

EVIDENZ DES DIONYSOS-MYTHOS ALS
BEGRÜNDUNG DER TRAGÖDIE

Die Vision der Tragödienschrift Nietzsches und deren
Erfüllung in Hofmannsthals *Elektra*

Von Bernhard Greiner

Im Vorwort der Neuausgabe seiner Tragödienschrift (»Versuch einer Selbstkritik«)¹ hebt Nietzsche als das wahrhaft Neue, Umstürzende seines Buches hervor, dass es »das Problem der Wissenschaft« zu fassen bekommen habe: »Wissenschaft zum ersten Male als problematisch, als fragwürdig gefasst« (1,13²). Das bezieht sich auf die Diagnose, woran die griechische Tragödie zugrunde gegangen sei. Dass Nietzsche den Untergang Euripides anlastet, ist nicht originell, dessen Tragödien gegenüber denen des Aischylos und Sophokles abzuwerten, war gängig. Neu ist, dass er Euripides als bloßen Exponenten eines neuen Geistes darstellt, den er in Sokrates verkörpert erkennt und als den eigentlichen Gegner des tragischen Denkens ausmacht, d. i. den »Typus des theoretischen Menschen« (1,98), der von dem unerschütterlichen Glauben befeuert werde, »dass das Denken, an dem Leitfaden der Causalität, bis in die tiefsten Abgründe des Seins reiche, und dass das Denken das Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu corrigieren im Stande sei«. (1,99) Die Statuierung eines Bleibenden, der Ideen, der Wahrheit gegenüber der in ständigem Wandel sich befindlichen Welt der Erscheinungen, den Optimismus, durch rationale, wissenschaftliche Hinwendung zur Welt diese fassen und verfügbar machen zu können, erkennt Nietzsche als den Antipoden des tragisch-pessimistischen Tiefblicks in die Welt als einer des Eins-Seins von Lust und Schmerz, des Sich-Durchdringens von Werden und Vergehen, der, wie Nietzsche in der Begrifflichkeit Schopenhauers erläutert, »Leiden der Individuation«: dass der eine, allem Leben gemeinsame Lebenswille sich nur in der Vereinzelung von Individuen manifestieren kann, die sich, vom Lebenswillen als Willen zur Steigerung des Lebens durchdrungen, gegenseitig absolut negieren müssen. Den theoretischen Optimismus, der »im Glauben an die Ergründlichkeit der Natur der Dinge dem Wissen und der Erkenntnis die Kraft einer Universalmedizin beilegt« (1,100), erkennt Nietzsche in seiner Zeit jedoch in Auflösung begriffen, philosophisch etwa durch Kant und Schopenhauer, die der Vernunft ihre Grenzen gewiesen hätten, indem sie »das Rüstzeug der Wissenschaft

¹ Die Neuausgabe mit dem verkürzten Titel *Die Geburt der Tragödie* erschien 1886; *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* war 1872 erschienen, eine zweite Auflage 1874.

² Zitate aus Werken Nietzsches werden im Text nachgewiesen (unter Angabe der Band- und Seitenzahl), wobei folgende Ausgabe zugrunde gelegt ist: Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin / New York 1980.

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« (1,118). Emphatisch hebt Nietzsche in seiner Tragödienschrift auf die Selbstnegation des Sokratismus ab, dem, von unbedingtem Wahrheitswillen bewegt, das Erkenntnis- und Wahrheitsstreben als Wahn durchsichtig werde, als selbst nichts anderes als eine Strategie des Lebenswillens, eine ›Überlebensstrategie‹, was der Entlarvungspsychologe Nietzsche 1786 dann pointiert herausstellt: »was bedeutet überhaupt, als Symptom des Lebens angesehen, alle Wissenschaft? Wozu, schlimmer noch, woher – alle Wissenschaft? Wie? Ist Wissenschaftlichkeit vielleicht nur eine Furcht und Ausflucht vor dem Pessimismus? Eine feine Nothwehr gegen – die Wahrheit? Und, moralisch geredet, etwas wie Feig- und Falschheit? Unmoralisch geredet, eine Schlaueit?« (1,12f.) Euripides, der in seiner letzten Tragödie, den *Bakchen*, den aus der Tragödie vertriebenen Dionysos restituiert habe (vgl. 1,82), Sokrates, dem eine Traumer-scheinung befohlen habe, Musik zu treiben, die sein auf die Wahrheit gerichtetes Denken abgewertet hat und der in seinen letzten Tagen diesem Gebot Folge geleistet habe (vgl. 1,96): Sie sind Nietzsche in der Tragödienschrift frühe Zeugen einer Entwicklung zur Selbstaufhebung des Geistes der Wissenschaft, der theoretischen Weltbetrachtung, in der er die Kultur der Gegenwart, als im Stadium des Nihilismus angelangt, umfassend sich befindend erkennt: dass »die Wissenschaft, von ihrem kräftigen Wahne angespornt, unaufhaltsam bis zu ihren Grenzen [eile], an denen ihr im Wesen der Logik verborgener Optimismus scheitert« und mit anzusehen sei, »wie die Logik sich an diesen Grenzen um sich selbst ringelt und endlich sich in den Schwanz beisst« (1,101). An diesem Punkt angelangt, sei ein Umschlagen der sokratischen/theoretischen Kultur zu erwarten: »da bricht die neue Form der Erkenntnis durch, die tragische Erkenntnis, die, um nur ertragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst [zu ergänzen: der Tragödie] braucht.« (ebd.) Das Herausarbeiten des Zustandes der Kultur, der eine Wiederkehr der Tragödie erwarten lässt, ist aber selbst schon als erster Schritt dieser Wiederkehr zu werten. Das verleiht der Vision einer ›Wiedergeburt der Tragödie‹, die das letzte Drittel der Tragödienschrift beherrscht, die enorme Macht einer sich selbst erfüllenden Prophetie. Der Prophet wählt aber auch leisere Töne, spricht nur von Hoffnung – »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« (1,111) – oder er malt aus, dass er mit seinen Lesern »bewegten Gemüthes an die Pforten der Gegenwart und Zukunft« klopfte, von der Frage erfüllt, ob »jenes ›Umschlagen‹ des Sokratismus tatsächlich zu einer Wiederkehr der Tragödie führen werde (vgl. 1,102). Woher diese Momente der Einschränkung in der sich doch so wirkungsvoll selbst bewahrheitenden Vision? Zwischen dem Entwurf der Geburt der Tragödie und der Vision ihrer Wiedergeburt steht der kausallogische, also nach den Regeln der Wissenschaft erfolgende Nachweis, dass dem Geist, an dem die Tragödie untergegangen sei, nun selbst die Stunde schlage. Damit bleibt die Argumentation aber eben

dem Geist der Wissenschaft verhaftet, dessen Macht doch um der Tragödie willen gebrochen werden muss, wozu Nietzsche in seiner Vorrede von 1786 beipflichtet: »das Problem der Wissenschaft kann nicht auf dem Boden der Wissenschaft erkannt werden« (1,13). Die Argumentation bleibt mithin auf der Bahn des Negativen und insoweit eine positive Bewahrheitung der heraufkommenden Wiedergeburt der Tragödie schuldig. Einschränkend kommt weiter hinzu, dass der Syllogismus, der die Wiederkehr der Tragödie ›beweisen‹ soll, nicht zwingend ist: Die Tragödie, so Nietzsche, sei am Sokratismus gestorben, nun ›sterbe‹ der Sokratismus an sich selbst und also sei die Stunde der Wiedergeburt der Tragödie da. Der Untergang des Sokratismus ist eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung. Doppelt stellt sich mithin die Frage nach einer positiven Gewähr der Wiedergeburt der Tragödie. Die Tragödienschrift sucht und findet sie in einer neuen Vergegenwärtigung des Dionysos-Mythos³ in dessen Bezug zur Tragödie – als Gabe der Tragödie und für die Tragödie –, sie sucht und findet sie in der Evidenz dieser Mythenbildung. Das legt es nahe, genauer zu betrachten, wie diese Mythenbildung erfolgt und welche Denkfigur sie für die Vorstellung eines Umschlagens der Negation der sokratischen Negation der Tragödie in deren Wiedergeburt bereithält.

Nietzsche gibt keine neue Mythen erzählung, und er leitet sein Verständnis des Dionysos auch nicht aus literarischen, bildnerischen und archäologischen Zeugnissen ab, er stellt den Gott vielmehr vor Augen, schon in den ersten Abschnitten seiner Tragödienschrift, allerdings in einer Weise, die seine Augenscheinlichkeit (evidentia) einem Bruch unterzieht. Nietzsche appelliert an die Einbildungskraft des Lesers, sich den dionysischen Festzug vorzustellen:

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. [...] Mit Blumen und Kränzen ist der Wagen des Dionysus überschüttet: unter seinem Joche schreiten Panther und Tiger. Man verwandele das Beethoven'sche 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 Slave freier Mann, jetzt zerbrechen alle die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Noth, Willkür oder »freche Mode« zwischen den Menschen festgesetzt haben. Jetzt, bei dem Evangelium der Weltenharmonie, fühlt sich Jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins [...]. Wie jetzt die Thiere reden, und die Erde

³ Zu den Gehalten des Dionysos und zentralen Textzeugnissen vgl. Renate Schlesier: Art. Dionysos in: *Der Neue Pauly*, Bd. 3, Sp. 651–662 und dies.: »Dionysos als Ekstasegott«, in: *Dionysos – Verwandlung und Ekstase*, hg. von Renate Schlesier und Agnes Schwarzmaier, Staatliche Museen zu Berlin 2008, 28–41; zu Dionysos im Tragödiendiskurs der Moderne vgl. Timo Günther: »Dionysos« – Zur Konjunktur einer neuplatonischen Denkfigur im Tragödiendiskurs der Moderne, in: *Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose*, hg. von Daniel Fulda und Thorsten Valk, Berlin / New York 2010, 161–175.

Milch und Honig giebt, so tönt auch aus ihm [dem Menschen] etwas Uebernatürliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah. (1,29 f.)

Im Augenblick aber, da die Entgrenzung dieses dionysischen Zuges genauer betrachtet werden soll, schlägt das Bild beglückender Weltenharmonie, des Aufgehens im »Ur-Einen« (1,30) um in ein Schreckbild, wird eine »ungeheure Kluft« beschworen, »welche die dionysischen Griechen von den dionysischen Barbaren trennt«. (1,31) Bei den Barbaren – »von Rom bis Babylon« (ebd.) – habe das Dionysos-Fest sein Zentrum »in einer überschwänglichen geschlechtlichen Zuchtlosigkeit, deren Wellen über jedes Familienthum und dessen ehrwürdige Satzungen hinweg flutheten; gerade die wildesten Bestien der Natur wurden hier entfesselt«, eine »abscheuliche[] Mischung von Wollust und Grausamkeit« offenbare sich hier, »Rückschritte des Menschen zum Tiger und Affen« (1,32). Dieser »fratzenhaft ungeschlachten dionysischen« Flut der Barbaren steht, so Nietzsche, die »dorische Kunst« (ebd.) im Zeichen des Apoll entgegen, nicht als absoluter Gegensatz, sondern in der Weise einer Versöhnung mit der dionysischen Macht. Wie diese Versöhnung vorzustellen sei, wird die Tragödienschrift in immer neuen Bildern umschreiben, es ist offenbar ihr Rätselmoment. An der genannten Stelle wird nahegelegt, die Versöhnung als Sublimierung zu denken: Das »titanisch-barbarische Wesen des Dionysischen« (1,41) sei anerkannt geblieben, indem »der Grieche« es zu einem »künstlerischen Phänomen« (1,31) gebildet habe, was Nietzsche auch homöopathisch denkt:

Jener scheussliche Hexentrank aus Wollust und Grausamkeit war hier [bei den Griechen] ohne Kraft: nur die wundersame Mischung und Doppelheit in den Affecten der dionysischen Schwärmer erinnert an ihn – wie Heilmittel an tödtliche Gifte erinnern –, jene Erscheinung, dass Schmerzen Lust erwecken, dass der Jubel der Brust qualvolle Töne entreisst. Aus der höchsten Freude tönt der Schrei des Entsetzens oder der sehrende Klagelaut über einen unersetzlichen Verlust. (1,33)

Diese Läuterung des barbarisch Dionysischen als einer ungehemmt sich äußernden orgiastischen Naturkraft, die alle Unterscheidung und damit Gestalt auflöst, wird als »Urszene«⁴ der Kulturerziehung des Menschen vorgestellt, es sei »der wichtigste Moment in der Geschichte des griechischen Cultus« (1,32). Im gleichen Atemzug betont Nietzsche jedoch, dass die Kluft zwischen dem barbarisch und dem griechisch Dionysischen »im Grunde [...] nicht überbrückt« worden sei (ebd.). Dann ist aber in der Sublimierung die Entgrenzungs- und Auflösungsgewalt des Dionysischen weiterhin gegenwärtig. Entsprechend gehen in Nietzsches Umschreibungen

⁴ »Urszene« hier durchaus im Sinne Freuds verstanden als vom Kind beobachteter Geschlechtsakt der Eltern (vgl. Sigmund Freud: *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* [d. i. der Fall des »Wolfsmanns«], in: *Sigmund Freud Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich u. a., Bd. VIII, Frankfurt a. M. 1978, 125–232, hier 158.

des Aktes, durch den die Griechen das Dionysische zu einem »künstlerischen Phänomen« gebildet haben, Vorstellungen des Gestalt-Gebens und der Entgrenzung, also der Unterscheidung und der Nicht-Unterscheidung durcheinander. An der »dionysischen Musik« der Griechen betont Nietzsche z. B. die »erschütternde Gewalt des Tones«, Erschütterung aber besagt, Festgefügtes zu lockern, weiter spricht Nietzsche vom »einheitlichen Strom des Melos«, Melodie entsteht jedoch durch *Wechsel* der Töne, »einheitlicher Strom des melos« ist dann Melodie und zugleich Nicht-Melodie, sodann hebt Nietzsche an der dionysischen Musik der Griechen die »durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie« (1,33) hervor; Harmonie ist Zusammenklang von Tönen, was auf Vergleichen basiert; soll Harmonie *unvergleichlich* sein, muss sie Zusammenklang und zugleich Nicht-Zusammenklang sein. In der Umschreibung des dionysischen Dithyrambus, des Chorgesangs im Dionysos-Kult, der den Gott in die Gegenwart ruft, spricht Nietzsche von Symbolisierung, aber auf der Grundlage von Selbstentäußerung. So bringt er erneut Gestalt-Geben und Auflösen von Gestalt zusammen, dem sich konsequent der Gedanke anschließt, dass nur der Fassungslose solche dionysische Entfesselung zu »fassen« vermöge:

Im dionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt; etwas Nieempfundenes drängt sich zur Aeussierung [...]; eine neue Welt der Symbole ist nöthig, einmal 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! (1,33f.)

Der Mythenbildner Nietzsche gibt keine neue Mythenerzählung und er gibt auch keine historische oder philologische Herleitung des Dionysos-Mythos.⁵ Sein Ent-

⁵ Nietzsches Ausführungen gründen in guter Kenntnis der Mythenforschung des 19. Jahrhunderts, insbesondere: Friedrich Creuzer: *Dionysus sive Commentationes academicae de rerum bacchiarum orphicumque originibus et causis*, Diss. Heidelberg 1809, weiter Creuzers Ausführungen zu Bacchus und den bacchischen Mysterien in seiner *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* 1810–12, 2. Aufl. 1819–23, 3. Aufl. 1837–43. Nietzsche hat den 3. Bd. der *Symbolik und Mythologie* (2. Aufl.), der von den bacchischen Mysterien handelt, am 18. Juni 1871 aus der Universitätsbibliothek Basel entliehen und dann nochmals am 8. August 1872. Vgl. Luca Crescenzi: *Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätsbibliothek in Basel entliehenen Bücher*, in: *Nietzsche Studien* 23 (1994), 388–442, hier 407. Weiterhin greift Nietzsche auf Schriften des Schelling-Schülers und Kollegen Nietzsches in Basel Johann Jakob Bachofen zurück (u. a. dessen *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, Basel 1859, den Nietzsche während der Arbeit an der Tragödienschrift ausgeliehen hat), sowie auf Schellings *Philosophie der Mythologie* (1842), aus der Nietzsche, ohne die Quelle zu nennen, fast wörtlich zitiert (zu diesen Quellen Nietzsches: Manfred Frank: *Gott im Exil – Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt a. M. 1988, insbes. 32–41).

wurf des Dionysoszuges zu Beginn der Tragödienschrift gibt einen ersten Einblick in das stattdessen gewählte Verfahren des Vor-Augen-Stellens: Was eines zu sein scheint, wird als Effekt einer Opposition vorgestellt, in der das ›Unbändige‹ zur Kulturtat sublimiert erscheint⁶ und doch immer neu als Unbändiges berufen wird. Nietzsche spricht dabei primär gar nicht von Dionysos selbst, sondern von dessen Anhängern. Das entspricht durchaus der Eigenart dieses Gottes, zu dem die Menschen nicht in verehrender Unterwerfung in Beziehung treten, sondern damit, dass sie sein Wesen, das ekstatische Rasen, übernehmen, so sich dem Wesen dieses Gottes öffnen, wie umgekehrt auch der Gott die Schranke zwischen Gott und Mensch niedergerissen hat mit seiner dem Menschen nahegerückten Biographie, die ihm, was sich bei keinem anderen der griechischen Götter findet, ein Kindheitsstadium zuweist, in dem er wie ein Menschenkind auf Milchnahrung angewiesen ist, die Ammen ihm geben, während zugleich, obwohl er eine menschliche Mutter hat (Semele), seine Göttlichkeit von Geburt an außer Zweifel steht. Im Umkreis des Dionysos fällt die Schranke zwischen Gott und Mensch, womit es problemlos erscheint, dass statt vom Gott von seinem Gefolge gesprochen wird, zugleich ist an diesem Gott das göttliche Wesen festgehalten.

Mit der Verschiebung der Rede von Dionysos zu dessen Gefolge, das vom Gott erfüllt ist, hat der Mythenbildner Nietzsche zur weitreichendsten Themenverschiebung seiner Schrift schon hingeführt, die nun nicht mehr auffällig erscheint: dass er überwiegend nicht von Dionysos, sondern vom ›Dionysischen‹ redet. Mit dem vom Namen des Gottes abgeleiteten Adjektiv wird ein abstrakter Begriff gewonnen, der auf unterschiedlichen Bedeutungsfeldern – der Religion, Ästhetik, Kulturgeschichte und Kulturtheorie – angewandt werden kann. Indem Nietzsche aber den Wechsel vom Konkreten zum Abstrakten, nicht explizit aber suggestiv, aus dem Blick auf das vom Gott erfüllte Gefolge des Dionysos ableitet, ist auf allen Feldern, auf denen dann vom Dionysischen die Rede ist, die Relation des Dionysos zum Dionysischen mit der Relation von Präsenz des Gottes zu dessen Repräsentation parallelisiert und dabei nachdrücklich auf Präsenz abgehoben. Diese Relation ist dann auch zugrunde gelegt, wenn Nietzsche in seiner Tragödienschrift überwiegend gar nicht von Dionysos und dem Dionysischen allein, sondern zusammen mit dessen Polarbegriff des Apollinischen spricht. Nietzsche ist nicht der erste, der die Begriffe des Dionysischen und Apollinischen und den polaren Bezug beider ausarbeitet⁷, aber erst durch sein Handhaben dieses Gegensatzes und dessen Einbindung in eine umfassende Kulturkritik, die der tragischen Verbindung des Dionysisch-Apollinischen dem untragischen Wahrheits- und Wissenschaftsglau-

⁶ Vgl. aus den Aufzeichnungen Sept. 1870 bis Jan. 1871 die Notiz: »Die höchste That des Hellenthums: die Bändigung der orientalischen Dionysus-Musik und Zubereitung derselben zum bildlichen Ausdruck« (7,118).

⁷ Beginnend mit Herder und Hölderlin für die Kreation des Dionysischen, mit Friedrich Schlegel für die Pointierung der Opposition des Dionysischen und Apollinischen; hierzu: Barbara von Reibnitz: *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik«* (Kap. 1-12), Stuttgart/Weimar 1992, 61-64.

ben des bis in die eigne Zeit fort dauernden Sokratismus entgegengesetzt, gewann der Doppelbegriff – als Formel der in der Tragödie Gestalt gewordenen tragischen Weltsicht – nachhaltige Popularität. Das Dionysische, als Wirksam-Sein des Prinzips (resp. des Gottes) der Entgrenzung, als ein Sein vor aller Gestalt bzw. prozessual vor aller Gestaltgebung, weshalb Nietzsche von ihm immer wieder als vom »Ur-Einen« spricht (vgl. 1,30, 38, 39 passim), kann nur in Erscheinung treten, wo es Unterscheidung und damit Grenze gibt, das aber ist die Welt des Apollinischen. In ihr kann das Dionysische entweder als Unterscheidung und Bestimmung unterminierend wirksam werden oder umgekehrt als durch diese strukturiert. So wird das Apollinische zur Repräsentation des Dionysischen. Mit Blick auf diesen Bezug erscheint es überaus schlüssig, dass Nietzsche seine Tragödienschrift nicht mit einer Rede über das Dionysische, sondern über die »Duplicität des Dionysischen und des Apollinischen« (1,25) eröffnet. Dass er diese Duplizität primär nicht durch »logische Einsicht« herleiten – damit wäre er auf der Bahn des Apollinischen –, vielmehr in »unmittelbarer Sicherheit der Anschauung« vorstellen will, zeigt an, dass es ihm um ein dionysisches Ergreifen dieser Duplizität geht:

Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter [...] abhängt. (1,25)

Die Evidenz, die Nietzsche seiner Aneignung des Dionysos-Mythos erteilt, ist darin angelegt, dass er den Mythos in dieser Gegensatzkonstruktion entfaltet, und sie erschließt sich darin, wie er diese Duplizität bestimmt. Aus einer bestimmten Handhabung der Duplizität leitet Nietzsche den Ursprung der Tragödie ab. Sich der Frage nach dem Ursprung der Tragödie zuzuwenden bedeutete (und bedeutet weiterhin), sich auf ein hoch spekulatives Feld zu begeben: Es gibt keine zeitgenössischen Materialien hierzu, die wenigen verstreuten, oft verkürzten und verstümmelten Nachrichten stammen aus deutlich späterer Zeit, Aristoteles, der Kronzeuge auch zur Ursprungsfrage, interessiert sich gemäß seiner teleologischen Betrachtungsweise für das Erreichen des Wesensziels, nicht für den Ursprung. Indem Nietzsche das Wesen der Tragödie aus deren Ursprung zu bestimmen sucht, erweckt er den Eindruck, die Tradition der Gattung und deren Rezeption destruieren zu wollen, und arbeitet zugleich dem Gedanken vor, dass die Zukunft der Tragödie im Wiedergewinnen ihres Ursprungs beschlossen liege. Nietzsche argumentiert auf dem Stand des philologischen und historischen Wissens seiner Zeit,⁸ er hält sich auch an Aristoteles' Bemerkungen über den Ursprung der Tragödie aus Improvisationen, Chorgesang, also Musik, im Dionysoskult,⁹ gleichwohl hebt

⁸ Vgl. hierzu Joachim Latacz: *Fruchtbares Ärgernis – Nietzsches »Geburt der Tragödie« und die gräzistische Tragödienforschung*, Basel 1998.

⁹ Vgl. *Poetik* 4. Kap. 1449a: »Sie [die Tragödie] hatte ursprünglich aus Improvisationen be-

er die Autorität des Aristoteles aus, indem er nicht den Endpunkt, sondern den Anfang der Gattungsentwicklung zum Zentralpunkt macht und mit dem Dionysischen und Apollinischen ein Begriffspaar und die Bestimmung der Relation zwischen beiden in den Mittelpunkt rückt, zu dem es bei Aristoteles keine Entsprechung gibt. Nietzsche argumentiert projektiv. Sein erster Schritt ist Aristoteles nicht fern. Hatte dieser nach der Verwirklichung des Wesens der Tragödie gefragt, so fragt Nietzsche nach deren spezifischer Leistung. Er erkennt sie in der ›Umbiegung‹¹⁰ des Daseinss pessimismus, den der dionysische Tiefblick in die Welt des Werdens und Vergehens bereithält: als eine Welt des Schreckens und des Leidens, die kontingent und sinnlos, d. h. durch Gründe nicht begreiflich zu machen ist, in der alles Heraustreten aus dem Lebensstrom in die einzelne Gestalt nur geschieht, damit diese wieder zerbrochen werde und zurückkehre ins ›Ungestalt‹, d. i. ›nicht zu sein und nichts zu sein‹ (vgl. 1,35). Die Umbiegung des solcher Welt-sicht entspringenden Pessimismus in einen »Pessimismus der Stärke« (1,12), in ein Ja-Sagen zum Leben, das »trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll sei« (1,56), wird nicht dem Apollinischen an sich zuerkannt, vielmehr der schöpferischen Verbindung des Dionysischen und Apollinischen, die immer neue Kulturstufen bis zu ihrem Höhepunkt in der attischen Tragödie her- vorgebracht habe:

hier bietet sich unseren Blicken das erhabene und hochgepriesene Kunstwerk der attischen Tragödie und des dramatischen Dithyrambus, als das gemeinsame Ziel beider Triebe [d. i. des Dionysischen und des Apollinischen als Kunsttrieben], deren geheimnisvolles Ehebündnis, nach langem vorhergehenden Kampfe, sich in einem solchen Kinde – das zugleich Antigone und Cassandra ist – verherrlicht hat. (1,42)

Diese Leistung der Tragödie projiziert Nietzsche zurück und erklärt sie zu ihrer Ursprungssituation (was auch die Projektion nach vorn erlaubt, dass die Tragödie neu hervortreten werde, wenn diese Leistung wieder erbracht werde): eine erste, protodramatische Verbindung des Dionysischen und Apollinischen, die den dionysischen Tiefblick in die Welt im Dienste des Lebens umgebogen habe, sei im Satyrchor zu erkennen:

standen ([...] von Seiten derer die den Dithyrambos [...] anführten); sie dehnte sich dann allmählich aus, wobei man verbesserte, was bei ihr zum Vorschein kam, und machte viele Veränderungen durch. Ihre Entwicklung hörte auf, sobald sie ihre eigentliche Natur verwirklicht hatte« (Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, 15).

¹⁰ In der im Sommer 1970 verfassten Schrift »Die dionysische Weltanschauung« gebraucht Nietzsche den Begriff der Umbiegung: »Hier [in der Erfahrung des ›Entsetzlichen des Menschenseins‹] wirkte er [der ›hellenische Wille mit seinem apollinisch-optimistischen Grundprincip‹] sofort mit seiner Naturheilkraft, um jene verneinende Stimmung wieder umzubiegen: sein Mittel ist das tragische Kunstwerk und die tragische Idee« (1,566, analog 1,57).

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, eben so wie in die Grausamkeit der Natur geschaut hat und in Gefahr ist, sich nach einer buddhaistischen Verneinung des Willens zu sehnen. Ihn rettet die Kunst, und durch die Kunst rettet ihn sich – das Leben. [...] sie [die Kunst] 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 That der griechischen Kunst [...] (1,56f.)

Da er dem Satyrchor diese Kulturleistung zuerkennt, ist es nur konsequent, dass Nietzsche dann vehement auf das abhebt, was in der Sache schon Aristoteles sagt, »dass die Tragödie aus dem tragischen Chore entstanden ist und ursprünglich nur Chor und nichts als Chor war« (1,52). Der Satz, »nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt« (1,47, 1,152), an dem Nietzsche in der Vorrede zur Neuausgabe der Tragödienschrift als Ausdruck einer »Artistenmetaphysik« heftig Anstoß genommen hat (vgl. 1,17), verliert seine Anstößigkeit, wenn in ›Ästhetisierung‹ Bejahen tragischer Weltsicht mitgedacht wird, womit allerdings noch nichts über die Verfahren gesagt ist, die diese Bejahung hervorbringen. Dionysos ist die Verkörperung der so ergriffenen tragischen Weltsicht und folglich insistiert Nietzsche darauf, dass die griechische Tragödie in ihrer ältesten Gestalt nur die Leiden des Dionysos zum Gegenstand gehabt habe (vgl. 1,71f.) und dass die großen Helden der griechischen Bühne als »Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysos« (1,71) anzusehen seien.

Markant führt Nietzsche in seiner Tragödienschrift vor, wie die neue Vergegenwärtigung des Dionysos-Mythos aus der ›Urszene‹, d. h. der Schau der Zeugung der Tragödie, damit als Gabe der Tragödie, gewonnen wird. Was die Schrift dabei explizit nicht ausführt, stattdessen in immer neuen Bildern nur umschreibt, ist die Eigenart der Verbindung des Dionysischen und Apollinischen und der in ihr gründenden ästhetischen Verfahren, die die äußerste Verneinung des Lebens in eine tragische Bejahung umzubiegen vermögen. Nietzsche spricht z. B. von »Duplicität« (1,25), »geheimnisvollem Ehebündnis« (1,42), »Bruderbund« (1,141) »Versöhnung« (1,32) und »Friedensschluss« (ebd.). Wie ist dabei die Relation zwischen dem aller Gestaltung sich verweigernden ›Ur-Einen‹, also dessen, das vor oder jenseits aller Repräsentation zu situieren ist, der Präsenz des Dionysischen, zur Repräsentation als der Welt des Apollinischen zu denken? In der kaum noch zu überblickenden Forschung zu Nietzsches Erstlingsschrift ist diese Frage bisher nur ansatzweise behandelt.¹¹

¹¹ Hervorgehoben seien: David E. Wellbery: *Form und Funktion der Tragödie nach Nietzsche*, in: *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, hg. von Bettine Menke und Christoph Menke, Berlin 2007, 199–212 und Ulrich Port: *Pathosformeln – Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755–1888)*, München 2005, insbes. 279–366.

Nietzsche betont, dass der apollinische Umgang mit dem Dionysischen nicht darauf zielen konnte, »den dionysischen Zustand zu dämpfen oder gar zu unterdrücken«. Sofern dies möglich wäre, wäre es »allzu gefährlich: denn das in seinem Ergüsse aufgehaltene Element br[ä]ch[e] sich dann anderwärts Bahn und durchdr[ä]ng[e] alle Lebensadern« (1,567). So ist offenbar in allem apollinischen Ergreifen des Dionysischen dieses als in seiner Macht ungebrochen präsent bleibend zu denken. Entsprechend wählt Nietzsche für die Umschreibung des Bezugs zwischen beiden auch keine Begriffe aus dem Umkreis dialektischer Vermittlung. Wiederholt greift er stattdessen zur Vorstellung der »Entladung«, was besonders stimmig erscheint, da hiermit auch die ehrwürdige Tragödienkategorie der Katharsis aufgerufen ist. Allerdings wirft Nietzsche Aristoteles eine verfehlte Auffassung der Katharsis vor, nämlich als »Purgativ«, d. i. »als eine nützliche Entladung von zwei unmäßig aufgestauten krankhaften Affekten« (13,410). Demgegenüber leiste die Tragödie wohl eine »Entladung« – Nietzsche greift auf Jacob Bernays' medizinische Deutung der Katharsis zurück¹² –, diese habe aber einen Leben bejahenden Sinn; Nietzsches Ausführungen zur »Entladung« zeigen dann, dass er hierunter einen bildnerischen, Kunst hervorbringenden Akt versteht:

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. [...] In mehreren auf einander folgenden Entladungen strahlt dieser Urgrund der Tragödie [die Chorpartien] jene Vision des Dramas aus: die [...] als Objectivation eines dionysischen Zustandes, nicht die apollinische Erlösung im Scheine, sondern im Gegentheil das Zerbrechen des Individuums und sein Einswerden mit dem Ursein darstellt. Somit ist das Drama die apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen [...]. (1,62)

Die apollinische Bilderwelt des Dramas erlöst nicht, entlastet nicht vom Schreckensblick in das kontingente, Sinn verweigernde Sein, die Wirkungsrichtung geht nicht vom Apollinischen auf das Dionysische als Strukturierung oder Disziplinierung, vielmehr umgekehrt von diesem auf jenes: Die Bilderwelt des Apollinischen wird von der Gewalt des Dionysischen ergriffen. »Apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen« besagt dann nicht, Letztere durch Überführen in Gestalt stillzustellen, sondern deren entgrenzendes Einbrechen in die apollinische Welt. An dessen Fluchtpunkt – »Einswerden mit dem Ursein« – wäre aber alle Unterscheidung, alle Gestalt aufgehoben. So kann die Versinnlichung des

¹² Jacob Bernays: *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie*, (Breslau 1858) ND Hildesheim 1970; Bernays deutet Katharsis medizinisch-pathologisch als »vom Körperlichen auf Gemüthliches [das Feld des Gemüts] übertragene Bezeichnung für solche Behandlung eines Beklommenen, welche das ihn beklemmende Element nicht zu verwandeln oder zurückzudrängen sucht, sondern es aufregen, hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken will« (ebd., 144); Katharsis, so Bernays, zielt auf »eine Entladung sollicitirter Affectationen« (ebd., 171); ausführlicher hierzu, mit Bibliographie zur durch Bernays stimulierte neue Debatte um Katharsis: Port: *Pathosformeln* [Anm. 11], 296–305.

Dionysischen nur das Gespannt-Sein auf diesen Akt der umfassenden Entgrenzung hin vorstellen, ein Innehalten auf der Schwelle zu diesem Vorgang bzw. dessen noch währender Aufschub. Die Überschreitung in den Raum des Dionysischen, in den Raum der Präsenz des Gottes, wird nicht vollzogen, bietet sich jedoch als zu vollziehende dar.¹³ Nietzsche beschreibt diese Schwellensituation eindringlich in seinen Ausführungen zur »musikalischen Tragödie«, die in der Schwebelassen, das Gesagte auf die griechische Tragödie zu beziehen oder auf das »vom dionysischen Zauber berührte« (vgl. 1,131 f.) Musikdrama der Gegenwart, d. i., wie Verweise auf *Tristan und Isolde* unterstreichen, das Musikdrama Wagners. Hier, in der »musikalischen Tragödie«, rette »eine apollinische Täuschung [...] vor dem unmittelbaren Einssein mit der dionysischen Musik«, während sich die musikalische, also dionysische Erregung an einer Mittelwelt, dem szenischen Vorgang des Dramas, entlade. Durch diese Entladung würde das Drama (die Tragödie) »in einem Grade von innen heraus sichtbar und verständlich«, wie dies apollinischer Kunst sonst unerreichbar sei. Diese Sichtbarkeit wird dann als Verharren auf der Schwelle zum Eintritt in die dionysische Welt vorgestellt:

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 errathen 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 eben sowohl 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. (1,150)

Die Umschreibung dieses Schwellenzustandes zeigt deutlich, dass die Relation von Dionysischem und Apollinischen, damit von Präsenz des Gottes und Repräsentation in diesem Vorgang der »Entladung« des Dionysischen in die apollinische Bilderwelt der Szene nicht metaphorisch gedacht ist, d. h. nicht als Entfalten des einen im Raum des anderen, was Distanzierung ermöglichte, vielmehr metonymisch als Vorgang eines doppelten Umschlagens, insofern die Entladung des Dionysischen in die apollinische Bilderwelt Schwelle und Aufschub ist eines reversen Umschlagens der Letzteren in die Welt reiner Präsenz, totaler Entgrenzung. Nietzsche erläutert dies auch als »zugleich schauen zu müssen und zugleich über das Schauen hinaus sich zu sehnen« (1,150). Als vollkommensten Ausdruck dieses Verhältnisses erkennt er die »musikalische Dissonanz« (1,152), woraus sich dann von selbst die Folgerung ergibt, dass »das Dionysische [...] der gemeinsame Geburtsschoos der Musik und des tragischen Mythos« sei (ebd.). Nietzsche insistiert auf dem Nebeneinander – Schauen der dramatischen Bilderwelt, in die sich das Dionysische entladen hat und

¹³ David Wellbery hat auf diese Aufschubstruktur, die Nietzsche der tragischen Form zuerkennt, aufmerksam gemacht: Wellbery: *Form und Funktion* [Anm. 11], insbes. 208–210.

darüber hinausgehendes Sehnen hin zur dionysischen Welt des Aufgehoben-Seins aller Gestalt und Unterscheidung –, das er auf der Schwelle eines wieder sich umwendenden Umschlagens der Repräsentation in die Präsenz situiert. Dieses Nebeneinander in der Spannung von Schwelle und Aufschub mache den »tragischen Mythos« aus (vgl. 1,151). Dessen Verkörperung ist der tragische Chor (1,61), der wiederum, so Nietzsche, die dramatische Aktion »als Vision aus sich erzeugt«, in der der Chor »seinen Herrn und Meister Dionysus« schaut (vgl. 1,63). So gewinnt die neue Aneignung des Dionysos-Mythos im Freilegen der Konstellationen der Geburt und Wiedergeburt der Tragödie Evidenz – als Schauen und Sehnen über das Schauen hinaus – aus dem hierbei angesetzten metonymischen Verhältnis von Präsenz des Gottes und Repräsentation. In dem doppelten Ineinander-Umschlagen von Präsenz und Repräsentation, das zweite im Status des Absprungs und Aufschubs, ist die Umbiegung des dionysischen Blicks auf »das Entsetzliche und Absurde des Daseins« in Lebensbejahung beschlossen, zugleich hält die Denkfigur dieses Umschlagens mit dem ihm inhärenten starken Moment der Präsenz auch das Versprechen (und somit implizite Gewähr), einer Wiedergeburt tragischer Welt-sicht gegen die wissenschaftsgläubige des Sokratismus bereit. Das erschließt sich, wenn man die Konsequenzen der Aneignung des Dionysos-Mythos als tragischen in der Denkfigur des doppelten Umschlagens von Präsenz und Repräsentation für die Geschichte der Tragödie bedenkt.

In der Regel wird die Entwicklungsgeschichte der Tragödie als metaphorischer Vorgang gedacht, derart, dass die kultische Vergegenwärtigung des Gottes Dionysos fortschreitend distanziert worden sei durch Überführen in darstellendes Spiel, das Spielmoment der Repräsentation also *im* kultischen Geschehen der Präsenz entfaltet wurde. Euripides' *Bakchen* zeigen diese Auffassung der Tragödie poetisch produktiv gemacht. Wenn dort Teiresias betont, selbst im Bakchosrausch werde eine keusche Frau die Sittsamkeit (Sophrosyne) bewahren¹⁴, so verweist das auf ein Entfalten dionysischer Entgrenzung *im* Raum apollinischen Maßes, das die Figuren des Stücks verfehlen, die Tragödie in ihrer ästhetischen Organisation aber gerade leistet. Demgegenüber erkennt Nietzsche die Urszene der Tragödie im Entladen des Dionysischen in die apollinische Bildwelt des Dramas und im Absprung wie Aufschub des reversen Umschlags in die Präsenz, wobei beide Welten nicht als sich durchdringend, sondern als entschieden voneinander getrennt gedacht sind. Schaffen neuer Tragödien kann dann nicht eine Bahn der Distanzierung der Gegenwart des Gottes durch darstellendes Spiel fortführen – auf dieser Bahn erkennt Nietzsche die Tragödie schon in Euripides zu Tode gelangt –, vielmehr nur als Wieder-Hervorberechen der Tragödie in der Wiederholung ihrer Urszene gedacht werden: als doppeltes Ineinander-Umschlagen von Präsenz und Repräsentation. Der Untergang der Tragödie am Sokratismus besagt in diesem Denkhorizont nicht fortschreitende Auflösung jener in diesen, bestimmt das eine vielmehr metonymisch als das ganz Andere des anderen, in das es neu umschlagen kann. Wie eingangs dargelegt,

¹⁴ Vgl. *Bakchen*, v. 316.

stellt Nietzsche das Errichten des Wahrheits- und Wissenschaftsideals als Selbstbewahrungsversuch gegenüber dem tragischen Pessimismus vor, als Abwehr, die an die Stelle des Abgewehrten ein ganz Anderes setzt. Das impliziert die Vorstellung, dass das Abgewehrte weiter bestehen und wirksam bleibt – analog der wenig später von Freud entwickelten Konzeption der Verdrängung – und aus den Manifestationen, in denen es sich in der alexandrinisch-sokratischen Kultur bewahrt hat, d. i. in der Musik, neu hervorberechen kann, was Nietzsche dann auch in der neuen, vom »dionysischen Zauber berührten« Musik (vgl. 1,131 f.) und deren Inbegriff, der »musikalischen Dissonanz«, deren Eröffnung eines Raumes des Schauens und über dieses hinausdrängenden Sehns, als gegenwärtig erfahrbares Ereignis verkündet.

Nietzsches anderer, der Figur der Metonymie folgender Entwurf der Entwicklungsgeschichte und einer möglichen Wiedergeburt der Tragödie setzt auch ein anderes Modell von Theater, das analog das Moment der Präsenz stark zu machen hat. Gegen die Grundtendenz von Theater, in seinem Raum alles zu Zeichen zu machen, wird ein Theater, das Nietzsches Vorstellung der Tragödie folgt, die Wirklichkeit des Spielens hier und jetzt als Schwelle und Aufschub des Eintritts in eine Welt des Nicht-Bedeutens handhaben, eines vorprädikativen Seins bzw. eines solchen, das jedes Bezeichnen transzendiert. Mit der Grundlegung solch eines dionysischen Theaters der Präsenz hat Nietzsche die Theateravantgarde der Jahrhundertwende nachhaltig befördert.

Als tragischer Mythos auf Wiederholen der nun freigelegten Urszene der Tragödie hin gespannt und hierin ein Theater der Präsenz begründend, gewann der Dionysos-Mythos durch Nietzsche eine neue Ausstrahlung: die Evidenz von Schwelle und Aufschub des Eintritts in seine Welt des Unterschieds- und Zeichenlosen: als Konstellation der Geburt der Tragödie wie ihrer Wiedergeburt. Wie stark dieses Mythenbild der Denkfigur der Scheidung und des Ineinander-Umschlagens von Präsenz und Repräsentation verpflichtet ist, kann neben der Kategorie der »Entladung« des Dionysischen in die apollinische Bildwelt, die hier im Zentrum stand, an weiteren zentralen Kategorien der Tragödienschrift Nietzsches verdeutlicht und differenziert werden, die hier wenigstens benannt werden sollen. Solche Kategorien wären *Symbolisierung*: Im dionysischen Dithyrambus werde der Mensch zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt (vgl. 1,33), *Spiel*: Den Vorgang des Umschlagens der dionysischen Weltsicht in die apollinische Bildwelt und der reversen Öffnung zur Aufhebung aller Gestalt setzt Nietzsche dem »spielenden Aufbauen und Zertrümmern der Individualwelt« gleich, das das spielende Kind praktiziere, dem Heraklit darum weltbildende Kraft zuerkannt habe (vgl. 1,153), *Vision* und *Schau* als Motoren der Entgrenzung: »Der Satyrchor ist allererst eine Vision der dionysischen Masse, wie wiederum die Welt der Bühne eine Vision des Satyrchors ist« (1,60). Die Befähigung zu solcher »Schau« (1,59) sei die »künstlerische Begabung«, die die »dionysische Erregung« mitteile (1,61); zu benennen ist weiter ein anderes Denken über das Verhältnis von *Tiefe* und *Oberfläche*: »Uns hat die griechische Kunst gelehrt«, schreibt Nietzsche, »dass es keine wahrhaft

schöne Fläche ohne eine schreckliche Tiefe gibt« (7,352). Die apollinische Schönheit sei ein Oberflächenphänomen, womit Nietzsche zum einen den berühmten Winckelmann-Satz umkehrt: »So wie die Tiefe des Meers allzeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.«¹⁵ Zum andern trennt Nietzsche beide Bereiche, während sie sich bei Winckelmann im »Ausdruck der Figuren« gerade durchdringen. Denn für Nietzsche gilt, im Sinne des »umgedrehten Platonismus«, den er für sich in Anspruch nimmt (vgl. 7,199): »je weiter ab vom wahrhaft Seienden, um so reiner schöner besser« (ebd.); Erscheinung und Idee sind nicht durcheinander vermittelt, das eine ist vielmehr umfassend das Andere des anderen, in das es dann nur umschlagen kann. Das erläutert Nietzsche an Rafaels Bild der »Transfiguration«, auf das er anlässlich des apollinischen Scheins zu sprechen kommt. Das Bild zeige in seiner unteren Hälfte mit dem epileptischen Knaben, dessen verzweifelnden Angehörigen und den ratlosen Jüngern die nicht als sinnhaft zu perspektivierende Welt des Leidens, des Verlusts der Selbstkontrolle, des Vergehens der Individualität als »des einzigen Grundes der Welt« (vgl. 1,39), darüber, jedoch ohne irgendeine Verbindung zur unteren Hälfte, ohne dass die dortigen Menschen dies sehen, zeigt das Bild die Verklärung Christi als Vision einiger Jünger. Die Vision entfaltet sich nicht in der Welt des Leidens, und so Distanz zu dieser schaffend, sondern als das Andere zu dieser Welt. »Hier haben wir«, so fasst Nietzsche zusammen, »in höchster Kunstsymbolik, jene apollinische Schönheitswelt und ihren Untergrund, die schreckliche Weisheit des Silen, vor unseren Blicken und begreifen, durch Intuition, ihre gegenseitige Nothwendigkeit.« (ebd.) Nimmt man den biblischen Kontext hinzu, auf den Rafaels Gemälde sich bezieht (vgl. Mt 17,1-23, Mk 9,2-32, Lk 9,28-45), den man beim Pastorensohn Nietzsche voraussetzen kann, so ist in diesem Bild sogar die Schwelle und der Aufschub des reversen Umschlagens aus der apollinischen Schönheitswelt in die dionysische der »Entsetzlichkeit des Daseins« (1,35) mit gestaltet. Die Jünger hören in ihrer Vision eine Stimme vom Himmel »Dies ist mein lieber Sohn, an welchem ich Wohlgefallen habe« (Mt 17,5), dann aber folgt auf die Szenen der Verklärung und des epileptischen Knaben, die hintereinander, aber ohne kausale Verbindung gegeben werden, wieder ohne vermittelnde Begründung Jesus' Ankündigung seines bevorstehenden Leidens.

Wie Nietzsches Vorstellung einer Wiedergeburt der Tragödie – als Bruch mit der alexandrinisch-sokratischen Kultur der Gegenwart – in neuem Entfalten ihrer Urszene des doppelten Ineinander-Umschlagens des Dionysischen und des Apollinischen produktiv geworden ist, sei am Beispiel der 1903 fertiggestellten und uraufgeführten *Elektra*-Tragödie Hofmannsthals umrissen. Entschieden zielt Hofmannsthal mit diesem Drama auf einen neuen Entwurf von Tragödie, der das Griechenbild der deutschen Klassik bzw. genauer: die bildungsbürgerlichen Vor-

¹⁵ Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst*, in: ders.: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, Berlin 1968, 43.

stellungen des 19. Jahrhunderts hiervon, denen in der Perspektive Nietzsches tragische Weltsicht vollkommen verschüttet ist, hinter sich lässt,¹⁶ zugleich akzentuiert Hofmannsthal am Dionysos-Mythos, den er zitiert, zwei Momente, die Nietzsche vernachlässigt hat. Zum einen den Tanz. Nietzsche verweist zwar auf ihn, wenn er von der Entfesselung aller symbolischen Kräfte durch den dionysischen Dithyrambus spricht, er arbeitet diesen Aspekt aber nicht aus und weiter bleibt in Nietzsches viriler Welt die große Bedeutung der Frauen im Gefolge des Dionysos unerwähnt. Diesen beiden Aspekten soll nachfolgend besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden.¹⁷

Hofmannsthal geht von Sophokles' *Elektra*-Tragödie aus, zugleich betont er, dass ihm eine andere Elektra als die des Sophokles vor Augen gestanden und auch festgestanden habe, dass die Tragödie mit dem Tod Elektras enden müsse. Hofmannsthal verbindet neuestes Wissen (Nietzsches Verbindung des Dionysos-Mythos mit der Tragödie, Freuds und Breuers Studie zur Hysterie¹⁸, Hermann Bahrs Schrift über die Tragödie, die gleichfalls Erkenntnisse von Freud und Breuer aufnimmt¹⁹) und Techniken des Avantgarde-Theaters (etwa die Trennung der Rede der Figuren von ihrem körperlichem Agieren) mit archaisierender Szene und Sprachbildern²⁰.

¹⁶ Vgl. den vielzitierten Selbstkommentar Hofmannsthals in der Tagebuchaufzeichnung vom 17. Juli 1904: »Der erste Einfall kam mir Anfangs September 1901. Ich las damals, um für die *Pompilia* gewisses zu lernen den *Richard III.* [...] und die *Elektra* von Sophokles. Sogleich verwandelte sich die Gestalt dieser Elektra in eine andere. Auch das Ende stand sogleich da: daß sie nicht mehr weiter leben kann [...]. Als Stil schwebte mir vor, etwas gegensätzliches zu Iphigenie zu machen, etwas worauf das Wort nicht passe: »dieses gräcisierende Produkt erschien mir beim erneuten Lesen verteuftelt human.« (Goethe an Schiller.)« (zit. nach: Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke*, Bd. VII: *Dramen* 5, hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer, Frankfurt a. M. 1997, 399 f.).

¹⁷ Ausführlichere Interpretation des Dramas im Kontext der Geschichte der Tragödie in Verf.: *Die Tragödie – Eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges. Grundlagen und Interpretationen*, Stuttgart 2012 (Kap.: »Hofmannsthal: *Elektra*. Tragödie der Repräsentation«).

¹⁸ Josef Breuer und Sigmund Freud: *Studien über Hysterie* (erstmalig veröffentlicht 1895), in: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*. Bd. I, hg. von Anna Freud u. a., London 1952.

¹⁹ Hermann Bahr: *Dialog vom Tragischen*, in: *Neue Deutsche Rundschau* XIV (1903), 716–736.

²⁰ Vgl. z. B. seine »Szenischen Vorschriften zu Elektra«: »Dem Bühnenbild fehlen vollständig jene Säulen, jene breiten Treppenstufen, alle jene antikisierenden Banalitäten, welche mehr geeignet sind, zu ernüchtern als suggestiv zu wirken. Der Charakter des Bühnenbildes ist Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit. [...] Es ist der Hinterhof des Königspalastes, eingefaßt von Anbauten, welche Sklavenwohnungen und Arbeitsräume enthalten. Die Hinterwand des königlichen Hauses bietet jenen Anblick, welcher die großen Häuser im Orient so geheimnisvoll und unheimlich macht; sie hat wenige und ganz unregelmäßige Fensteröffnungen von den verschiedensten Dimensionen. [...] Über das niedrige Dach des Hauses rechts wächst von draußen her ein riesiger, schwerer, gekrümmter Feigenbaum, dessen Stamm man nicht sieht, dessen Masse unheimlich geformt im Abendlicht wie ein halbaufgerichtetes Tier auf dem flachen Dach auflagert. Hinter diesem Dach steht die sehr tiefe Sonne, und tiefe Flecken von Rot und Schwarz erfüllen von diesem Baum ausgeworfen die ganze Bühne« (Hugo von Hofmannsthal: *Szenische Vorschriften zu Elektra*, in: *Dramen* II, hg. von Bernd Schoeller, Frankfurt a. M. 1979, 240 f.).

Elektra ist einerseits die Wortgewaltige, »Wie du die Worte hineinbringst« (D I,206²¹), konstatiert Klytämnestra, d. i. »hinein« in das Verdrängte, dieses ins Medium des Wortes überführend, womit sie sogar die Möglichkeit einer »talking cure« (i. S. Freuds und Breuers) der traumatischen Störung und der auf dieser aufruhenden hysterischen Symptome Klytämnestras aufscheinen lässt. Andererseits ist Elektra nichts als Zeichen, auf den Mord an ihrem Vater verweisend, auf ihn als Trauma fixiert, und Zeichen des ausstehenden Sühneaktes an der Gattenmörderin. Das körperliche Agieren Elektras wiederum wird in vielen Regiebemerkungen des Dramas als das eines Tieres vorgestellt²² oder als von einem Gott, dem Gott der Entgrenzung erfüllt. Zum einen, wenn sie sich ausmalt, wie sie nach dem Sühnemord an der Mutter dem Vater ein Totenfest bereiten und um das Grab tanzen werde, zum andern, wenn sie nach Orests Tat tatsächlich zu einem Tanz anhebt, der ausdrücklich als dionysischer gekennzeichnet wird: »Elektra hat sich erhoben. Sie schreitet von der Schwelle herunter. Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade.« (D II,233). Unmittelbar hierauf wird dieser Tanz dann allerdings als »namenlos« charakterisiert: Sie wirft die Kniee, sie reckt die Arme aus, es ist ein namenloser Tanz, in dem sie vorwärts schreitet« (ebd.), worauf Elektra, nach der Aufforderung an alle herbeigeeilten Männer und Frauen, sich ihr anzuschließen, zu »schweigen und [zu] tanzen«, tot zusammenbricht.

Es hat sich eingebürgert, die Attribute dieses Tanzes – »wie eine Mänade« und »namenlos« – als gleichbedeutend anzusetzen²³, wonach Elektra, entsprechend ihrer früheren Totenfestphantasie, einen Tanz kultischer Entladung und Reinigung vollführe, anlog dem Tanz der Teilnehmerinnen dionysischer Feste oder dem wil-

²¹ Zitate aus Hofmannsthals *Elektra* werden nachfolgend im Text mit der Sigle D nachgewiesen, wobei die Ausgabe *Dramen II* [Anm. 20] zugrunde gelegt ist.

²² Vgl. D II,187; 188; 219; 229.

²³ Von neueren Interpretationen des Dramas resp. dieses Tanzes seien genannt: Mathias Mayer, der diesem Tanz zuerkennt, dass sich in ihm »kein Moment des Symbolischen, Darstellerischen oder Zeichenhaften« finde, er vielmehr »pure Präsenz« sei. In ihm manifestiere sich das »sprachlose Glück Elektras«, das sich allerdings »nicht in der Lebenswirklichkeit, sondern nur am Rand des Lebens oder gar außerhalb erfahren« lasse (Mathias Mayer: *Hugo von Hofmannsthal*, Stuttgart/Weimar 1993, 60); weiter: Karl Heinz Bohrer: *Die Wiederholung des Mythos als Ästhetik des Schreckens – Hugo von Hofmannsthals Nachdichtung von Sophokles' »Elektra«*, in: ders.: *Das absolute Präsenz*, Frankfurt a. M. 1994, 63–91; Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren – Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1995 (insbesondere die Kapitel: »Der Tanz der Mänade« und »Feuer-Tanz«); Juliane Vogel: *Priesterin künstlicher Kulte – Ekstasen und Lektüren in Hofmannsthals »Elektra«*, in: *Tragödie – Idee und Transformation*, hg. von Hellmut Flashar, Stuttgart/Leipzig 1997, 287–306; Michael Worbs: *Mythos und Psychoanalyse in Hugo von Hofmannsthals »Elektra«*, in: *Psychoanalyse in der modernen Literatur*, hg. von Thomas Anz, Würzburg 1999, 3–16; Malcolm Davies: *The Three Electras – Strauss, Hofmannsthal, Sophocles, and the Tragic Vision*, in: *Antike und Abendland – Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens XLV* (1999), 36–65; Timo Günther: *Vom Tod der Tragödie zur Geburt des Tragischen – Hugo von Hofmannsthals »Elektra«*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 79 (2005), 96–130; Wolfram Ette: *Kritik der Tragödie – Über dramatische Entschleunigung*, Weilerswist 2011, 367–392.

den Tanz der Bacchantinnen, wie sie Erwin Rohde und Walter Pater in ihren, Hofmannsthal bekannten Schriften beschrieben haben.²⁴ Aber Elektras Tanz setzt keine kollektive Handlung in Gang, obwohl Elektra hierzu auffordert, ihr Tanz bleibt solitär und endet, statt wie der mädalische mit einer Feier des Lebens, wenn in diesem auch alle einzelne Gestalt aufgehoben ist, mit dem Tod der Tänzerin als einem einzelnen und besonderen. Als »mädalische« hätte der Tanz einen Namen, hätte er fest umrissene Bewegungsfiguren und Verweisungsbezüge, sei es altertumswissenschaftlich zum Dionysoskult, sei es modern psychologisch zum besessenen Tanz der Hysterikerin, etwa in der Beschreibung Charcots.²⁵ So erscheint es angemessener, auf einen Bruch abzuheben zwischen dem Anfangsvergleich der zum Tanz anhebenden Elektra mit einer Mänade und der Fortführung dieses Tanzes als eines namenlosen. Als dionysischen kann man den »namenlosen« Tanz dann nur in dem Sinne verstehen, dass Elektra mit ihm bei der anderen Seite des Gottes der Entgrenzung ankomme, statt bei der Fülle einer Verbindung von allem mit allem beim Gestaltlosen, Amorphen. Diesen Bruch in Elektras Tanz entwickelt das Drama semiologisch überaus schlüssig.

Elektra ist vollständig darauf festgelegt, Zeichen zu sein, das auf die vergangene Tat und auf die ausstehende Sühnetat verweist. Sie ist die Figur, die alles zum Zeichen macht, wie sie selbst gegenüber Orest betont:

denn alles war mir
um seinetwillen [d. i. des toten Vaters willen] nichts, es war mir alles
nur Merkzeichen, und jeder Tag war nur
ein Merkstein auf dem Weg! (D II, 227)

Dass sie nur Zeichen ist, leitet sie selbst vom Augenblick des Mordes her, der sie mit der Forderung der Rache, wie Hamlet, an den toten Vater gekettet hat (vgl. D II,225). Nach diesen Vorgaben kann für Elektra die Strategie, sich selbst aus dem Raum der Zeichen wiederzugewinnen, nur darin bestehen, den Weg bis zu dem Punkt zurückzugehen, der sie zum Zeichen gemacht hat – den Akt der Ermordung Agamemnons durch Klytämnestra und Ägisth –, und diesen Akt durch genaue Wiederholung an den Tätern zu sühnen. Klytämnestra erinnert gegenüber Elektra die Szene der Ermordung Agamemnons als ein Blickgeschehen zwischen diesem und ihr mit Ägisth als Zeugen, gefolgt vom langsamen Brechen des Auges Agamemnons (vgl. D II,206). Auf diesen Umstand des Todes müsste als Gegenhandlung ein Tötungsakt erfolgen, bei dem ein analoger Augen-Blick zwischen Klytämnestra und Orest mit Elektra als Zeugin statthätte, dem dann das Brechen von Klytämnestras Auge folgen müsste. Genau so stellt in der großen Dialogszene

²⁴ Vgl. Erwin Rohde: *Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, I-II (erstmalig 1891 und 1894), hier II, Tübingen 1925, 47; Walter Pater: *Greek Studies*, London 1901 (zuerst 1895) u. a. mit einem Essay über die »Bacchanalien des Euripides«; Hofmannsthal besaß ein Exemplar dieses Bandes.

²⁵ Vgl. Jean-Martin Charcot und Paul Richer: *Die Besessenen in der Kunst*, hg. von Manfred Schneider, Göttingen 1988.

zwischen Mutter und Tochter, für die es bei Sophokles kein Pendant gibt, Elektra der Mutter vor, wie Orest dereinst den Mord am Vater an ihr rächen werde:

erhängt ist dir die Seele in der selbst-
gedrehten Schlinge, sausend fällt das Beil,
und ich steh da und seh dich endlich sterben! (DII,210)

Mit dem Sühnemord an Klytämnestra, auf den sie als Zeichen verweist, befindet sich Elektra aber in einem Selbstwiderspruch. Ihr ganzes Sein ist auf einen Verwandtenmord ausgerichtet, den sie aber zugleich als Rache an einem früheren ebenso entschieden negieren muss, und dies umso mehr, je uneingeschränkter sie ihn fordert. Der Selbstwiderspruch tritt zuerst nicht scharf hervor, weil Elektra das Handeln auf andere verschiebt, er wird dann jedoch manifest an Orest. »Schaudern«, so legt Orest Elektra dar, lasse ihn die Vorstellung, der Mutter bei der Tat in die Augen sehen zu müssen (vgl. DII,226), d. h. im Tötungsakt, den er als von den Göttern ihm auferlegt anerkennt, vollkommen dessen inne zu sein, einen Muttermord zu begehen; wenig später fragt er Elektra, ob sie der Mutter ähnlich sehe (vgl. 227), so dass sein Schaudern auch die Vorstellung betrifft, in der Mutter die Schwester zu sehen, also doppelten Verwandtenmord, Mutter- und Schwestermord zu begehen. Um Orest vor diesem Schaudern zu bewahren, der Innwerden tragischer Verstrickung ist, leugnet Elektra ihre Ähnlichkeit mit der Mutter, die sie gegenüber dieser früher betont hat (vgl. 210), berichtet vor allem aber dem Bruder einen anderen Hergang der Ermordung Agamemnons: dass Klytämnestra dem Opfer ein Tuch über den Kopf geworfen und auf dieses mit dem Beil eingeschlagen habe. Damit aber verfälscht sie auch die Sühnetat Orests, was das Drama damit anzeigt, dass Elektra Orest das Beil nicht gibt (»ich habe ihm das Beil nicht geben können!« [229], sagt sie), mit dem Agamemnon ermordet worden war und das sie doch eigens aufbewahrt hat, damit Orest mit eben diesem Beil die Mutter töte. So hat Elektra eine Tat generiert, die sie aus ihrer Fixierung auf Zeichen-Sein nicht befreien kann. Eine andere Tat kann aber nicht mehr stattfinden, da die Mörder des Vaters nach Orests Tat getötet sind. Elektras Tanz kann daher nach der Tat nur offenbaren, dass sie weiterhin Signifikant ist, dem jedoch ein Bezugsraum des Verweisens, ein Signifikat, prinzipiell entzogen ist. Der Tanz setzt im Raum der Zeichen, also der Repräsentation ein, als Ausführung des Tanzes beim Totenfest für Agamemnon, den sie früher imaginiert hat (vgl. 191). Im Umschlagen des dionysischen Tanzes zu einem Sein, dem alles Zeichen-Sein aufgehoben wäre, d. h. zu Präsenz, geschieht jedoch ein Bruch; es gibt keinen Bezugspunkt für die Präsenz, stattdessen Leere, Fehlen, der Tanz ist als zu benennender gerade namenlos und kann daher nur ins Nichts münden, das sich hier als Tod erweist. Das Umschlagen der Repräsentation in Präsenz, des Apollinischen in neue Gegenwart des Dionysos, erfährt einen Bruch. Aber gerade in diesem ereignet sich dionysische Präsenz.

Elektras Verfälschung der Tat des Orest derart, dass dieser hierbei das Angesicht der Mutter nicht sehen muss, entlastet ihn, zumindest für die Tat selbst, von der Schwere des Muttermordes. Da Elektras Tod sich konsequent aus ihrer Ver-

fälschung der zu sühnenden Mordtat ergibt, kann dieser auch als stellvertretende Sühne für die Schuld aufgefasst werden, die Orest nun seinerseits für seinen Muttermord auferlegt wäre, womit auch die Kette der Schuld abgebrochen wird, dass die eine Mordtat zu ihrer Sühne eine neue Mordtat verlangt, die ihrerseits wieder gesühnt werden muss usw. (was Aischylos im dritten Teil seiner *Orestie* dann ganz anders gelöst hat). Elektra nimmt stellvertretend die Tragik des Orest, die im Akt des Muttermordes beschlossen ist, auf sich, als ein Opfer für Orest, zugleich aber auch als Sühne für eigene Schuld, nun gegenüber dem toten Vater, da sie eine Sühnehandlung verhindert hat, die seiner Ermordung genau antworten würde, so dass seine Ermordung nicht vollständig entsühnt wird.

Mit Elektras Tod opfert aber nicht nur das Drama seine Figur, um die Kette tragischer Handlungen, dass eine Untat eine Sühnehandlung verlangt, die selbst wieder gesühnt werden muss, zu unterbrechen, sondern es opfert das Theater auch seine Verkörperung, um sich als Theater zu bewahren. Theater ist die Institution, die alles zu Zeichen macht. Elektra ist festgelegt auf reines Zeichen-Sein, so ist sie in diesem Spiel die Verkörperung des Theaters selbst. Ohne Verfälschung der Tat des Orest würde durch diese ihr Festgelegt-Sein auf Zeichen-Sein aufgehoben, womit es die Instanz nicht mehr gäbe, die in diesem Spiel die Wirklichkeit des Theaters verkörpert. So ist Elektras Tod nicht nur in der vorgestellten Welt Stellvertretung für den Sühnetod des Muttermörders Orest, sondern in der Wirklichkeit des Theaters ein kultisches Opfer für dessen Selbsterhalt, mit einem Bild aus dem Schachspiel ausgedrückt: ein »Damenopfer« für das Theater. Der Raum der Repräsentation, der auch der des Theater ist, wird bewahrt, gegen das Umschlagen in Präsenz, die sich in Elektras Ansatz zum mädlichen Tanz abzeichnet. Diese Rückwendung in den Raum der Repräsentation ist auf der Ebene der Theatralität präsentisch der Vollzug eines Opfers. So geschieht in der vorgestellten Welt im Bruch des mädlichen Tanzes Elektras und in dessen Verschiebung zu einem namenlosen ein Innehalten und Zurückwenden des Umschlagens von Repräsentation in Präsenz, zugleich jedoch, wenn auch auf der anderen Ebene des Theatralischen, eine Fortführung dieses Vorgangs. Konkretisiert man »Präsenz« im Sinne Nietzsches als die des Dionysischen, worauf der »mädliche Tanz« sich ja bezieht, Repräsentation als die Zeichenwelt des Apollinischen, so vollzieht Hofmannsthals Drama mit dem Tod Elektras als tragisches Opfer für Orest wie für das Theater eben das Zusammenspiel des Dionysischen und Apollinischen – ein Ineinander-Umschlagen beider im Status des Absprungs und Aufschubs –, wie dies Nietzsche für die griechische Tragödie entworfen hat. Nicht Richard Wagners Musik-Drama, sondern Hofmannsthals *Elektra* zeigt sich so als Erfüllung der Vision Nietzsches von der Wiederkehr des Dionysos in der Wiedergeburt der Tragödie.