur ein einziges Mal als Quelle zitiert ist.

²⁷ Nach einer Gesprächsnotiz von F. L. zu Stolberg (2. 6. 1784) ist Aischylos gar nach Homer der Lieblingsdichter Goethes (Grumach [s. Anm. 17], 243).

²⁸ *Weimarer Ausgabe* IV 27, 156 - Grumach (s. Anm. 17), 247 f.

Absetzung von den aristophanischen *Fröschen*; ja, er geht gar so weit, den sonst durchaus geschätzten Aristophanes wegen dessen Verurteilung des Euripides als 'Kasperle' oder gar als 'Hanswurst' zu tadeln.²⁹ Die wertenden Epitheta, die er Aischylos beigibt, 'uralte Riesengestalt', 'geformt wie Ungeheuer', sind deutliche Reminiszenzen an die aristophanischen *Frösche*.

Goethes mit Nachdruck vorgetragenes Bekenntnis zu Euripides ist zu verstehen vor dem Hintergrund einer - wiederum auf die aristophanischen *Frösche* zurückgehenden - Verurteilung des Euripides und neuen Hochschätzung des Aischylos zu Beginn des 19. Jahrhunderts, also in der Zeit der Romantik. Diese Tendenz findet vor allem in August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst* (1808) ihren Ausdruck, der Euripides als Rationalisten, Realisten und Immoralisten heftig verurteilt:³⁰ Die bei Schlegel geäußerten Vorwürfe finden jeweils ihr Pendant im Agon der aristophanischen Komödie: «es ist ihm (sc. Euripides) nicht darum zu tun, das Heldengeschlecht als durch seinen mächtigen Wuchs über das heutige hervorragend vorzustellen, sondern er bemüht sich vielmehr die Kluft zwischen seinen Zeitgenossen und jener wunderbaren Vorwelt auszufüllen oder zu überbauen und die Götter und Helden jenseits im Nachtkleide zu belauschen, gegen welche Art der Beobachtung, wie man sagt, keine Größe probehaltig sein soll. /.../ Es ist dem Euripides recht angelegen, seine Zuschauer immer wieder zu erinnern: seht, jene Wesen waren Menschen, hatten gerade solche Schwächen, handelten nach eben solchen Triebfedern wie ihr, wie der Geringste unter euch. Deswegen malt er recht mit Liebe die Blößen und sittlichen Gebrechen seiner Personen aus, ja, er läßt sie selbige in naiven Selbstgeständnissen zur Schau tragen. Sie sind oft nicht bloß gemein, sondern sie rühmen sich dessen, als müßte es eben so sein.» Ähnlich ist das Urteil über die drei Tragiker bei Friedrich Schlegel, der eine dreistufige Entwicklung in der Ausbildung der tragischen Kunst ansetzt. Aischylos fehle es noch an Anmut, das Tragische habe das Übergewicht, während bei Sophokles das «Maximum der Griechischen Poesie» erreicht sei, bevor es

²⁹ In den Gesprächen mit F. v. Müller am 11. 6. 1822 und mit einem Seitenhieb auf die philologische Zunft in den Tagebüchern (22. 11. 1831): «Mich wundert's denn doch, daß die Aristokratie der Philologen /.../ ihn (sc. Euripides) mit herkömmlicher Vornehmigkeit seinen Vorgängern subordinirt, berechtigt durch den Hanswurst Aristophanes.» Grumach (s. Anm. 17), 308f. Goethe sieht mit dem ihm eigenen Scharfblick die Schlüsselposition, die die aristophanischen *Frösche* in der Bewertung der griechischen Tragiker jedenfalls in der deutschen Literatur und Philologie innehatten und immer noch innehaben. So fehlt bis heute eine wissenschaftlich fundierte, neue Gesamtdarstellung zum jüngsten der drei Tragiker aus deutscher Feder! Vgl dazu vor allem B. Snell, *Aristophanes und die Ästhetik*, in *Die Entdeckung des Geistes*, Göttingen 19754, 111-26.

³⁰ Vgl. Snell (s. Anm. 29), 115 f.

in dritten Phase, bei Euripides, in gesetzlose' Schwelgerei ausarte.³¹ Auch sonst betont F. Schlegel die 'Größe', 'Schroffheit' und 'Kühnheit' des Aischylos als notwendige Vorstufe der Vollendung, die mit Sophokles erreicht sei,³² wobei nun allerdings diese Epitheta - wie schon bei Herder - durchaus positiv gemeint sind. A.W. Schlegels Verurteilung der euripideischen Tragödie findet ihren unmittelbaren Nachhall in Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie*. Wie bei Schlegel ist auch für Nietzsche Euripides der realistische, rationalistische - nun allerdings nicht Immoralist, sondern Moralist, der durch sein Theoretisieren, durch seine Nähe zur Sophistik und zu Sokrates die Tragödie ruiniert habe.³³ Das Große, Ursprüngliche ist dagegen nur bei den frühen Tragikern zu finden, die noch in nächster Nähe zu den kultischen, dionysischen Wurzeln der Gattung gewirkt haben. In seinem Vortrag *Socrates und die Tragödie*, gehalten am 1. 2. 1870 in Basel, wird dies von Nietzsche noch vor der *Geburt der Tragödie* ganz deutlich ausgesprochen: «Um ganz unverhüllt zu sprechen, die Blüte und der Höhepunkt des griechischen Musikdramas ist Aeschylus in seiner ersten großen Periode, bevor er noch von Sophokles beeinflusst wurde: mit Sophokles beginnt der ganz allmähliche Verfall, bis endlich Euripides mit seiner bewußten Reaktion gegen die aeschyleische Tragödie das Ende mit Sturmeseile herbeiführte.»³⁴ Der frühe Aischylos, also noch vor der *Orestie*, bleibt für Nietzsche der seither nicht mehr erreichte Höhepunkt der Tragödie, deren Niedergang mit der Trennung von Wort und Musik, der Auflösung des Gesamtkunstwerks, einsetzte.³⁵ Die Abhängigkeit von Richard Wagner ist in diesen Zeilen unüberhörbar. Ja, man kann sogar sagen, daß

³¹ *Von den Schulen der griechischen Poesie* (1794), zitiert nach F. Schlegel, *Studien des klassischen Altertums*, hrsg. v. E. Behler, Paderborn - München - Wien 1979, 14. Zu fragen wäre, ob in diesem dreistufigen Dekadenmodell auch die - allerdings zweistufige - Analyse des Verfalls der Polis-Gattungen in Platons *Nomoi* (700 a) hineinspielt. Ein dreistufiges Entwicklungsmodell legt Herder seiner Geschichte des Dithyrambos zugrunde; vgl. J. G. Herder, *Pindar und der Dithyrambensänger* (1767) (s. Anm. 14), 326-29; B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1992, 10 f.

³² So z.B. in *Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern* (1794) (s. Anm. 31), 57; zur Diktion vgl. *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1795-1797) (s. Anm. 31), 299: «Die kühnen und großen aber harten, eckichten und schneidenden Umrisse des Aeschylus sind in der Diktion des Sophokles bis zu einer scharfen Richtigkeit, bis zu einer weichen Vollendung verfeinert, gemildert und ausgebildet.» Das 'Erhabene' im Sinne von Pseudo-Longinus rühmt Schlegel in *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* (1798) an Thukydides und Aischylos (s. Anm. 31, 410, Anm. IV).

³³ Dies ist in direktem Bezug auf Aristophanes, *Ran.* 1491-499 zu sehen.

³⁴ Zitiert nach Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Schriften zur Literatur und Philosophie der Griechen*, hrsg. und erläutert von M. Landfester, Frankfurt am Main 1994, 65. Vgl. auch Wagners Reaktion auf die ihm übersandte Schrift in einem Brief vom 4. 2. 1870 (in R. Wagner, *Briefe*, Stuttgart 1995, 461-63).

³⁵ Vgl. den Kommentar von Landfester (s. Anm. 34), 471 f.

Wagner die Aischylos-Rezeption noch mehr als A. W. Schlegel in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmte. Für Wagner bleibt - und darin unterscheidet sich Nietzsche von ihm - die *Orestie* das Kunstwerk par excellence. 1847 hatte er Aischylos in der Übersetzung Droysens kennengelernt. In seiner Autobiographie *Mein Leben* berichtet er von dem Erweckungserlebnis, das die Lektüre ihm brachte: «Namentlich die beredten Didaskalien Droysens halfen mir, das berauschte Bild der athenischen Tragödienaufführungen so deutlich meiner Einbildungskraft vorzuführen, daß ich die *Oresteia* vorzüglich unter der Form einer solchen Aufführung mit einer bisher unerhört eindringlichen Gewalt auf mich wirken fühlen konnte. Nichts glich der erhabenen Erschütterung, welche der *Agamemnon* auf mich hervorbrachte: bis zum Schluß der *Eumeniden* verweilte ich in einem Zustande der Entrücktheit, aus welchem ich eigentlich nie wieder gänzlich zur Versöhnung mit der modernen Literatur zurückgekehrt bin. Meine Ideen über die Bedeutung des Dramas und namentlich auch des Theaters haben sich entscheidend aus diesen Eindrücken gestaltet.»³⁶ Nicht nur inhaltlich, auch formal ließ sich Wagner durch Aischylos inspirieren, insbesondere wie im *Ring* durch die Form der Tetralogie.³⁷ Der Rückkehr des Aischylos ins literarische Bewußtsein war durch die enthusiastischen Stellungnahmen Wagners und Nietzsches der Weg geebnet, die Übersetzungen von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff brachten ihn dann auch zur Jahrhundertwende der Bühne zurück.³⁸

Freiburg i. Br.

Bernhard Zimmermann

³⁶ *Mein Leben*, hrsg. von M. G. Dellin, München 1976³, 356. Vgl. dazu D. Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, Stuttgart 1982, 76-85. Vgl. dazu auch J. Leonhardt, *Wagner, Orff und die griechische Tragödie. Annäherungen an ein unbekanntes Ideal*, Gymnasium 106, 1999, 501-20.

³⁷ Die Form der Tetralogie bzw. Trilogie als theatralische Herausforderung wird schon von F. Schiller im *Wallenstein* (1800) aufgegriffen; vgl. auch G. Hauptmanns *Atriden-Tetralogie* (1943-1948).

³⁸ Vgl. H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, München 1991, 110-142 und 395 f. (Verzeichnis der Aufführungen).