

Die dionysische Ästhetik in Nietzsches Dithyramben

Dissertation

zur Erlangung des Grades
des Doktors der Philosophie (Dr. phil.)
an der Fakultät für Geisteswissenschaften
der Universität Hamburg

vorgelegt von
Dr. phil. Stefan Schlöhmer
Hamburg, 2025

Gutachter:
Prof. Dr. Martin Jörg Schäfer
Prof. Dr. Peter Brandes

Datum der Disputation: 09.12.2025

Inhaltsverzeichnis

VERZEICHNIS DER SIGLEN UND EDITORISCHEN ZEICHEN	IV
1. EINFÜHRUNG IN DEN THEMENKREIS.....	1
2. AUFGABENSTELLUNG UND FORSCHUNGSGEGENSTAND.....	8
2.1 Problemendarstellung.....	8
2.2 Forschungsüberblick	9
2.3 Zielsetzung und Forschungsfragen	15
2.4 Aufbau und methodischer Zugriff	15
3. NIETZSCHES DIONYSISCHE ÄSTHETIK	17
3.1 Entstehungsvoraussetzungen und Begriff in der zeitlichen Entwicklung	17
3.2 Nietzsches Dionysos	27
3.3 Tektonik des Dionysischen	36
3.3.1 Artistischer Prozess der Selbstentgrenzung	36
3.3.2 Gewalt und Ästhetik des Bösen	38
3.3.3 Das Tragisch-Erhabene	40
3.3.4 Apotheosen-Kunst der unbedingten Bejahung	44
3.3.5 Rauschhafte Vitalität und Unzerstörbarkeit des Lebens	47
3.3.6 Ästhetik von Leiden und Abschied	55
3.3.7 Dualismus	62
3.3.8 Theorie der Epiphanie und Erscheinung des Dionysos.....	68
3.3.9 Dionysischer Schein und Oberfläche	73
3.4 Der dionysische Augenblick.....	77
3.5 Dionysische Erkenntnis und Wahrheitsfindung versus sokratische Wissenschaft.....	82
3.5.1 Anti-sokratischer Ansatz.....	84
3.5.2 Perspektivismus.....	89
3.5.3 Erkenntnis, Wahrheit und Sprache.....	94
3.5.4 Dionysischer Erkenntnisprozess	97
3.6 Dionysische Sprache.....	103
3.6.1 Sprachliches Fundament des Dionysischen	104
3.6.2 Bildsemantische Stilistik	114
3.7 Nietzsches Dithyrambos.....	118
4. DIONYSISCHE ÄSTHETIK IN NIETZSCHES DITHYRAMBEN.....	124
4.1 Metaleptisches Wahrheitsspiel: „Nur Narr! Nur Dichter!“	124
4.1.1 Entstehung, Überblick und Einordnung.....	124
4.1.2 Aufbau und Struktur	128
4.1.3 Analyse und Interpretation.....	130

4.1.4	Ergebnis	143
4.2	Spannungsfeld zwischen dionysischer Erkenntnis und Nihilismus: „Unter Töchtern der Wüste“	145
4.2.1	Entstehung, Überblick und Einordnung.....	145
4.2.2	Aufbau und Struktur.....	148
4.2.3	Analyse und Interpretation.....	149
4.2.4	Ergebnis	165
4.3	„Letzter Wille“: Erhabenheitsästhetik im dionysischen Augenblick.....	167
4.3.1	Entstehung, Überblick und Einordnung.....	167
4.3.2	Aufbau und Struktur.....	169
4.3.3	Analyse und Interpretation.....	174
4.3.4	Ergebnis	182
4.4	Limitation der Erkenntnis durch dionysische Selbstreflexion: „Zwischen Raubvögeln“	184
4.4.1	Entstehung, Überblick und Einordnung.....	184
4.4.2	Aufbau und Struktur	186
4.4.3	Analyse und Interpretation.....	186
4.4.4	Ergebnis	205
4.5	„Das Feuerzeichen“: Dionysischer Erkenntnisdrang der einsamen Seele.....	206
4.5.1	Entstehung, Überblick und Einordnung.....	206
4.5.2	Aufbau und Struktur	208
4.5.3	Analyse und Interpretation.....	210
4.5.4	Ergebnis	225
4.6	Transzendenz durch den eigenen Untergang: „Die Sonne sinkt“	226
4.6.1	Entstehung, Überblick und Einordnung.....	226
4.6.2	Aufbau und Struktur.....	228
4.6.3	Analyse und Interpretation.....	230
4.6.4	Ergebnis	244
4.7	Klage der Ariadne: Lüge und Wahrheit im dionysischen Maskenspiel	245
4.7.1	Entstehung, Überblick und Einordnung.....	245
4.7.2	Aufbau und Struktur.....	248
4.7.3	Analyse und Interpretation.....	250
4.7.4	Ergebnis	267
4.8	Spannungsfeld zwischen Dichterruhm und dem Wiederkunftsgedanken: „Ruhm und Ewigkeit“	269
4.8.1	Entstehung, Überblick und Einordnung.....	269
4.8.2	Aufbau und Struktur.....	273
4.8.3	Analyse und Interpretation.....	274
4.8.4	Ergebnis	288
4.9	Radikale Bejahung als individuelle Wahrheit: „Von der Armut des Reichsten“	290
4.9.1	Entstehung, Überblick und Einordnung.....	290
4.9.2	Aufbau und Struktur.....	294
4.9.3	Analyse und Interpretation.....	295
4.9.4	Ergebnis	309
5.	GESAMTDISKUSSION UND ERGEBNISSE	310
	NIETZSCHE-AUSGABEN	323

QUELLENTEXTE UND SEKUNDÄRLITERATUR	324
ANHANG / ERGÄNZENDE DOKUMENTE.....	346

Verzeichnis der Siglen und editorischen Zeichen

a) Siglen

Die folgenden Siglen werden zur Bezeichnung der Schriften Nietzsches und der gängigen Ausgaben seiner Werke in den Fußnoten verwendet.

AC	Der Antichrist
Briefe	Friedrich Nietzsche: Briefe
DD	Dionysos Dithyramben
EH	Ecce homo
FW	Die fröhliche Wissenschaft
GD	Götzen-Dämmerung
GT	Die Geburt der Tragödie
JGB	Jenseits von Gut und Böse
KSA	Kritische Studienausgabe
KSB	Kritische Studienausgabe Briefe
MA	Menschliches, Allzumenschliches
MO	Morgenröthe
Nachlass	generell, unveröffentlichte Schriften und Fragmente
NW	Nietzsche contra Wagner
VS	Versuch einer Selbstkritik
WA	Der Fall Wagner
WL	Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne
ZA	Also sprach Zarathustra

Desweiteren werden die folgenden Siglen verwendet:

KdU	Kant: Kritik der Urteilkraft
KpV	Kant: Kritik der praktischen Vernunft
KrV	Kant: Kritik der reinen Vernunft
WWV	Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung

b) Editorische Zeichen

[...]	Auslassung durch den Kommentator im Zitat des Fließtextes
[xyz]	Hinzufügung durch den Kommentator im Zitat des Fließtextes
/	Vers- / Zeilenwechsel in einem zitierten Gedicht
//	Strophenwechsel in einem zitierten Gedicht
xyz	Eigenname, Titel oder Hervorhebung im Fließtext
„xyz“	Zitat im Fließtext
„x y z“	Sperrung im Zitat gemäß dem Originaltext im Fließtext
(Seite, Vers)	Seiten- und Versnummerierung in der verwendeten KSA
„xyz“	Eigenname, Titel oder Zitat im Fußnotentext
[...]	Auslassung durch den Kommentator im Zitat des Fußnotentextes

.

1. Einführung in den Themenkreis

Bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entwickelten Denker wie Descartes und Leibnitz den Glauben, dass die Vernunft und das rationale Denken die Grundlage für die kulturelle und gesellschaftliche Entwicklung seien. Damit verbunden war die Erwartung an eine Weiterentwicklung des Menschen zur wachsenden Vollkommenheit und zum Lebensglück, die auf Moral und Vernunft fußten.¹ Die Philosophie des Empirismus und Rationalismus verdrängte zunehmend den Einfluss dogmatischer Theologen, und das Glücksstreben verlagerte sich ins Diesseits. Das dem Rationalismus zugrunde liegende wissenschaftliche Denken hat diesen Glauben weiter verstärkt.² Insbesondere Lessing hat, fußend auf Voltaire, auch die christliche Religion als wesentliche Grundlage betrachtet, den Menschen zur Vernunft zu erziehen und integrierte diesen in den Fortschrittsglauben der Aufklärung. Die deutsche Literatur wurde in dieser Epoche von den Generationengenossen Lessing, Klopstock und Wieland maßgeblich geprägt.³

Das dem Rationalismus zugrunde liegende wissenschaftliche Denken und die signifikant fortschreitende Entwicklung in den Natur- und Wirtschaftswissenschaften sowie die daraus resultierende Anwendung von Technologie haben diesen Glauben weiter verstärkt. Die Entwicklung der Dampfmaschine sowie des Maschinenwebstuhls, die aus diesen Innovationen entstehenden Fabriken und die Herausbildung einer breiten, oftmals unter prekären Bedingungen lebenden Arbeiterschicht sowie gesellschaftliche Verwerfungen, sind die direkte Konsequenz.⁴

David Hume (1711 - 1776) war ein wesentlicher Vertreter des Empirismus sowie des Skeptizismus, der wie auch Leibnitz direkt auf Kant sowie insgesamt auf die Aufklärung wirkte. Nach seinem Verständnis ist die objektiv gültige Erkenntnis der äußeren Welt, auf welcher die Erscheinungen basieren, nur eine Fiktion des Verstandes. Eindrücke und individuelle Vorstellungen sind die einzig möglichen Realitäten. Das Ding an sich, welches jene Eindrücke und Vorstellungen hervorbringt, kann von der Erkenntnis nicht erschlossen werden. Erkenntnis ist deshalb immer nur

¹ Brenner, 2011, 101-105.

² Rothmann, 1978, 64-66.

³ Brenner, 2011, 71-99.

⁴ Pierenkemper, 2009, 25-33.

relativ, eine Assoziation von Vorstellungen. Auch Ursache und Wirkung als Grundlage der Naturwissenschaften sind nur Bezeichnungen für Erscheinungen, die miteinander verbunden werden, ebenso die Mathematik. Der menschliche Glaube tritt bei Hume an die Stelle theoretischer Vernunft und absoluter und logisch notwendiger Erkenntnisse. Hume schätzt deshalb subjektive Eindrücke, Empirie sowie Gefühle und Wahrnehmungen des Menschen als hoch ein, um der Wahrheit nahe zu kommen.⁵ Die Folge dieses skeptizistischen Denkens ist ein grundsätzliches Infragestellen von Wahrheit, Vernunft, Metaphysik und Erkenntnis und damit der wesentlichen Eckpunkte der Aufklärung sowie der modernen Welt, die dem naturwissenschaftlich-technischen Wissen zugrunde liegt. Auch eine Ablehnung der starren aufklärerischen Ansprüche der Ethik impliziert dieses Denken, wenngleich ein sittlicher Instinkt an die Stelle der praktischen Vernunft gesetzt wird, der unser Handeln leitet.⁶

Die von Humes Denken beeinflusste irrationalistische und instinktbasierende Denkströmung, in welcher der Bezug zur Natur eine tragende Rolle spielt, sowie der dem rationalistischen Glauben der Aufklärung an die Vernunft entgegenstehende Skeptizismus etablierten sich im ausgehenden 18., frühen 19. Jahrhundert in Europa und insbesondere in Deutschland. Diese Strömung ist als Sinnstiftung zu verstehen in einer von der zunehmenden Technisierung des Lebens verursachten Entwurzelung der Menschen.⁷

Die *Aesthetica in nuce* Hamanns (1762) gilt als ästhetisch-literarische Initiierung dieser Denkströmung, indem diese Schrift dem vernunftorientierten Zeitgeist einen auf naturalistischer und sinnlicher Ästhetik basierenden kulturellen Alternativentwurf vorsetzte, der Vorläufer einer neuen, aufklärungskritischen und irrationalistischen Denkströmung war.⁸ Grundlage für diese Denkströmung war auch ein philosophischer Skeptizismus, der aus dem angelsächsischen Empirismus entstand und eine kritische Untersuchung der Vernunft durch diese selbst verlangte, in der sich die Vernunft die Möglichkeit und Fähigkeit zur Erlangung von Erkenntnis selbst abspricht. Nach diesem Verständnis war die menschliche Erfahrung die einzige Quelle der Erkenntnis.

⁵ Störig, 1950, 355-360.

⁶ Rosteutscher, 1947, 11-25.

⁷ Brenner, 2011, 85.

⁸ Jorgensen, 1986.

Zahlreiche Schriftsteller und Denker wie Goethe, Hölderlin, Rousseau und Hegel ergriffen diese Gedanken, interpretierten oder entwickelten diese weiter. Der Irrationalismus des 19. Jahrhunderts ist in der Literatur unter dem Begriff des Dionysischen gefasst und vor allem durch die Dichter der Romantik repräsentiert worden. Auch Mythologen, Philosophen und Althistoriker haben sich eingehend damit beschäftigt, bestrebt, entweder durch eine Rückkehr zum Uralten oder durch neue Religions- und Kulturschöpfungen die von ihnen erwarteten Lebensformen zu schaffen. Eine zunehmende Radikalisierung des Dionysischen durch eine Zuspitzung und Emphasisierung von überschwänglich positiven zu negativen und grenzüberschreitenden Elementen ist von Schlegel über Schubert, K. O. Müller, Welcker, Creuzer und Bachofen zu Nietzsche nachweisbar. Die Positionierung des Dionysos als Antipoden Christi ist zu nennen, ferner eine Ästhetisierung des Bösen, Bejahung als rauschhafte Vitalität, welche auch die Unzerstörbarkeit des Lebens impliziert, die Signifikanz des Leidens, schließlich die Lust am Untergang.⁹

Creuzer¹⁰ wie auch Bachofen¹¹ lassen in ihren Konzepten Überlegungen zur Unsterblichkeit über einen Kreislauf des Lebens erkennen, welche sich gedanklich nah an der ewigen Wiederkunft Nietzsches befinden, ebenso taucht die Idee des Übermenschen bei beiden Mystikern ansatzweise auf.¹² Der Gedanke der radikalen Bejahung des irdischen Lebens durch den Menschen ist ebenso vorhanden wie der Heroismus. Die Sinnlosigkeit des menschlichen Daseins ist bei dem atheistischen Mystiker Creuzer ein prägender Aspekt, weil offenbleibt, wie die durch das weggefallene Christentum entstandene Leere gefüllt werden kann. Das Dionysische als psychologisches Phänomen wurde von Müller erstmals ausgearbeitet mit deutlichem Einfluss auf Rohe und Nietzsche. Die Vereinigung der Menschen zum naturbezogenen, ursprünglichen Leben ist bei Bachofen, Müller, Schubert und Creuzer ebenso ausgeprägt wie bei Nietzsche in der *Geburt der Tragödie*. Auch dualistische Strukturen sowie die antagonistischen, sich vereinigenden Götter Apoll und Dionysos werden von Creuzer und Bachofen und insbesondere von Welcker deutlich herausgearbeitet. Der Dualismus von höchstem Streben, verbunden mit einem

⁹ Rosteutscher, 1947, 9.

¹⁰ Creuzer, Creuzer, 1821, 388 ff.

¹¹ Bachofen, 1861, 118 ff.

¹² Van der Pot, 1999, 438-439.

überschwänglichen Glücksgefühl und einer tiefen Todessehnsucht, die mit der Vernichtung des Individuums einhergeht, taucht erstmals bei Schubert auf.¹³

Für seine Entwicklung einer dionysischen Ästhetik verarbeitet Nietzsche das irrationalistische wissenschaftskritische Denken dieser romantischen Denker in seinem ersten großen Werk, *Die Geburt der Tragödie*, das sprachlich und philosophisch an Schopenhauer erinnert, während ästhetische Gedanken seines damaligen Mentors Richard Wagner offenbar werden. Nietzsche ergreift die Idee der Wiederkehr dieser alten Lebensweise und Lebensanschauung auf einer späten Kulturstufe und arbeitet diese bereits in der Tragödienschrift zu einer geschlossenen ästhetischen Theorie aus. In der Tragödienschrift steht die Wiederkunft des Gottes Dionysos im Mittelpunkt, der antagonistisch zum christlichen Gott, seiner Moral, Vernunft und dem Rationalismus positioniert wird.¹⁴ Bei Nietzsche sind die ekstatische Vitalität sowie Untergangsphantasien, die auch mit dem Wiederkunftsgedanken assoziiert sind, wesentliche Ausdrucksformen im stürmischen Finale von 1888.¹⁵

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wirkte Nietzsches dionysische Ästhetik auf die erste und zweite Generation von Dichtern nachhaltig, wofür Stefan George¹⁶, Thomas Mann¹⁷, Gottfried Benn¹⁸, Rainer Maria Rilke¹⁹, Georg Hauptmann, James Joyce²⁰ und Ludwig Klages insbesondere erwähnt werden müssen. Doch auch in der Literaturtheorie, Psychologie, in der Altertumswissenschaft sowie in der Philosophie sind Nietzsches dionysische Ideen aufgegriffen, diskutiert und weiterentwickelt worden. Sigmund Freud, Walter Otto sowie Germanisten wie die Gebrüder Gundolf, Kurt Hildebrandt und Joachim Rosteutscher sind zu nennen.²¹ Heidegger stellte Anfang der 1930er Jahre seine umfassenden Interpretationen zu Nietzsches Ästhetik, zum Willen zur Macht, dem Wiederkunftsgedanken und Nihilismus im Rahmen seiner Vorlesungen vor.²²

¹³ Rosteutscher, 1947, 171.

¹⁴ KSA 1, 15-16.

¹⁵ Rosteutscher, 1947, 137-138.

¹⁶ Hildebrandt, 1960.

¹⁷ Siehe vertiefend die Novelle „Der Tod in Venedig“ (Mann, 1992).

¹⁸ Siehe beispielhaft die Gedichte der „Morgue“-Reihe (Benn, 1960). Siehe ferner das Essay „Nietzsche nach 50 Jahren“ (Benn, 1950, 495-504).

¹⁹ Siehe beispielhaft die „Duineser Elegien“ (Rilke, 2003).

²⁰ Ein deutlicher Einfluss Nietzsches ist insbesondere beim „Ulysses“ erkennbar (Joyce, 1992).

²¹ Baeumer, 2006, 350-368.

²² Heidegger 1976, Band 6.2, 236-240.

Mit dem Ende des 2. Weltkriegs und bis in die 1980er Jahre war Nietzsche in der deutschen Literatur ein marginalisiertes Motiv, über den zwar geschrieben und der kontrovers diskutiert wurde, aber zumindest offiziell wenig Einfluss auf die bestehende und junge Generation an Literaten ausübte.²³ Die Literatur nach 1945 zeichnet sich durch einen zeit- und gesellschaftskritischen Realismus aus, zu der die irrationalistische Ästhetik Nietzsches, das elitäre Pathos, seine radikale Religionskritik, die Vereinnahmung seiner Ideen durch die Nationalsozialisten und der als soziale Kälte empfundene moralische Diskurs nicht passten.²⁴ Einzelne deutsche Autoren haben jedoch die Auseinandersetzung mit Nietzsche über Jahrzehnte gesucht, Martin Walser etwa, wie dieser in seiner Schrift *Nietzsche lebenslänglich* betont.²⁵

In Frankreich, Italien, Großbritannien und den USA begann man sich bereits früher für Nietzsche zu interessieren, weil das Potenzial besonders in künstlerischer und philosophischer Hinsicht erkannt wurde.²⁶ In Italien sind ab den 1960er Jahren Colli und Montinari²⁷ mit ihren umfassenden Arbeiten zur Kritischen Studienausgabe Nietzsches zu nennen, die 1980 erstmals erschien.²⁸ Die poststrukturalistische französische Nietzsche-Rezeption um Klossowski, Nancy, Derrida, Blanchot, Foucault und weiteren richtete in den 1960er und 1970er Jahren den Fokus auf Nietzsches sprachphilosophische Arbeit und integrierte seine Ansätze in die eigenen Überlegungen.²⁹ Der zu dieser Gruppe gehörende Deleuze stellte umfassende Interpretationen der wichtigsten Denkansätze Nietzsches vor, sich dabei vor allem auf Heidegger beziehend.³⁰ René Girard deutete in einem radikalen Ansatz in den 1970er Jahren Dionysos als Gott des Bösen und baute damit auf Nietzsches Überlegungen auf.³¹ Auch Karl Kerényi³² Zeichnung des von extremer Vitalität bestimmten Dionysos sowie Marcel Detiennes³³ Interpretation eines martialischen und dualistischen

²³ Siehe zur thematischen Vertiefung „Ernstfall Nietzsche: Debatten vor und nach 1989“ (Große, 2010).

²⁴ Meyer, 1993, 375.

²⁵ Walser, 2010.

²⁶ Körber, 2006, 100-145.

²⁷ Siehe Montinari, 1991, 90 ff.

²⁸ Die KSA bildet die Grundlage für die Untersuchungen in dieser Arbeit.

²⁹ Siehe Hamacher, 2007, 7-17.

³⁰ Deleuze, 1991.

³¹ Girard, 1972, 135-160.

³² Kerényi, 1976, xxiii-xxix.

³³ Detienne, 1986, 10-43.

griechischen Gottes sind als relevante Weiterentwicklungen von Nietzsches Typus zu nennen.³⁴ An der Harvard University hat Albert Henrichs sich ab Anfang der 1980er Jahre mit der dionysischen Ästhetik beschäftigt und diese neu interpretiert. Adorno setzte sich mit den Überlegungen Nietzsches ausführlich auseinander, vor allem gemeinsam mit Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* (1947) und in der 1970 erschienen *Ästhetischen Theorie*.³⁵ Karl Heinz Bohrer schuf neue Akzente bei der Interpretation von Nietzsches dionysischer Ästhetik und fokussierte auf neue Deutungsoptionen der Bildsemantik.³⁶

Warum hat die dionysische Ästhetik Nietzsches so nachhaltig auf Germanisten und Philosophen gewirkt und ist bis heute aktuell? Der denkerische Extremismus, die Radikalität und der vollständig vollzogene Bruch mit den abendländischen Werten sind einzigartig. Nietzsches Dionysisches wirkt wie eine Maske, die man sich aufsetzt, um aus seiner Perspektive moralische, religiöse oder gesellschaftliche Themen zu diskutieren. Man kann kritische Positionen vertreten und sich dabei nicht nur auf ihn berufen, sondern auch seine Argumentation benutzen. Im Wertgefüge der westlichen Gesellschaften gelten bestimmte Themen wie die Gleichheit der Menschen oder die Menschenwürde als unantastbar. Nietzsche wird als Denkgerüst und Kritikgrundlage herangezogen. Seine Philosophie wird auch als Katalysator benutzt, indem bestimmte Gedanken hineingeführt und in veränderter Form ausgestoßen werden, wobei freie Interpretationen und Missverständnisse zwangsläufig resultieren. Die Originalität Nietzsches besteht gewiss in seinen Ideen, die die Moderne maßgeblich geprägt haben, vor allem aber ist es seine dionysische Sprache, die radikalisiert und zugespitzt Emotionen transportiert, wofür die *Dionysos Dithyramben* ein besonders repräsentatives Beispiel sind.³⁷ Die *Dionysos Dithyramben* besitzen eine zentrale Bedeutung im Werk Nietzsches und stellen die Verbindung zwischen Poetik, der dionysischen Kunsttheorie und den philosophischen Denkansätzen her. Die literarische Wirkung dieser Gedichte, die zur herausragenden Lyrik in deutscher Sprache gerechnet wird, ist bis in die Gegenwart spürbar. In den *Dionysos Dithyramben* entwickelt und offenbart Nietzsche seine dionysische Philosophie und

³⁴ Baeumer, 2006, 359-368.

³⁵ Horkheimer, Adorno, 1944.

³⁶ Bohrer, 2015, 135-144.

³⁷ Sommer, 2013, XI., sowie Sommer, 2019, 6-7.

eine neue ästhetische Theorie, auch indem er die Sprache in bislang nicht bekannte Extreme führt. Typisch ist das bildhaft Unkonkrete, vielfach Interpretierbare und deshalb oftmals schwer Verständliche, welches monologisch präsentiert wird als Ausdruck höchster Selbst- und Seinsentfaltung, welche jedoch auch in gefährliche psychische Grenzregionen vorstößt.³⁸

³⁸ Glockner, 1991, 154.

2. Aufgabenstellung und Forschungsgegenstand

In diesem Kapitel sollen die Ausgangslage und Problemdarstellung sowie ein Überblick über den Forschungsstand zum Dionysischen bei Nietzsche gegeben werden, woraus die Untersuchungsziele und Forschungsfragen abgeleitet werden. Die wichtigsten Autoren, die sich mit der dionysischen Ästhetik Nietzsches auseinandergesetzt haben oder deren Ansätze von jenem spürbar beeinflusst wurden, sollen überblickshaft dargestellt werden. Der Forschungsstand zu den *Dionysos Dithyramben* wird in diesem Kapitel nur angerissen, weil eine ausführliche separate Vorstellung im Kapitel 4 erfolgt, in der ein individueller Bezug zum jeweiligen Gedicht hergestellt wird. Darüber hinaus wird in diesem Kapitel der Aufbau der Arbeit erläutert, aus dem sich die Untersuchungsmethode ergibt.

2.1 Problemdarstellung

Nietzsche platziert das Dionysische seit der Tragödienschrift in den Mittelpunkt seines ästhetischen und philosophischen Konzeptes und trägt damit wesentlich dazu bei, dass der Topos nachhaltiger Bestandteil des literaturtheoretischen Diskurses ist.³⁹ Nietzsche verleiht den dionysischen Attributen künstlerischen Ausdruck, verbleibt dabei aber gerne im Ungefähren, weshalb seine Überlegungen eine außergewöhnliche Deutungsoffenheit besitzen. Dies führt dazu, dass sich seine Ausführungen einer präzisen Definition entziehen und in der Forschung weitreichend, auch widersprüchlich diskutiert werden.⁴⁰ Die unterschiedlichen Phasen und wechselnden inhaltlichen Positionen haben zu Unklarheit und Verwirrung beigetragen.⁴¹ Offen ist darüber hinaus, welche inhaltlichen Parallelen zwischen Nietzsche und vorherigen dionysischen Denkern bestehen und wie er deren Überlegungen in sein eigenes Konzept integrierte.⁴²

Eine Auseinandersetzung mit den *Dionysos Dithyramben* ist in dieser Arbeit interessant, weil diese von der Nietzsche Forschung bislang marginalisiert worden sind, was auch an dem dominanten poetischen Charakter gegenüber den

³⁹ Baeumer, 2006, 301.

⁴⁰ Markwardt, 2017, 118-119.

⁴¹ Baeumer, 2006, 350-359.

⁴² Bohrer, 2015, 137.

philosophischen Topen liegt.⁴³ Eine ausführliche Untersuchung des Dionysischen in den Dithyramben gibt es bislang nicht. Die unterschiedlichen Interpretationsansätze einzelner Autoren verdeutlichen, dass der Deutungsspielraum noch immer immens ist.

2.2 Forschungsüberblick

Im Folgenden werden wesentliche Ansätze und Interpretationswege des Dionysischen bei Nietzsche vorgestellt, die in die Untersuchungen in dieser Arbeit eingeflossen sind. Manche Autoren greifen Nietzsches Ideen direkt auf, um diese neu zu interpretieren, während andere eigene Ansätze entwickeln, die von Nietzsche merklich beeinflusst sind.

Der Altphilologe und Religionsforscher Walter Friedrich Otto fokussiert in seinem 1933 erschienenen Werk *Dionysos* auf die Epiphanie des Dionysos. Diese Epiphanie ist mit einem extremen Dualismus und Widerspruch verbunden, weil der Gott plötzlich erscheint und schlagartig wieder verschwindet. Mit dem Ansatz des Dualismus, der Polarität und des Widerspruchs im Charakter des Gottes knüpft Otto an das antike Verständnis des Euripides sowie des Nonnos an und bezieht sich direkt auf Nietzsche. Das dualistische Konzept initiierte einen Diskurs, der für das 20. Jahrhundert prägend werden sollte. Ottos Überlegungen sind für das Verständnis des Dionysischen bei Nietzsche bis in die Gegenwart relevant und sollen deshalb in den theoretischen Untersuchungen sowie in den Interpretationen der Dithyramben beachtet werden. Da die Epiphanie des Dionysos in den Dithyramben offensichtlich ist, darf angenommen werden, dass Ottos Denkansätze neue Deutungsmöglichkeiten offenbaren.⁴⁴

Martin Heidegger beschäftigt sich in seinen Arbeiten aus den 1930er und 1940er Jahren, die ab 1961 in zwei Bänden veröffentlicht wurden, insbesondere mit dem Willen zur Macht, der ewigen Wiederkunft, dem Nihilismus und Nietzsches Kunstgedanken. Seine Überlegungen haben nachhaltige Wirkung auf die Nietzsche-Rezeption des 20. Jahrhunderts entfacht, insbesondere auf die französischen Poststrukturalisten. Er vertritt die Auffassung, dass Nietzsche den Wert von

⁴³ Brock, 2017, 350-358.

⁴⁴ Otto, 1933, 74-80.

Überlegungen und Entitäten danach bemesse, inwieweit diese eine Steigerung der Wirklichkeit des Seienden bewirkten. Die Kunst sei deshalb mehr wert als die Wahrheit, weil diese als das Sinnliche seiender als die übersinnliche, metaphysische Wahrheit sei. Heidegger versteht Nietzsches Kunst als lebensbejahende dionysische Entität, die dem Nichtseienden entgegengestellt wird. Kunst und so auch Dichtung sind Stimulanz des Willen zur Macht, jedoch auch höchste Macht zum Falschen, die die Welt als Irrtum preist.⁴⁵

Joachim Rosteutscher beschreibt das Dionysische bei Nietzsche in seinem Werk *Die Wiederkunft des Dionysos* (1947) als lustvolle Manifestation von Triebwünschen und schließt damit an Freud und Nietzsche an. Er betrachtet die Wiederkunft des Dionysos und das Dionysische als Synonyme, als Erscheinungsform des deutschen Irrationalismus, als Rebellion der Instinkte gegen die herrschende Ethik.⁴⁶ Er interpretiert vor allem einen konträren Standpunkt zur christlichen Ethik und dem Christentum insgesamt sowie gegen die auf christlichen Werten beruhende Weltordnung.⁴⁷ Irrationalismus ist ein die Dithyramben durchziehender Topos, weshalb Rosteutschers Denkansätze in den nachfolgenden Interpretationen Berücksichtigung finden werden.

Gilles Deleuze gehört zu den wichtigsten Vertretern der poststrukturalistischen Nietzsche Rezeption, der Anfang der 1960er Jahre eine Neuinterpretation des Dionysischen und wesentlicher Denkansätze entwickelt. Er beruft sich in seinen Überlegungen häufig auf Heidegger, ebenso wie andere Poststrukturalisten, die in dieser Arbeit zu Wort kommen. Ein Schwerpunkt bildet die Affirmation als doppelte Negation im Kontext des Nihilismus, welche er als Charakteristikum des Dionysischen auffasst: Der Nihilismus werde verneint, so dass hieraus eine diametral entgegenstehende, energetisch aufgeladene Bejahung und der Wille zur Macht entstehe. Der Nihilismus wird von ihm immer als eine zu überwindende, passive Form aufgefasst, die deshalb mit den großen Themen Nietzsches wie dem Willen zur Macht, dem Übermenschen und der ewigen Wiederkunft Bezugspunkte aufweist.⁴⁸ Deleuze wendet seine Überlegungen nur im Ansatz auf die Dithyramben an, wie im Fall der

⁴⁵ Heidegger, 1996, Band 6.1, 140-164.

⁴⁶ Rosteutscher, 1947, 258-259.

⁴⁷ Baeumer, 1967, 258-263.

⁴⁸ Deleuze, 1991, 111-113 und 190-195.

Klage der Ariadne geschehen, so dass sich ein erhebliches Interpretationspotenzial ergibt, das uns in dieser Arbeit beschäftigen wird.

Rene Girard fokussiert in seinem Werk *Violence and the Sacred* (1972) auf die dunklen Kategorien von Euripides' und Nietzsches Dionysos und verstärkt in seiner Charakterisierung die negativen Züge der Gewaltbereitschaft, machiavellistischen Verführung und der blutigen Exzesse deutlich.⁴⁹ Diese Figur ist animalisch und darf als Urheber von Verderbnis und Zerstörung angesehen werden. Deshalb stehen Blutvergießen, Kannibalismus, Verführung, Verzehr von rohem Fleisch und Mord im Zentrum dieses dionysischen Verständnisses. Girard entwickelt zwar einen sehr einseitigen Gott, referenziert jedoch auf den Dionysos des Euripides in den *Bakchen*.⁵⁰ Diese reduzierte Sichtweise Girards hat zur Folge, dass die typische positive Symbolik des Dionysos, Vitalität, der Phallus als Zeichen für Fruchtbarkeit, Gestaltungswille, Unzerstörbarkeit, künstlerische Schaffenskraft und der für Lebensfreude und die gesellige Gemeinschaft stehende Wein, ignoriert werden. Die Grenzverwischung von Raubtier und Mensch führt zu einer Rollenverschiebung des klassischen Dionysosverständnisses in Richtung der unbezähmbaren Natur. Girards Dionysos repräsentiert folglich den Gegenpol zu dem von Kerényi, Bachofen und Detienne⁵¹ geschaffenen vitalen und deutlich positiv verstandenen Gott, greift dabei aber die Lust an der Vernichtung von Nietzsches Dionysos auf.⁵² In Nietzsches Dithyramben finden sich Hinweise auf das Bestehen einer Verbindung zwischen dem Dionysischen, gewalttätigem menschlichen Verhalten und der Ästhetik des Bösen in Mythen, etwa im Dialog zwischen Dionysos und Ariadne in *Klage der Ariadne*.⁵³ Nietzsche kokettiert mit dem Bösen, versteht dieses als Bestandteil seiner dionysischen Ästhetik, welches er zudem in sprachlich zugespitzten Formulierungen exponiert.⁵⁴

Karl Kerényi deutet Dionysos und das Dionysische in seiner Schrift *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life* (1976) konträr zu Girard als ein überwiegend positives Phänomen und als Symbol der unzerstörbaren Vitalität, welche die vollständige Überlegenheit besitzt gegenüber dem Tod. Der Tod sei deshalb nicht

⁴⁹ Girard, 1972, 135-160.

⁵⁰ Henrichs, 1984, 205-240.

⁵¹ Detienne, 1995, 10-16.

⁵² KSA 1, 16.

⁵³ KSA 6, 398-401.

⁵⁴ Siehe Nietzsches Beschreibung der Musik Bizets im Kontext des Dionysischen in DFW (KSA 6, 13).

Bestandteil des Dionysoskultes.⁵⁵ Sein Verständnis des Dionysos ist dem Marcel Detiennes als überwiegend rauschhaft-vitalem Gott mit einer dunklen Seite vergleichbar, wenngleich weniger dualistisch und kaum kontradiktorisch.⁵⁶ Kerényi interpretiert Dionysos ähnlich wie Nietzsche, Otto und Bohrer als den erscheinenden Gott und fasst die Epiphanie als übermächtiges Ereignis auf.

Marcel Detienne konzipiert in *Göttliche Wildheit* (1986) ebenfalls einen dualistischen Dionysos, der strukturelle Nähe zu Nietzsche und Euripides erkennen lässt. Dieser Dionysos erscheint plötzlich in einer Epiphanie, ähnlich wie bei Otto, und mit überschwänglicher Vitalität, beschert den Menschen Begeisterung, ausgelassene Tänze, rauschhafte Feste und Freude. Aber dieser Dionysos ist auch der Gott unbändiger animalischer Wildheit, der Freude an der Zerstörung besitzt und die Menschen in machiavellistische Intrigen verwickelt.⁵⁷

Karl Heinz Bohrer entwickelt ab den 1970er Jahren neue Interpretationsformeln zur Erschließung des literarischen Werks Nietzsches, indem er eine Neu-Interpretation und Neu-Gewichtung der Bildsemantik vornimmt. Er setzt damit der aktuellen Forschungsdiskussion einen signifikanten Impuls und demonstriert, dass das literarische Werk Nietzsches, vor allem die dionysische Ästhetik, bei weitem noch nicht vollständig erschlossen ist. Wesentliche These Bohrers lautet, das Dionysische sei eine ästhetische Form und charakterisiert als Ereignis, das verbunden sei mit der Erscheinung des Dionysos, wodurch das Pathos eines überindividuellen Effektes entstehe sowie die Faszination eines neuen Erhabenen eintrete.⁵⁸ Auch das Abschiedsthema, das mit Tragik, Melancholie und Tod verbunden ist, wird von Bohrer als wesentliches ästhetisches Element gesehen. Bohrer überprüft seine ästhetischen Thesen jedoch nur ansatzweise in den Dithyramben, lässt dadurch insbesondere die Frage offen, welche Perspektiven sich für eine Neu-Interpretation ergeben.

Albert Henrichs stellt in seinem 1984 veröffentlichten Aufsatz *Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard* eine Neuinterpretation des modernen Dionysos und des Dionysischen hinsichtlich seiner

⁵⁵ Kerényi, 1976, 139 ff.

⁵⁶ Detienne, 1986, 55-80.

⁵⁷ Detienne, 1995, 55-80.

⁵⁸ Bohrer, 2015, 215-240.

Entstehung, Entwicklungsphasen und Zusammenhänge dar.⁵⁹ Dionysos ist der Gott des Weins und der Vitalität, des rituellen Überschwangs und Irrsinns, des Theaters und der Maske sowie eines wonnevollen Lebens nach dem Tode. In seinem Aufsatz *Why Should I Dance? Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy* von 1994 verweist Henrichs darauf, dass Sophokles und Euripides dem Chor dionysische Identitätsmerkmale zuweisen. Demnach kann Dionysos als die göttliche Identität des Chorals interpretiert werden.⁶⁰ Nach Henrichs Verständnis sind die vier wesentlichsten Rollen von Dionysos nicht festgelegt und verlagern innerhalb dieser Bereiche die Schwerpunkte. Dionysos sei seit der Antike ein antagonistischer Gott mit einer hellen und einer dunklen Seite. Die dunkle Seite umfasse die Rituale und Mythen, die von Mord, Blutvergießen, dem Phänomen des Todes, Irrsinn und ekstatische Gewalt geprägt waren.⁶¹

Nietzsches Verständnis des Dionysischen ist nach Max Baeumer (2006) die Umsetzung eines aus den griechischen Mysterien erwachsenen psychologischen Phänomens mit einem hohen persönlichen Bezug. Hiermit verbunden ist die ekstatische Maxime des radikalen Ja-Sagens zum Leben selbst und der Welt in der Form, wie sie ist. Das Dionysische ist für Baeumer die lustvolle Entgrenzung der Persönlichkeit im schöpferisch-vernichtenden Lebensrausch. Nietzsche wolle sich mit seinen emotionalen Ausbrüchen persönlich engagieren und stoße, wie aus dem eigenen Erleben, kurze, apodiktische Formulierungen aus. Deshalb sei das Dionysische für Nietzsche eine persönliche Thematik, die nur aus der Kenntnis seiner Persönlichkeit zu erfassen sei. Nietzsche hätte nach diesem Verständnis das Dionysische durchlebt, wobei vor allem die ekstatischen Phasen während des Schreibens und der tragische Untergang zu erwähnen sind. Er wäre der wortgewaltige Verkünder des Phänomens, der aufgrund seiner eigenen Begeisterung bis heute Wirkung auf die Nachwelt ausübte.⁶²

Max Kommerell setzt sich als einer der ersten Autoren in seiner Schrift *Gedanken über Gedichte* aus dem Jahr 1943 mit einer Interpretation der *Dionysos Dithyramben* auseinander. Kommerell fokussiert in seinen Überlegungen auf die

⁵⁹ Henrichs, 1984, 205-240.

⁶⁰ Henrichs, 1994, 56-60.

⁶¹ Henrichs, 2019, 385-387.

⁶² Baeumer, 2006, 345-349.

existenzielle Perspektive der Ich-Instanz und lässt dabei die dionysische Ästhetik weitgehend unberücksichtigt.⁶³ Seit einigen Jahren gewinnt die Untersuchung der Dithyramben zunehmend an Bedeutung. Insbesondere zu erwähnen sind die Arbeiten *Dionysos Dithyramben* von Wolfram Groddeck⁶⁴ (1991) sowie die Untersuchungen von Andreas Urs Sommer innerhalb des Bandes 6/2 des *Nietzsche-Kommentars* (2013).⁶⁵ In beiden Fällen liegt der Fokus aber auf einer allgemeinen literarischen Untersuchung der Gedichte, nicht auf Fragestellungen, die sich aus dem Blickwinkel der dionysischen Ästhetik ergeben. Reto Winteler präsentiert eine Interpretation der Dithyramben in seiner Schrift *Friedrich Nietzsche, der erste tragische Philosoph* (2014), in der er den Fokus auf existenzialistische und biographische Implikationen legt und so eine neue, interessante Deutungsperspektive eröffnet.⁶⁶ Claudia Ibbeken (2017) stellt in einem zugespitzten und prägnanten Überblick interessante Deutungsansätze über den gesamten Zyklus vor, die in dieser Arbeit näher untersucht werden sollen.⁶⁷ Christoph König bereichert die aktuelle Forschungsdiskussion in seiner Schrift *Zweite Autorenschaft: Philologie, Poesie und Philosophie in Friedrich Nietzsches Also sprach Zarathustra und Dionysos-Dithyramben* (2021) mit eigenwilligen Überlegungen zur Neu-Interpretation der Dithyramben. Er geht davon aus, dass Nietzsches Kreativität auf einer dreifachen Vernunft basiere, die dadurch entstehe, dass die Dithyramben eine poetische Ausdrucksweise hätten, ein philosophisches Ziel verfolgten und in ihrer Ordnung philologisch seien. Aufgrund der unkonventionellen Perspektive sind Königs Untersuchungen interessant und werden in der Hauptuntersuchung dieser Arbeit Berücksichtigung finden.⁶⁸

⁶³ Kommerell, 1985, 481-491.

⁶⁴ Groddeck, Band 2, 1991.

⁶⁵ Sommer, 2013, 639-700.

⁶⁶ Winteler, 2014, 251-308.

⁶⁷ Ibbeken, 2017, 376-390.

⁶⁸ König, 2021, 177-258.

2.3 Zielsetzung und Forschungsfragen

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht der Anspruch, die dionysische Ästhetik Nietzsches und dessen philosophische Grundüberlegungen sowie das Dionysische in den neun Dithyramben greifbar zu machen. Die Analyse und Interpretation der Dithyramben ist besonders interessant, weil der Topos das Zentrum des ästhetischen und zugleich des philosophischen Konzeptes darstellt. Die inhaltliche Schärfung und Interpretation soll einen Beitrag für die Forschung leisten, neue Optionen zur Deutung und zum Verständnis des Spätwerks und der Dithyramben zu ermöglichen.

Aus der Problemdarstellung, der Forschungsdiskussion und Zielsetzung der Arbeit leiten sich die folgenden Forschungsfragen ab:

Welches sind die Gestaltungsmerkmale des Dionysischen bei Nietzsche sowie die Neuerungen und Eigenheiten seines dionysischen Denkens?

Welches sind die Charakteristika der ästhetischen Grundformeln des Dionysischen, die in den Dithyramben verarbeitet sind?

Welche kulturellen und poetologischen Spannungen und Probleme werden von Nietzsche in den Dithyramben aufgegriffen?

Welche ästhetische Relevanz besitzt der dionysische Augenblick in den Dithyramben, und welches sind dessen semantische Bezugspunkte zu Nietzsches Philosophemen?

2.4 Aufbau und methodischer Zugriff

Die Arbeit besteht aus fünf Teilen, die aufeinander aufbauen und in dieser Struktur wesentlich für die Erzielung der Forschungsergebnisse sind: Im ersten Kapitel erfolgt die Einführung in den Themenkreis, in dem die Herkunft des Dionysischen bei Nietzsche kurz erläutert und dessen kulturelle Relevanz begründet wird.

Das zweite Kapitel stellt überblickshaft die Forschungsdiskussion, Unklarheiten und Widersprüche in Bezug auf das Dionysische bei Nietzsche und in den *Dionysos Dithyramben* vor. Hieraus werden die Forschungsziele und Forschungsfragen abgeleitet.

Im dritten Kapitel *Nietzsches dionysische Ästhetik* werden der dichterische und philosophische Spannungsbogen des Dionysischen sowie die wesentlichen Eckpunkte des ästhetischen Denkens bestimmt. Insbesondere wird dem Sujet hinsichtlich der semantischen Ausprägung, der Begriffe, Bilder und sprachlichen Besonderheiten Aufmerksamkeit geschuldet. Dies ist die wesentliche Voraussetzung für die anschließenden Untersuchungen der Dithyramben.

Im Blickpunkt der Untersuchung des vierten Kapitels *Dionysische Ästhetik in Nietzsches Dithyramben* stehen die bildsemantische und philosophische Artikulation dieser Gedichte sowie die sich ergebenden Deutungsoptionen. Der aktuelle Forschungsdiskurs soll aufgegriffen und mit den eigenen Schlussfolgerungen diskutiert werden.

Im abschließenden Kapitel werden die Forschungsergebnisse zusammengefasst, mit den Forschungsfragen abgeglichen und die wesentlichen Erkenntnisse poetisiert.

3. Nietzsches dionysische Ästhetik

Im folgenden Kapitel soll die dionysische Ästhetik Nietzsches untersucht werden, was die Voraussetzung darstellt, um anschließend die dionysischen Elemente in den Dithyramben analysieren und neu interpretieren zu können. Auch Denkansätze, die nach Nietzsche entwickelt wurden, sich aber auf seine Philosophie beziehen oder darauf anwendbar sind, werden selektiv berücksichtigt. Hierfür ist zunächst eine Begriffsbestimmung sowie eine Klärung der relevanten Kategorien erforderlich. Diese werden nach ästhetischen Grundformeln, Sprache, Perspektiven zur Gewinnung von Wahrheit und Erkenntnis zergliedert, analysiert und semantische Bezugspunkte zu den wesentlichen Philosophemen aufgezeigt. Einer Untersuchung des Gottes Dionysos und der Gedichtgattung des Dithyrambos soll ferner Aufmerksamkeit geschenkt werden.

3.1 Entstehungsvoraussetzungen und Begriff in der zeitlichen Entwicklung

Auf die Entstehung des Dionysischen bei Nietzsche haben neben dem Irrationalismus des frühen 19. Jahrhunderts die wirtschaftlichen und politischen Umwälzungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts sowie Eigenheiten des deutschen literarischen Realismus Einfluss genommen.⁶⁹ Maßgeblich für diese Zeit waren der Konfliktpunkt zwischen einer ungezügelter Marktwirtschaft sowie die sozialistische und sozialdemokratische Gegenbewegung.⁷⁰ Nach der gescheiterten Märzrevolution von 1848 und der Wiedererrichtung des deutschen Bundes resignierten die fortschrittlichen demokratischen Kräfte gegenüber der Reaktion. Der nachfolgende deutsch-französische Krieg von 1870/71, an dem Nietzsche teilgenommen hatte, führte zu utopischen Vorstellungen von Macht und Größe des zweiten Deutschen Reiches. Die immer schnellere Entwicklung der Naturwissenschaften sowie der Aufbau großer Fabriken sind als Treiber der Modernisierung der Gesellschaft zu nennen. Der Idealismus Kants hatte maßgeblich zu einer Entzauberung der Welt geführt, bevor dessen wichtigster Schüler Schopenhauer mit seinem buddhistisch geprägten Pessimismus starken Einfluss auf die Denker und Literaten des Realismus

⁶⁹ Rosteutscher, 1947, 137 ff.

⁷⁰ Pierenkemper, 2009, 25-33.

ausübte. Richard Wagner griff den zeittypischen Nationalismus zusammen mit Ideen aus der germanischen Mythologie sowie dem Pessimismus Schopenhauers auf und schuf daraus ein Gesamtkunstwerk, das nachhaltig auf Nietzsche wirkte. Nietzsche lehnte die sozialistische und sozialdemokratische Arbeiterbewegung entschieden ab, ebenso wie die seit 1789 bekannten Ideen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit als Grundlage für die demokratische Bewegung.⁷¹ In dieser Zeit des wachsenden Wohlstands, innerer und äußerer politischer Konflikte und einer kulturellen Verkümmern begründete Nietzsche seine irrationalistische Daseins- und Kunstauffassung.⁷² Dionysos dürfte als ästhetischer Bezugspunkt für Nietzsche auch deshalb interessant gewesen sein, weil der Gott als Rausch, als antirationales und naturalistisches Hoffnungsprinzip als ein Symbol gegen die Aufklärung aufzufassen ist.⁷³

Die religions-philosophischen und mythisch-urzeitlichen Vertreter des Dionysischen des 19. Jahrhunderts, vor allem Creuzer, Schelling und Karl Otfried Müller, die Nietzsche mit Gewissheit kannte⁷⁴, haben das ästhetisch-philosophische Grundkonzept geschaffen, dass im Anschluss von Bachofen mythologisch-religiös interpretiert und von Erwin Rohde psychologisch vertieft wurde. In expressiver und radikaler Sprache baute Nietzsche auf diesen Überlegungen auf und entwickelte den überschwänglich-zerstörerischen und ekstatisch-beglückenden Topos des Dionysischen weiter, in der die totale Lebensbejahung, das Leiden und ein dualistisches Kunstverständnis die statischen Eckpfeiler bilden.⁷⁵ Schmidt stellt im Nietzsche-Kommentar zur Tragödienschrift fest, das Dionysische liege einem intuitiven Konzept zugrunde, das seinen bleibenden Wert in der Herausforderung besitze, gerade nicht wissenschaftlich erklärbar zu sein.⁷⁶ Diese Position wird vom Verfasser dieser Arbeit ausdrücklich unterstützt und in den Überlegungen zum dionysischen Augenblick in diesem Kapitel weiter vertieft.

⁷¹ Nietzsche verfasste ein vehementes Plädoyer gegen die Abschaffung der Sklaverei in den USA, die er als Voraussetzung für „Cultur“ ansah (Schmidt, 2012, 6-7).

⁷² Rothmann, 1978, 176-186.

⁷³ Frank, 1988, 9-15.

⁷⁴ Hintz, 2007, 267.

⁷⁵ Heuler-Neuhaus, 2019, 15 ff.

⁷⁶ Schmidt, 2012, 6.

Das Dionysische steht zunächst im theoretischen Kontext der *Geburt der Tragödie*. Das Ziel ist die Entwicklung eines neuen philosophisch-ästhetischen Ansatzes, um ein neues künstlerisches Bewusstsein zu erzeugen, nicht die Wiederentdeckung des griechischen Mythos oder dessen erneutes Aufleben in der Moderne. In diesem Verständnis ist das Dionysische eine binäre Struktur, die bestimmt wird von den Eckpfeilern des Plötzlichen und der Reflexion, der Affirmation und der Resignation. Dieser Anspruch ist nicht romantisch, sondern von einem analytisch-theoretischen Denkmuster geprägt, das den modernen Menschen betrifft. Nietzsche wollte die dionysische Kunst über die Musik Wagners etablieren, wofür es die Konstruktion des Dionysischen als ästhetischen Modells bedurfte, nicht aber die Beschwörung eines Mythos.⁷⁷ Darüber hinaus bestand Nietzsches Leistung darin, ein neues, realistischeres Bild der griechischen Antike gegenüber der klassisch-idealistischen Konzeption zu kreieren, das die dunkle Seite, die Zerrissenheit und Gewalt transparent machte, woraus die Kultur hervorgegangen ist.⁷⁸ Nach Auffassung von Skowron hat Nietzsche eine artistische, antichristliche Gegenlehre und Gegenwertung des Lebens erschaffen, die als drittes Grundelement Selbstüberwindung verlangt und den Namen des griechischen Gottes trägt.⁷⁹

Nietzsches dionysisches Denken weist Eigenheiten auf, ist bestimmt durch eine wenig systematische Konzeption, verglichen etwa mit seinem Lehrer Schopenhauer, drei deutlich unterschiedlichen Phasen mit einem wechselnden inhaltlichen Konstrukt, widersprüchlichen Positionen und vor allem einem polarisierenden Spätwerk.⁸⁰ Positive Antworten und Möglichkeiten der Auflösung hat Nietzsche für die auf das Dionysische bezogenen Negationen und Streitthemen der letzten Schaffensjahre zumeist nicht gegeben, was zu einem umfassenden, bis heute andauernden Interpretationspotenzial und auch zu Missverständnissen führt.⁸¹

⁷⁷ Bohrer, 1997, 434. Siehe ferner Müller, 2019, 76-79.

⁷⁸ Heuler-Neuhaus, 2019, 21

⁷⁹ Skowron, 2015, 214-215.

⁸⁰ Vergleiche Nietzsches Auffassung über die Musik Wagners im Kontext des Dionysischen in der GT (KSA 1, 17-19) sowie in DFW (KSA 6, 13-21). In der GT erkannte Nietzsche das Wiederentstehen der griechischen Tragödie aus der Musik Wagners. Im Verlauf der folgenden Jahre änderte er seine Sichtweise grundlegend und verband 1888 in DFW das Dionysische mit der Musik Bizets, während er Wagner radikal ablehnte.

⁸¹ Körber, 2006, 8-17.

Nietzsches dionysisches Denken lässt neben den unterschiedlichen Ausprägungen eine Entwicklung erkennen. Alle drei Phasen werden vom Autor als relevant aufgefasst, weshalb diese Beachtung in den Analysen der Dithyramben im folgenden Kapitel finden. In der Frühphase um 1870, der romantisch-enthusiastischen Periode, ist der Dualismus aus Apollinischem als Kategorie des Traumes und die den Rausch bezeichnende Kunstkraft des Dionysischen die Grundlage von Nietzsches ästhetischem Konzept⁸², wobei diese scheinbaren antagonistischen Kunsttriebe wechselseitig wirken. Das Dionysische ist ein ästhetisch-metaphysischer Begriff, dessen Fokus auf einem metaphysischen Rausch, der Auflösung des *principium individuationis*, Leid und der Ur-Einheit liegt.⁸³ Die dionysische Kunst zeigt die ewige Lust am Dasein in den Erscheinungen, während sich das Phänomen in der Musik als die ursprüngliche Kunstgewalt im Willen offenbart.⁸⁴ Nietzsche positioniert Apoll, den er in der Tradition Pindars und Winckelmanns klassizistisch als schönen Gott auffasst, als Oppositionsfigur zu Dionysos, wenngleich beide Götter einander bedingen.⁸⁵ Pathos dominiert Nietzsches Kunstverständnis, getragen von der Idee der Kunst als Organ des Weltverständnisses, die eine Verbindung zum Weltgrund herstellt und gleichzeitig der kulturellen Erneuerung über die Musik Richard Wagners dient. Diese Phase, in der ein Künstler das Organ des Weltwillens bildet, ist von der Philosophie und dem Kunstverständnis Schopenhauers⁸⁶ überlagert.⁸⁷

Es folgt die kritisch-analytische Periode ab etwa 1878, in der eine Transformation des Begriffs erkennbar ist. Im Mittelpunkt stehen eine anti-metaphysische Perspektive sowie Naturalisierung und Lebenssteigerung, Erkenntnis aus Instinkten, illusorische Wahrheit, Erkenntnis als Interpretation, Rausch und Vitalität. Nietzsche setzt die Maske des sokratischen Skeptikers auf. *Menschliches, Allzumenschliches* steht stellvertretend für diese Phase, in der die Kunst und der Künstler zum Objekt der Enthüllungspsychologie werden. Der Künstler wird als Lügner und die Kunst als Scheinwesen dargestellt, dem Wissenschaftler sogar eine höhere Position eingeräumt, weil dieser dem Ethos der Wahrheit huldigt. Die dionysische

⁸² Siehe zum Konzept des Dionysischen und Apollinischen ferner Nennen, 2016, 1-4.

⁸³ KSA 1, 155-156.

⁸⁴ KSA 1, 106.

⁸⁵ Bohrer, 2010, 3.

⁸⁶ Siehe ergänzend die Kapitel über Kunst, Architektur, Dichtung und Musik (WWV II, 521-586).

⁸⁷ Schüle, 2000, 187-190.

Zerstörung der Vernunft erfolgt in dieser Phase aus der Perspektive des kreativen intuitiven Künstlertums.⁸⁸

In der letzten Phase, der kreativ-voluntativen, die etwa 1883 mit dem ersten Teil von *Also sprach Zarathustra* beginnt, erfolgt eine weitere inhaltliche Entwicklung des Begriffs: Das Dionysische ist insbesondere physiologisch-psychologische und anti-metaphysische Lebensbejahung. Damit verbunden ist der dionysischer Augenblick, eine Energetisierung im Rausch mit radikalem Diesseitsbezug. Die Philosopheme Nietzsches werden in den Begriff integriert: Das Ideal des Übermenschen, Ausdruck von Kraft und Wille zur Macht und die ewige Wiederkunft. Die Kunst wird als Emanation des Willens zur Macht aufgefasst, des Individualwillens, nicht eines übergreifenden Weltwillens.⁸⁹ Der Künstler wird mit dem Übermenschen in Verbindung gebracht, Kunst dem Willen zu schaffen unterworfen und damit dem Prozess des Werdens. In diesem Verständnis ist die Kunst höchste Stimulanz des Lebens, der Wille des Schaffenden, für den nur das von ihm geschaffene Werk bedeutsam ist.⁹⁰ Müller vertritt die Auffassung, dass in Nietzsches emphatischem Kunstverständnis ein omnipräsenter, jedoch schwer fassbarer Vitalismus herrsche.⁹¹ Das ist nachvollziehbar, weil Nietzsche den artistischen Enthusiasmus zwar seit der *Geburt der Tragödie* unnachlässig erwähnt, jedoch nicht konkretisiert. Im Nachlass stellt er fest: „*Alles Schaffen ist Umschaffen – und wo schaffende Hände wirken, da ist viel Sterben und Untergehen. Und nur das ist Sterben und in Stücke gehen: ohne Erbarmen schlägt der Bildner auf den Marmor.*“⁹² Wesentlich ist, dass der Wille in Nietzsches Kunstverständnis über alle Schaffensphasen eine tragende Bedeutung besitzt, und Kunst ist Ausdruck des Willens zur Macht.⁹³ Der Mensch als Künstler wird gottgleich, und die Welt selbst als rein artistisches Phänomen aufgefasst: „*Die Welt als ein sich selbst gebärendes Kunstwerk - - Ist die Kunst eine Folge des U n g e n ü g e n s a m W i r k l i c h e n ? Oder ein Ausdruck der D a n k b a r k e i t ü b e r g e n o*

⁸⁸ Rosteutscher, 1947, 150.

⁸⁹ Siehe ferner Safranskis Erläuterungen im Aufsatz „Ein wenig Übermenschentum schadet nicht.“, in welchem er die Musik als die entscheidende Komponente des ästhetischen Phänomens bezeichnet (Safranski, 2017, 16-22).

⁹⁰ Meyer, 1993, 43 ff.

⁹¹ Müller, 2020, 177-180.

⁹² KSA 10, 371.

⁹³ Meyer, 1993, 68.

s s e n e s G l ü c k ? Im ersten Fall R o m a n t i k, im zweiten Glorien-schein und Dithyrambus (kurz A p o t h e o s e n – K u n s t): [...].“⁹⁴

Giorgio Colli vertritt die Auffassung, dass der Dionysos Name von einem Kunstsymbol in der Tragödienschrift die Entwicklung zu einer Metapher für eine philosophische Idee, die ewige Wiederkunft, vollziehe.⁹⁵ Bohrer stimmt zu, ergänzt jedoch, dass dies nicht bedeute, dass die Idee dieses Symboles das ästhetische Ereignis ausgetrieben habe. Vielmehr seien die Emphatik, die Ambivalenz wie auch die dionysischen Eigenschaften des ästhetischen Zeichens, die mit dem Namen des Gottes verbunden sind, bis in die Spätphase erhalten geblieben.⁹⁶ Auch Skowron bestätigt den unmittelbaren Zusammenhang zwischen Wiederkunftsgedanke und dem Dionysischen, ergänzt, dass das Werden ein wesentliches Element desselben sei, in dem der einzelne ein „*Stück Verhängnis*“ und ein „*Fatum*“ sei.⁹⁷

In der *Götzen-Dämmerung* liefert Nietzsche die Definition des Dionysischen, die sein Interpretationsverständnis der Spätphase prägnant zusammenfasst und auf dem die weiteren Untersuchungen in dieser Arbeit aufbauen: „*Das Jasagen zum Leben selbst noch in seinen fremdesten und härtesten Problemen; der Wille zum Leben, im O p f e r seiner höchsten Typen der eignen Unerschöpflichkeit frohwerdend – d a s nannte ich dionysisch, d a s errieth ich als die Brücke zur Psychologie des t r a g i s c h e n Dichters. N i c h t um von Schrecken und Mitleiden loszukommen, nicht um sich von einem gefährlichen Affekt durch dessen vehemente Entladung zu reinigen – so verstand es Aristoteles –: sondern um, über Schrecken und Mitleid hinaus, die ewige Lust des Werdens s e l b s t z u s e i n – jene Lust, die auch noch die L u s t a m V e r n i c h t e n in sich schliesst...*“⁹⁸ Und: „*Ich war der erste, der (...) jenes wundervolle Phänomen ernst nahm, das den Namen des Dionysos trägt: es ist einzig erklärbar aus einem Z u v i e l von Kraft.*“⁹⁹ Das Dionysische ist der Kunsttrieb im Zeichen des Schreckens mit einer überschwänglichen Lust am Werden, getrieben von plötzlicher Kreativität und Dynamik, ausgeführt und gelebt vom tragischen Dichter. Die Ausübung der tragischen

⁹⁴ KSA 12, 119.

⁹⁵ KSA 5, 413-421.

⁹⁶ Bohrer, 2008, 19.

⁹⁷ Skowron, 2015, 215-216.

⁹⁸ KSA 6, 160.

⁹⁹ KSA 6, 158.

Kunst erfolgt intuitiv, instinktiv und rauschhaft und ist nicht an verstandesmäßiges Denken gebunden. Das Negative wird ins erschreckend Positive umgedeutet, denn eine Lust am Vernichten und Untergang, auch dem eigenen, ist ebenso vorhanden wie die Umwertung der christlichen Moral, an deren Stelle die Kunst positioniert wird.¹⁰⁰ Bourquin vertritt die These, dass der gewalttätige Mythos, insbesondere die Zerstückelung des Dionysos / Zagreus für die Kreation des Nietzscheschen Dionysos sowie für das Dionysische entscheidend sei.¹⁰¹ Aus einer solchen Philosophie der schöpferischen Lebenslust sowie der Gewalt erwächst die Daseinswertung jenseits von Gut und Böse. Horkheimer und Adorno setzen sich in der *Dialektik der Aufklärung* kritisch mit dem Charakter des dionysischen Denkens auseinander, weil sie hierin eine spätbürgerlich-individualistische Charakteristik erkennen, in welcher die Gewalt affirmiert, aber gerade nicht überwunden wird. Hierdurch ist das dionysische Denken Teil eines Willens zur Selbstbehauptung und Stärke, das die Grausamkeit oder den Herrschaftsaspekt in der Kultur noch verstärkt.¹⁰² Eine christliche Wertelehre, die wesentlich Begriffe wie Demut, Mitleiden und die moralische Ein- und Unterordnung impliziert, die auf das Leben begrenzend und verringernd wirken, ist unvereinbar mit diesem Verständnis des Dionysischen.¹⁰³ Bereits in der *Geburt der Tragödie* hat Nietzsche das Dionysische klar gegen die christliche Moral sowie gegen das Christentum positioniert.¹⁰⁴ In der Spätphase zählt Erotik in Verbindung mit dem plötzlich eintretenden dionysischen Ereignis zu den Charakteristika. Die Erotik gehört zum Komplex der uneingeschränkten Lebensbejahung und dem Naturbezug und wurde von Nietzsche aus Bachofens Mutterrecht adaptiert.¹⁰⁵ Aufgrund des rauschhaften Charakters, der übermütigen Lebensfreude, Tanz und Gesang, darf festgestellt werden, dass ein radikaler Gegenwartsbezug, verbunden mit

¹⁰⁰ Safranski deutet die Vernichtungsphantasien drastisch. Er erkennt „wahrhaft mörderische Gedanken“, die aus dem dionysischen Zustand kämen. Das Dionysische bestehe insbesondere aus dem Bild des Übermenschen, das mit Vernichtung verbunden sei. Die Wurzeln entstammten einer Gedankenkonsequenz, die vermutlich im Mythos ihren Ursprung hat, sowie in einer existenziellen Problemkonstellation (Safranski, 2000, 278).

¹⁰¹ Bourquin, 2008, 598 ff.

¹⁰² Saar, 2017, 151.

¹⁰³ Baeumer, 1977, 92-97.

¹⁰⁴ KSA 1, 17-19.

¹⁰⁵ Bachofen verstand das Dionysische auf einer religiös-mythischen und zugleich erotisierenden Ebene. Er stand in der Denktradition von Creuzers Symbolik und hat Nietzsche maßgeblich beeinflusst. Nietzsche verarbeitet das erotische Motiv des Dionysischen u.a. im Dithyrambus „Unter Töchtern der Wüste“ (KSA 6, 381-387).

Gedankenfreiheit, zu den Eckpunkten von Nietzsches dionysischem Verständnis gehören.¹⁰⁶ Im Dithyrambos *Unter Töchtern der Wüste* wird dieses Thema pointiert.¹⁰⁷

In der 6. Abhandlung von *Der Fall Wagner* fragt Nietzsche: „Wozu Schönheit?“ Mit seiner Antwort bricht das Dionysische plötzlich hervor, hinterlässt beim Leser einen unmittelbaren Schrecken: „Warum nicht lieber das Grosse, das Erhabne, das Gigantische, Das, was die Massen bewegt?“¹⁰⁸ Mit „bewegt“ ist die Wirkung des dionysischen Effekts benannt, die den Zuschauer packt und in einen rauschhaften Zustand versetzt. In derselben Abhandlung untersucht Nietzsche die Wirkung von Melodie und Klang. Er stellt fest, es sei die Leidenschaft, die umwirft, nicht die Schönheit und schon gar nicht die Melodie. Der Zuhörer werde von schlagartiger leidenschaftlicher Musik gepackt, wie sie von Bizet komponiert wird, nicht von Wagner. Das Dionysische bricht mit drastischer und emotionaler Wortwahl, Gewalt und der Bildsemantik des Dionysos auf den Leser herein: „Seien wir im Klang charakteristisch bis zur Narrheit! [...] Agacieren wir die Nerven, schlagen wir sie todt, handhaben wir Blitz und Donner, - das wirft um...“¹⁰⁹

Georg fasst das Dionysische als Nietzsches Maske des Unbewussten auf. Im dionysischen Rausch des tragischen Künstlers, der in seinem Schaffen völlig aufgegangen ist, erfolgt die höchste Form der Machtauslassung, gleichsam einer orgiastischen Steigerung des Willen zur Macht, und zugleich die künstlerische Selbstüberwindung. In dieser Phase der völligen Entäußerung schafft der Künstler unbewusst, ist das Dionysische verstanden als Materialisation der unbewussten Wünsche.¹¹⁰ Dieser Interpretationsansatz stellt eine neue Sichtweise des Dionysischen dar, die besonders interessant ist, weil die Kreativität und der Schaffensprozess des Künstlers tangiert werden. Im Dithyrambos *Nur Narr! Nur Dichter!* greift Nietzsche das Thema des dionysischen Dichters in Verbindung mit Tragik, Vitalität und Wahrheit auf.¹¹¹

Das Dionysische ist nach Baeumers Auffassung ein aus den griechischen Mysterien erwachsenes psychologisches Phänomen. Hiermit verbunden sei die

¹⁰⁶ Sommer, 2013, 666

¹⁰⁷ KSA 6, 381-387.

¹⁰⁸ KSA 6, 24.

¹⁰⁹ KSA 6, 25.

¹¹⁰ Georg, 2014, 8-20.

¹¹¹ KSA 6, 377-380.

ekstatische Maxime des radikalen Ja-Sagens zum Leben selbst und der Welt in der Form, wie sie ist. Der radikale Höhepunkt sei Nietzsches dionysische Beurteilung des Daseins und seine Forderung nach der Wertung der gesamten deutschen Kultur und der abendländischen Zivilisation vor dem Richterstuhl des Dionysos. Bemerkenswert ist Baeumers Interpretationsverständnis, Nietzsche wolle sich mit seinen emotionalen Ausbrüchen persönlich engagieren und das Phänomen wortgewaltig verkünden, womit er einen Zusammenhang zwischen der Sprache und der Psychologie des Dionysischen herstellt. Das Dionysische ist nach dieser Interpretation deshalb für Nietzsche eine persönliche Thematik, die nur aus der Kenntnis seiner Persönlichkeit zu erfassen sei und deshalb als *sein* Dionysisches¹¹² verständlich werde.¹¹³ Hieraus folgt, dass die ekstatische und expressive Sprache sowie Nietzsches dichterische Lebensauffassung im Mittelpunkt des dionysischen Topos stehen. Diese Thesen werden vom Verfasser ausdrücklich bestätigt.

Bei Nietzsche werden philosophische, mythische und dichterische Bereiche vereinigt, auch wenn von ihm stets betont wird, dass das Dionysische von den Griechen in deren Mythen und Orgien als *künstlerisches Phänomen* und *Kunstabsicht* geschaffen worden sei. In der *Götzen-Dämmerung* bemerkt er: „*Ganz anders berührt es uns, wenn wir den Begriff „griechisch“ prüfen, den Winckelmann und Goethe sich gebildet haben, und ihn unverträglich mit jenem Elemente finden, aus dem die dionysische Kunst wächst, – mit dem Orgiasmus.*“¹¹⁴ Deshalb komme das Dionysische in der tragischen Kunst und Musik als ursprüngliche und ewige Kunstgewalt zum Ausdruck und nicht als schöne Kunst im Sinne des Apoll. Nietzsche stellt fest, dass er das Dionysische neben dem ästhetischen Verständnis in ein philosophisches Pathos umgesetzt habe, dass es vorher nicht gegeben habe.¹¹⁵ Darüber hinaus ist Psychologie ein essenzielles Charakteristikum.¹¹⁶

Das Dionysische und der Gott Dionysos sind in Nietzsches Ästhetik klar voneinander zu trennen: Das Dionysische gilt als entscheidende Wirkung des Gottes,

¹¹² Nietzsches Wahnzettel, die er an Freunde und Bekannte in den ersten Januartagen des Jahres 1889 versendete, sind vom Zusammenbruch gekennzeichnet und bilden den Abschluss dieses dichterischen Durchlebens des Dionysischen.

¹¹³ Baeumer, 2006, 345 ff.

¹¹⁴ KSA 6, 159.

¹¹⁵ KSA 6, 159.

¹¹⁶ Ergänzend zur Psychologie des Dionysischen sei auf die Ausführungen von Jochen Schmidt im Nietzsche-Kommentar zu VS verwiesen (Schmidt, 2012, 3-13).

der mit der Pathosformel des Plötzlichen verbunden ist.¹¹⁷ Dionysos wird über seinen Ausdruck, das Dionysische, verstanden, welches ein Ereignis verkündet, und das ist immer das Erscheinen des Gottes. Das Dionysische wurde von Nietzsche um das Strukturelement des plötzlichen Augenblicks entwickelt, und die Ästhetik des Erhabenen ist in das Dionysische aufgenommen worden als Bestandteil der Ereignishaftigkeit.¹¹⁸

Nietzsche wollte eine neue ästhetische Theorie schaffen und in der deutschen Literatur und Kunst zum Leben erwecken. Der Titel der *Geburt der Tragödie* ist deshalb wörtlich zu verstehen, auch wenn um das Jahr 1870 jenes kulturelle Ereignis durch die Musik Wagners erfolgen sollte, in der Spätphase jedoch durch die Musik Bizets.¹¹⁹ Der Mythos in der *Geburt der Tragödie* besitzt Ereignischarakter, ein ästhetischer Überfall auf die Phantasie des Zuschauers oder Lesers und zugleich die Umschreibung des dionysischen Augenblicks.¹²⁰ Nietzsches ästhetische Theorie wird von dem Begriff des Mythisch-machens pointiert, wobei festzustellen ist, dass es keinesfalls Nietzsches Intention war, einen neuen Mythos entstehen zu lassen. Diese stellt eine artistische Mythologie der Moderne dar, einschließlich einer neuen Theorie der Bilder und Symbole, die die Intensität der dionysischen Kunst verdeutlichen soll.¹²¹ Dabei geht es darum, die ästhetischen Effekte der griechischen Tragödie für die Moderne wiederherzustellen. Die Eckpunkte dieses Programms sind bereits vorgestellt worden: Die zentralen Bilder des Mythisch-machens umfassen die idealische Maske, welche die Individualität des Zuschauers aufhebt, und die allegorische Allgemeinheit. In *Menschliches, Allzumenschliches I* fasst Nietzsche seine Gedanken zusammen, indem er fordert: „Nicht Individuen, sondern mehr oder weniger idealische Masken; keine Wirklichkeit, sondern eine allegorische Allgemeinheit; Zeitcharaktere, Localfarben zum fast Unsichtbaren abgedämpft und mythisch gemacht; das gegenwärtige Empfinden und die Probleme der gegenwärtigen Gesellschaft auf die einfachsten Formen zusammengedrängt, ihrer reizenden, spannenden, pathologischen Eigenschaften entkleidet; in jedem andern als dem artistischen Sinne

¹¹⁷ Das plötzliche Erscheinen des Dionysos durch den Blitz in der „Klage der Ariadne“ sei an Beispiel genannt (KSA 6, 401).

¹¹⁸ Bohrer, 2015, 239.

¹¹⁹ Siehe DFW (KSA 6, 13 ff.).

¹²⁰ Bohrer, 2015, 165.

¹²¹ Bohrer, 2015, 236-240.

wirkungslos gemacht; keine neuen Stoffe und Charaktere, sondern die alten, längst gewohnten in immerfort wählender Neubesetzung und Umbildung: das ist die Kunst, so wie sie Goethe sie später verstand [...].“¹²²

3.2 Nietzsches Dionysos

Nietzsches Dionysos ist in den Dithyramben präsent, primär als ästhetisches Prinzip, aber auch als erscheinender und handelnder Gott. Um die Interpretation der Dithyramben nachvollziehbarer zu machen, ist es deshalb geboten, Dionysos zuvor zu untersuchen. Dionysos taucht zu Anfang von Nietzsches Werk als Künstlergott und nach einer langen Phase des Schweigens ab etwa 1883¹²³ im Rahmen der Konzeption der Umwertung aller Werte wieder auf, womit die Bedeutung des Gottes weit über den Ansatz im Erstlingswerk hinaus geht. Im Aphorismus 295 in *Jenseits von Gut und Böse* kommt „jener grosse Zweideutige und Versucher Gott“¹²⁴ erstmals wieder zu Wort, wird inthronisiert als Philosoph und erhält in den Dithyramben seinen letzten und zugleich bedeutsamsten Auftritt.¹²⁵

Nietzsche kreierte eine Dionysos Figur, die einem leidenden, sterbenden Künstlergott¹²⁶ und Philosophen entspricht, der im Moment des Todes eine starke und nachhaltige Lebenskraft¹²⁷ erzeugt.¹²⁸ Der inhaltliche Kern der Lehre¹²⁹ des Philosophen-Gottes sind die ewige Wiederkunft und der Übermensch.¹³⁰ In der Tragödienschrift wird Dionysos mit dem Ding an sich und dem Urgrund der

¹²² KSA 2, 184.

¹²³ Hintz, 2007, 273.

¹²⁴ KSA 5, 238.

¹²⁵ Reibnitz, 1992, 342.

¹²⁶ KSA 1, 17. Schmidt und Schmidt-Berger heben hervor, dass Dionysos bereits in der Antike, insbesondere bei Homer, aufgrund seines Bezugs zum Theater sowie der inspirierenden Kraft des Weines als Gott der Dichter bezeichnet wurde (Schmidt, Schmidt-Berger, 2008, 26). Der Künstler-Gott ist daher keine Innovation Nietzsches.

¹²⁷ Zur Vertiefung des Lebensaspektes bei Nietzsches Dionysos siehe Meyer, 2015.

¹²⁸ Diese Darstellung eines Sterbenden, der zugleich über eine starke Lebenskraft verfügt, wird in den Dithyramben „Letzter Wille“, „Das Feuerzeichen“ und „Die Sonne sinkt“ für Zarathustra sowie die an Zarathustra angelehnte Ich-Instanz besonders deutlich. Nietzsche nennt Dionysos in diesen Dithyramben nicht direkt namentlich, sondern verweist auf ihn durch seine Bildsemantik, beispielsweise den Blitz.

¹²⁹ Die Abgrenzung von Zarathustra und Dionysos scheint unklar zu sein, weil beide die gleiche Lehre verkünden. Dionysos ist jedoch ein philosophisches Prinzip und daher dem Propheten übergeordnet (KSA 11, 541).

¹³⁰ Hintz, 2007, 274.

Erscheinung gleichgesetzt¹³¹, gewinnt damit bereits in der Frühphase eine Rolle innerhalb der Philosophie Nietzsches, die kaum zu überbieten ist, während in der Spätphase eine Entwicklung zu einem Philosophen Gott erfolgt. Nietzsches Dionysos¹³² ist intellektuell-gefährlich und unterscheidet sich von allen anderen seit der Renaissance geschaffenen Dionysos-Figuren, etwa der sinnlichen Tizians, der christlich-mythischen von Hölderlin, der poetisch-erotischen Hofmannsthals¹³³ und der morbiden Thomas Manns.¹³⁴ Nietzsche betont das göttliche Leiden seines Dionysos, der als bejahender und selbstherrlicher Gott auf den Tod als Beginn eines anderen, neuen Lebens fokussiert.¹³⁵ Darüber hinaus greift Nietzsche den romantischen Dionysos auf und führt diesen zu neuen Extremen, indem er die Elemente des Bösen, Starken und zugleich Pessimistischen als wesentlichen Charakterbestandteil des Gottes etabliert. Mersch zufolge sei wesentliches Merkmal dieses Dionysos der Bruch mit dem *principium individuationis*, weil sich in ihm die rohe Kunstgewalt der Natur offenbare, woraus das Negative resultiere. Dionysos sei über die aus dem Mythos resultierende Brüchigkeit, dem Riss und die Differenz das Symbol für das Negative und Diabolische schlechthin.¹³⁶ Aber dieses Negative sei notwendiges Moment von Kreativität.¹³⁷

In *Jenseits von Gut und Böse* sagt Dionysos zum Menschen: „*Ich bin ihm gut: ich denke oft darüber nach, wie ich ihn noch vorwärts bringe und ihn stärker, böser*

¹³¹ KSA 1, 103-104.

¹³² Nietzsches Dionysos ist eine formlose, weil unbeschriebene Figur, die gerade nicht an die Erscheinung der mythischen Vorbilder erinnert: In der griechischen Phase um 400-600 v. Chr. ist Dionysos auf Wand- und Vasenmalereien als ein maskuliner, bärtiger und muskulöser Mann dargestellt. In der römischen Zeit entwickelt sich die Darstellung zu einem feminin anmutenden und häufig nackten Jüngling (Klingner, 1956, 32-39).

¹³³ Bohrer, 2010, 15.

¹³⁴ Vergleiche die Dionysos Figur in Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“.

¹³⁵ KSA 1, 38 ff. Im Dithyrambos „Die Sonne sinkt“ stehen das Thema des Untergangs und die Überwindung des Todes des Zarathustra im Mittelpunkt. Auf Dionysos verweisen Metaphern wie „glatt liegt die Seele im Meer“ oder „plötzliche Winde.“ Die „siebente Einsamkeit“, die auch in „Das Feuerzeichen“ eine thematische Pointe bildet, bezeichnet die Transformation des Todes in ein neues Leben.

¹³⁶ Wallat bestätigt die Einflüsse von Denkern wie Winckelmann, Herder, Welcker, Schelling, Creuzer etc. auf Nietzsche und stellt die Behauptung Nietzsches, er habe das Phänomen des Dionysischen als erster begriffen, infrage. Das ist nur bedingt richtig. Zwar stehen die Einflüsse auf Nietzsche fest.

Jedoch ist unbestreitbar, dass Nietzsche das Phänomen so signifikant philosophisch, ästhetisch und sprachlich weiterentwickelt hat, dass die Wirkungen bis in die Gegenwart reichen (Wallat, 2009, 148).

¹³⁷ Mersch, 2008, 39-41.

und tiefer mache, als er ist.“ – [...].¹³⁸ Im Versuch einer Selbstkritik von 1886 fragt Nietzsche: „Giebt es einen Pessimismus der S t ä r k e ? Eine intellektuelle Vorneigung für das Harte, Schauerliche, Böse, Problematische des Daseins aus Wohlsein, aus überströmender Gesundheit, aus F ü l l e des Daseins? Giebt es vielleicht ein Leiden an der Ueberfülle selbst?“¹³⁹ Das Leiden als Kerneigenschaft des Dionysos ist der Geburt der Tragödie zu entnehmen: „[...] es [Saryr] 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 [...].“¹⁴⁰ Die Interpretation des leidenden Dionysos hat den Weg geebnet für den Existenzialismus des 20. Jahrhunderts. Eine weitere Besonderheit ist die Verbindung von Dionysos mit dem Mythos und dem Theater sowie seinem tragischen Helden, welche wiederum mit der Lust am Leben verbunden werden, wozu Nietzsche im Versuch einer Selbstkritik bemerkt: „[...] woher müsste dann die Tragödie stammen? Vielleicht aus der L u s t , aus der K r a f t , aus überströmender Gesundheit, aus übergrosser Fülle?“¹⁴¹ Diese Interpretation lässt sich gemäß Henrichs in der Antike nicht erkennen.¹⁴² Die wesentlichen Neuerungen Nietzsches sind die dualistischen Kunsttriebe des Apollinischen und Dionysischen, der charakterliche Dualismus des Gottes in seinen Extremen sowie das Emphatisieren von Dionysos als Leidendem.¹⁴³ Das Konzept des artistischen Dualismus hat Kunst und Literatur einen maßgeblichen Impuls gegeben, der nachhaltig im 20. Jahrhundert wirkte.¹⁴⁴ Bohrer geht noch einen Schritt weiter, indem er feststellt, dass Nietzsche ebenso wie Hölderlin die Figur des griechischen Gottes in der Gestalt des Dichters auftreten lasse, unabhängig davon, welchen geschichtsphilosophischen Stellenwert dieser zugeschrieben wurde.¹⁴⁵

¹³⁸ Siehe die Erläuterung des Charakters des Dionysos im Neunten Hauptstück, 295. Absatz, von JGB (KSA 5, 239). Als weiteres Beispiel sei der Dithyrambos Klage der Ariadne zu nennen, im dem Nietzsche eine bössartige Dionysos Figur kreierte, einen „Henker-Gott“ (KSA 6, 398-401).

¹³⁹ KSA 1, 12.

¹⁴⁰ KSA 1, 58.

¹⁴¹ KSA 1, 16.

¹⁴² Henrichs, 1984, 219-223.

¹⁴³ KSA 1, 25 ff.

¹⁴⁴ Henrichs, Dionysos, Hades, Hecate, Clymenus, 2019, 389.

¹⁴⁵ Bohrer, 1997, 459.

Das Verständnis des Dionysos ist wesentlich von Nietzsches „*Lieblingsphilosophen*“¹⁴⁶ Heraklit beeinflusst. Auffallend ist, dass Nietzsche dem griechischen Gott Charakteristika zuweist, die in dem mythischen Vorbild zwar teilweise zu erkennen sind, welche jedoch deutlichen Bezug zur Statik der heraklitischen Philosophie aufweisen: Dies sind das Infragestellen von Erkenntnis und der Realitätswahrnehmung sowie eine übergeordnete Erkenntnisebene¹⁴⁷, der Prozess des Werdens, eine naturalistische Positionierung des Weltverständnisses, die spannungsgeladene Einheit von Gegensätzen sowie der *amor fati*.¹⁴⁸ Snell hebt hervor, dass das Denken über die Gegensätze der Welt Ausdruck in Heraklits Nähe zur Lyrik finde¹⁴⁹, eine weitere Gemeinsamkeit mit Nietzsches Dionysos. Das Geistig-Seelische ist bei Heraklit das erste Prinzip der Welt, ein pantheistisches Weltverständnis, womit er Snell zufolge von der Kosmologie zur Metaphysik schreite.¹⁵⁰ Heraklit setzt in einem seiner Fragmente Dionysos mit Hades gleich und verstärkt damit die Topen des Bösen und die Verschmelzung von Gegensätzen zu einem übergeordneten dionysischen Prinzip, das sich ebenfalls bei Nietzsche finden lässt: „*Derselbe aber ist Hades und Dionysos, dem sie im Wahnsinn huldigen und ihr Lenäenfest (ein Weinfest) feiern!*“¹⁵¹

Nietzsches Dionysos ist in der Spätphase ein übergeordnetes ästhetisches und philosophisches Prinzip mit einer klaren Struktur, welches im Nachlass in Bezug zu Zarathustra und dem Übermenschen gesetzt wird:

„I. Zarathustra kann nur b e g l ü c k e n , nachdem die Rangordnung hergestellt ist. Zunächst wird diese g e l e h r t.

II. Die Rangordnung durchgeführt in einem System der Erdregierung: die Herrn der Erde zuletzt, eine neue herrschende Kaste. Aus ihnen hier und da entspringend, ganz epikurischer Gott, der Übermensch, der Verklärer des Daseins.

III. Die übermenschliche Auffassung der Welt. Dionysos.

¹⁴⁶ Sommer, 2013, 673.

¹⁴⁷ Vergleiche Nietzsches Verständnis des Lebens aus dem VS: „[...] denn alles Leben ruht auf Schein, Kunst, Täuschung, Optik, Nothwendigkeit des Perspektivischen und des Irrthums.“ (KSA 1, 18).

¹⁴⁸ Pfeleiderer, 1886, 16-32.

¹⁴⁹ Snell, 1986, 49-54.

¹⁵⁰ Snell, 1986, 50.

¹⁵¹ Sommer, 2013, 673.

*IV. Von dieser größten Entfremdung liebend zurückkehrend zum Engsten und Kleinsten, Zarathustra alle seine Erlebnisse segnen und als Segnender sterbend.“*¹⁵²

Dies bedeutet, dass Dionysos nicht dem Zarathustra entspricht. Der Übermensch ist eine Auffassung, ein Prinzip oder Theorem. Dionysos und das Dionysische bilden den philosophischen und literarischen Rahmen für das Wirken Zarathustras und das übermenschliche Prinzip. Zarathustra ist dagegen eine von Nietzsche geschaffene prophetische Figur, deren Ziel die Verkündung des Übermenschen¹⁵³, der ewigen Wiederkunft¹⁵⁴ und des Willen zur Macht¹⁵⁵ ist. Der Interpretation Stegmeiers, der zufolge das Bild des Übermenschen mit dem des Philosophen verschmelze und für den Dionysos selbst Philosoph geworden sei, wird daher widersprochen.¹⁵⁶

Anschließend an diese Interpretation erkennt Wallat Nietzsche als einen zweifelnd verzweifelten Sucher, der sich in einem ausweglosen Labyrinth der permanenten Selbstaufklärung bewegt, in dem die Wahrheit keinen Platz mehr findet und ihm Dionysos als sich selbst erzeugende, überwältigende, begehrende, zerstörende Macht immer wieder begegnet. Der Mensch ist Teil des Geschehens eines viel tieferen universellen Spiels fluktuierender, auf Steigerung bedachter Kräfte. Diesen Überlegungen stimmt der Verfasser dieser Arbeit zu.¹⁵⁷

Rosteutscher sieht im „epikurischen Gott“, welcher durch die Dreieinigkeit von Nietzsche-Zarathustra-Übermensch verkörpert werde, ein wiedergeborenes Geschöpf des Dionysos. Dieser Interpretation folgt der Autor nicht, zumal der Zusammenhang zwischen Nietzsche und Zarathustra sowie dem Übermenschen hiernach unklar bleibt.¹⁵⁸

Dionysos ist kein handelnder Gott – außer in der *Klage der Ariadne* –, der in Nietzsches Texten in Form von Rollen verarbeitet wird, so wie dies in der Mythologie von Apoll, Zeus, Artemis oder Aphrodite bekannt ist. Dionysos ist ein Erscheinender,

¹⁵² KSA 11, 541.

¹⁵³ Siehe die Vorrede Zarathustras (KSA 4, 14).

¹⁵⁴ Siehe die Rede Zarathustras „Der Genesende“ (KSA 4, 270-277).

¹⁵⁵ Siehe die Rede Zarathustras „Von der Selbst-Ueberwindung“ (KSA 4, 146-149).

¹⁵⁶ Stegmaier, 2012, 149.

¹⁵⁷ Wallat, 2009, 253.

¹⁵⁸ Rosteutscher, 1947, 174.

und seine Handlung liegt in der Erscheinung selbst, weshalb er durch ein ästhetisches Konzept, ein Formprinzip vergleichbar dem Übermenschlichen, verständlich wird. Gleichzeitig bewirkt die plötzliche Erscheinung die dynamische Präsenz einer Epiphanie¹⁵⁹ beim Leser, hervorgerufen durch das Wissen um den Dualismus seiner Großartigkeit und Schrecklichkeit und Lebendigkeit seines Kults.¹⁶⁰

Dionysos ist nach Rosteutscher ferner das pantheistische Symbol der Vergöttlichung des Leibes, ein ungeheures Gefühl an Kraft ohne Anfang und ohne Ende, die große Mitfreudigkeit und Mitleidigkeit. Ein solches kontradiktorisches Einheitsgefühl der Notwendigkeit des Schaffens und Vergehens und der grenzenlosen Großartigkeit ist das Gegenteil des auf Ausgleich und individuelle Begrenzung fokussierten christlichen Glaubens.¹⁶¹

Ernst Bertram schließt an diesen Gedanken des Dionysos als eines nichthandelnden Gottes an, versteht diesen als verwandelnde Kraft, welche die Menschen dazu bringt, im Rauschzustand Masken eines überpersönlichen, göttlichen Seins zu tragen. Er bemerkt jedoch, dass ein Problem bestehe, weil der Anschauende diese Verwandlung dichterisch und damit theoretisch durchlaufe, nicht aber ein Verwandelter diese philologisch-historische Methode sehe, deute und dionysisch durchlebe.¹⁶²

Das Leiden besitzt bei Nietzsches Dionysos eine besondere Bedeutung, die durch seine Verbindung zu Schopenhauer zu erklären ist. Darüber hinaus integriert Nietzsche das Leiden des Zagreus in sein Konzept. Henrichs ist der Auffassung, dass Nietzsche die Wiedergeburt von Dionysos als das Ende der menschlichen Individuation und die Fusion des Menschen mit einer übergeordneten Einheit betrachte, ausgelöst durch den Tragödienchor.¹⁶³

Nietzsches Dionysosverständnis ist eng verknüpft mit dem Dualismus gegensätzlicher oder widersprüchlicher Entitäten¹⁶⁴, wozu auch das Gegensatzpaar

¹⁵⁹ Epiphanie ist mit dem Mythos des Dionysos eng verknüpft, denn bereits die Geburt des Gottes erfolgte plötzlich durch einen von Zeus erzeugten Blitz nach der Ermordung der Semele durch den Göttervater.

¹⁶⁰ Bohrer, 2010, 7.

¹⁶¹ Rosteutscher, 1947, 190-191.

¹⁶² Bertram, 1920, 158.

¹⁶³ Henrichs, 1984, 219-223.

¹⁶⁴ Die Überlegung Nietzsches der diametralen Gegensätze als wesentlicher Bestandteil des Dionysischen und des Charakters des griechischen Gottes haben auf seine Nachfolger im 20

von Leben und Tod zählt.¹⁶⁵ Der Dualismus zieht sich durch Nietzsches gesamtes Werk. In der *Geburt der Tragödie* schreibt Nietzsche: „Aus dem Lächeln dieses Dionysus sind die olympischen Götter, aus seinen Thränen die Menschen entstanden. In jener Existenz als zerstückelter Gott hat Dionysus die Doppelnatur eines grausamen verwilderten Dämons und eines milden sanftmüthigen Herrschers.“¹⁶⁶ In den Dithyramben wird dieser Dualismus an mehreren Stellen deutlich, etwa in „*Letzter Wille*“¹⁶⁷ und „*Die Sonne sinkt*“¹⁶⁸, worauf in den nachfolgenden Interpretationen einzugehen ist. In *Jenseits von Gut und Böse* drückt Nietzsche die Ambivalenz explizit aus, indem Dionysos „*jener grosse Zweideutige und Versucher Gott*“ genannt wird.¹⁶⁹ Der Dualismus ist Bohrer zufolge mit den Bakchen des Euripides 406 v. Chr. entstanden, der Dionysos als zarten, femininen und zugleich brutalen und rachsüchtigen Gott gezeichnet hat. Zuvor war Dionysos auf den Vasenbildern des 5. Jahrhunderts v. Chr. als bärtiger, sehr maskuliner Gott dargestellt, der keinen dualistischen Charakter aufwies. Der Kontrast dieser abstoßenden Grausamkeit zu der zarten Erscheinung, von zivilisierter Mäßigung und tödlicher Wildheit, verstärkt die Erschütterung des kontingenten Ereignisses seiner Epiphanie, die für Nietzsches Verständnis des Dionysos fundamental ist. Der Gewaltexzess produziert ein eminent-artistisches Phantasma, welches den Mythos auflöst und eine literarische Sublimierung erreicht. Nietzsche hat das Dionysos Bild des Euripides und insbesondere den Dualismus sowie den Schrecken der Erscheinung aufgegriffen und hierüber die Sublimierung seiner dionysischen Ästhetik erreicht.¹⁷⁰

Dionysos erscheint nur selten direkt im Werk Nietzsches, dessen Wirkung, das Dionysische, jedoch häufig. Die drei wesentlichen Erscheinungen des Gottes aus Sicht des Verfassers werden im Folgenden untersucht, um das Bild von Nietzsches Dionysos zu vervollständigen. Im Dithyrambos *Klage der Ariadne* kreierte Nietzsche

Jahrhundert maßgeblich gewirkt. Die Beschreibung des Dionysos bei Walter F. Otto in der Vorbemerkung seiner Schrift „Dionysos“ sei dafür beispielhaft genannt (Otto, 1933, 49 ff.).

¹⁶⁵ Henrichs, 2019, Henrichs, Dionysos, Hades, Hecate, Clymenus, 387.

¹⁶⁶ KSA 1, 72.

¹⁶⁷ Siehe: „[...] So sterben, / wie ich ihn einst sterben sah: / siegend, vernichtend...“ (KSA 6, 388).

¹⁶⁸ Siehe: „[...] Heiterkeit, güldene, komm! / du des Todes / heimlichster süssester Vorgenuss! [...]“ (KSA 6, 396).

¹⁶⁹ KSA 5, 238.

¹⁷⁰ Bohrer, 2010, 7 ff.

eine bösertige Dionysos Figur, einen „*Henker-Gott*“, der foltert, schmerzt und hasst.¹⁷¹ In den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* erscheint Dionysos dem Menschen ereignishaft als Künstlergott, „[...] *jenes ästhetische Phänomen, jenes Losgebundensein vom persönlichen Interesse, mit dem der Maler in einer stürmischen Landschaft, unter Blitz und Donner oder auf bewegter See, sein inneres Bild schaut, man meint das völlige Versunkensein in die Dinge: [...]*“.¹⁷² Die Erscheinung des Dionysos wird durch die Bilder von „*Blitz und Donner*“ verdeutlicht. Die umfassendste Charakterisierung des Dionysos erfolgt im Neunten Hauptstück von *Jenseits von Gut und Böse*. Nietzsche verwendet mehrfach die Bezeichnung „*Das Genie des Herzens*“ für Dionysos. Dieses „*Genie des Herzens*“ wird beschrieben als „*Versucher-Gott und geborene Rattenfänger der Gewissen, dessen Stimme bis in die Unterwelt jeder Seele hinabzusteigen weiss, welcher nicht ein Wort sagt, nicht einen Blick blickt, in dem nicht eine Rücksicht und Falte der Lockerung läge, zu dessen Meisterschaft es gehört, dass er zu scheinen versteht – [...]*“.¹⁷³ Nietzsche arbeitet mit einem Dualismus und Widersprüchen, denn der Gott wird negativ gezeichnet („*Rattenfänger*“), vermag aber über sein Scheinen die Seelen der Menschen zu erreichen. Dionysos als „*Genie des Herzens*“ wirkt als ein positiver Impuls auf die Menschen, der zu einer neuen Vitalität, Kraft zur Veränderung und zur Selbstüberwindung führt. Von Dionysos Berührung, die über sein Scheinen erfolgt, wird der Mensch „*sich neuer als zuvor*“, „*aufgebrochen*“, „*voll Hoffnungen*“, „*voll neuen Willens und Strömens*“. Nietzsche verwendet den Begriff „*Spiegel*“ und das zugehörige Verb „*spiegeln*“ nacheinander, ferner im selben Satz „*glättet*“, „*still zu legen*“ und „*tiefer Himmel*“.¹⁷⁴ Die Begriffe entstammen dem dionysischen Symbolismus aus Nietzsches neuerer Ästhetik und stellen einen Bezug zur glatten, starren Oberfläche her, die in ihrer Unendlichkeit den dionysischen Schrecken über den Tod Gottes verbildlicht. Die Oberfläche ist eine Form des selbstreferenziellen Scheins, ist Ausdruck für die Ästhetik der Plötzlichkeit, ein Erschrecken, das zum Ereignis wird. Die Bilder der Oberflächen, gemeinsam mit denen von Vitalität, Kraft und Transformation, stellen einen Bezug zum Theorem des Übermenschen her, worauf insbesondere „[...] *reicher an sich selber, sich neuer als*

¹⁷¹ KSA 6, 398-401.

¹⁷² KSA 1, 290.

¹⁷³ KSA 5, 237.

¹⁷⁴ KSA 5, 237.

zuvor [...]“ hinweist.¹⁷⁵ Die beiden Begriffe der Bezeichnung „*Genie des Herzens*“ für Dionysos stellen eine doppelte Affirmation dar. Der Gott ist ein „*Genie*“, weil er das „*Herz*“ erreicht und die Menschen auf diese Weise „*reicher an sich selber macht*“. Dionysos hat ferner dieses reiche Herz, weil er „*voll Hoffnung*“ auf die Herzen der Menschen wirkt.¹⁷⁶

Nietzsche positioniert seinen Dionysos als Antipoden zu Jesus. Dionysos ist auch der Gott des Vernichtens, und er soll all jene Werte zertrümmern, die Nietzsche für überkommen hält. Dionysos steht für das Leben, extreme Bejahung, unbegrenztes Energiepotential und freie Triebentfaltung. Er soll deshalb den Gegentypen vernichten, Christus, der durch Verneinung des Lebens, Minimierung der Energie und degenerativ-nihilistische Implikationen des Seins repräsentiert wird.¹⁷⁷ Am Ende des *Ecce homo* holt Nietzsche zum Schlag gegen das Christentum und die christliche Morallehre aus: Dionysos erscheint als „*Blitz der Wahrheit*“, die vernichtet, „*was am höchsten stand*“. Gemeint ist die Wahrheit auf Grundlage des abendländischen Wertgefüges und der christlichen Moral. Gott sei „*erfunden als Gegensatz-Begriff zum Leben, - in ihm alles Schädliche, Vergiftete, Verleumderische, die ganze Todfeindschaft gegen das Leben in eine entsetzliche Einheit gebracht!*“ Die Abhandlung schließt mit der Frage: „*– Hat man mich verstanden? – D i o n y s o s gegen den Gekreuzigten...*“¹⁷⁸

Nietzsche geht davon aus, dass Dionysos aus Asien stamme, weil wesentliche Mythen und religiöse Ansätze über Babylon und Kleinasien nach Europa gekommen seien.¹⁷⁹ Die Einschätzung war im 19. Jahrhundert prominent, und er hatte diese von Altertumsforschern wie Creuzer und Schubert übernommen.¹⁸⁰ Nach heutigen Erkenntnissen ist die Verortung des Dionysos in Asien falsch, denn neuere Untersuchungen haben ergeben, dass Dionysos bereits um 1.250 v. Chr. im Religionssystem der minoischen Kultur etabliert war.¹⁸¹ Hinweise auf drei fragmentarischen Linear B-Tafeln aus Pylos (Peloponnes) und dem kretischen Chania

¹⁷⁵ KSA 5, 237.

¹⁷⁶ Röllin, 2019, 89-91.

¹⁷⁷ Georg, 2014, 10-20.

¹⁷⁸ KSA 6, 373-374.

¹⁷⁹ KSA 1, 29.

¹⁸⁰ Schubert, 1840, 41 ff.

¹⁸¹ Henrichs, 2019, Göttliche Präsenz als Referenz, 460.

bezeugen, dass der Name Dionysos sogar mindestens 500 Jahre vor Homer existiert hat, also etwa 2.300 v. Chr.¹⁸² Das bedeutet, dass die mythischen Einflüsse von Nietzsches dionysischer Ästhetik aus dem antiken Griechenland stammen. Da Schopenhauer jedoch für sein philosophisches Konzept Anregungen aus den Veden und Upanishaden verarbeitet hatte und sein Einfluss auf Nietzsche erheblich war, ist davon auszugehen, dass in den Philosophemen der ewigen Wiederkunft und des Übermenschen, die einen Bezug zum Dionysischen aufweisen, indische Denkansätze ebenfalls enthalten sind.¹⁸³

3.3 Tektonik des Dionysischen

*„Um dieselbe Zeit begriff ich, daß mein Instinkt auf das Gegentheil hinauswollte als der Schopenhauers: auf die Rechtfertigung des Lebens, selbst in seinem Furchtbarsten, Zweideutigsten und Lügenhaftesten: - dafür hatte ich die Formel „dionysisch“ in den Händen.“*¹⁸⁴

3.3.1 Artistischer Prozess der Selbstentgrenzung

*„Hier, in dieser höchsten Gefahr des Willens, naht sich, als rettende, heilkundige Zauberin, die K u n s t ; sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt: diese sind das E r h a b e n e als die künstlerischer Bändigung des Entsetzlichen und das K o m i s c h e als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden.“*¹⁸⁵

Die wesentlichen dionysischen Attribute in der *Geburt der Tragödie* lauten das Schaudern, das Leiden, der Rausch, das Verspüren höchster Freude, Verlust der Individualität, das Eindringen in eine höhere Gemeinschaft sowie die Erlangung des Einklanges mit der Natur. Diese Attribute kommen innerhalb des dionysischen Prozesses zum Ausdruck, welcher die Wirkung der Tragödie auf den Zuschauer

¹⁸² Schmidt, Schmidt-Berger, 2008, 13. Siehe ferner vertiefend zum Mythos und der Entstehung des Dionysos die Untersuchungen von Heuler-Neuhaus, 2019, 24 ff.

¹⁸³ Die Untersuchung der Philosopheme ist nicht Bestandteil dieser Arbeit, so dass an dieser Stelle keine Überprüfung stattfindet, sondern nur eine begründete Annahme ausgesprochen werden kann.

¹⁸⁴ KSA 12, 354-355.

¹⁸⁵ KSA 1, 57.

beschreibt. Nietzsche hebt hervor, dass Schrecken und Leiden des Menschen die Ausgangslage für jedes Kunstbedürfnis seien. Der Mensch hat jedoch ein ursprüngliches Begehren nach dem Schrecken, dem Titanischen, Barbarischen, welches dem Charakter der Welt entspricht. Der Mensch ist deshalb keineswegs bestrebt, eine nachhaltige Erlösung vom Leiden zu finden, sondern will sein Bedürfnis nach dem artistischen Rausch des Dionysischen befriedigen, indem der apollinische Schein vernichtet wird.¹⁸⁶

Der Zuschauer, welcher die Kunst als Teil der Tragödie genießt, lässt das Ereignis der Erscheinung des Dionysos in der Bühnenaufführung sowie den Chor auf sich wirken, wobei ein Schrecken entsteht, welcher zu wonnevoller Verzückung, Rausch und einem angenehmen Grausen führt. In diesem Zustand zerbricht das *principium individuationis*, und der Zuschauer fühlt sich als Teil der dionysischen Gemeinschaft. In diesem Rauschzustand erfolgt das überwältigende Gefühl des plötzlichen Verschwindens aller Vernunftregeln, der totale Reflexionsverlust, der begleitet wird von wonnevollem Entzücken. Dieser Zustand erzeugt das Gefühl von überwältigender Größe und Macht, das Tragisch-Erhabene. Die Metaphorik des Zerreißens und Zerstückelns, die dem Mythos des Dionysos/Zagreus entstammt und im logischen Zusammenhang mit dem Verlust der Individualität steht, führt zu einer Intensivierung des Schreckens. Der Zustand des Nach-Individuellen entspricht dem Gefühl des Zuschauers, zur Gesamtheit der Natur zu gehören, und führt zum wonnevollen Rauschzustand. Zwei deutlich voneinander zu unterscheidende Varianten des Schreckens existieren, das Grausen und der Schrei des Entsetzens. Das Grausen ist ein positives Gefühl, das der Zuschauer aktiv sucht und genießt. Der Schrei des Entsetzens jedoch entsteht durch die Erkenntnis, dass das Einheitsgefühl mit dem nach-individuellen Status wieder verlorenght und der Zuschauer in den Zustand des *principium individuationis* zurückkehren wird. Grausen und Entsetzen sind beides ästhetische Größen, keine mythologischen, auch wenn diese aus dem Mythos abgeleitet werden. Aufgrund der Rückkehr des Zuschauers in das *principium individuationis* besteht ein nachhaltiges Bedürfnis nach einem iterativem Trost und einer vorübergehenden Erlösung durch die Kunst.¹⁸⁷

¹⁸⁶ KSA 1, 34-38.

¹⁸⁷ KSA 1, 57-64.

3.3.2 Gewalt und Ästhetik des Bösen

Der Topos der *Gewalttätigkeit* erscheint bereits in der *Geburt der Tragödie* und bildet einen Kernbestandteil von Nietzsches dionysischer Konzeption. Im Mittelpunkt des dionysischen Prozesses, der zuvor bereits erläutert wurde, steht der Verlust der Identität des im Rausch befangenen Menschen, welcher sich alsbald in die dionysische Gruppe integriert und sich mit dem Gott identisch fühlt. Nach Auffassung von Henrichs sind Leiden und Gewalttätigkeit die beiden bestimmenden Charakteristika des im Rausch Befangenen bei Nietzsche.¹⁸⁸

Im *Versuch einer Selbstkritik* findet sich die Bestätigung dieser Sichtweise. Nietzsche äußert sich auf die Frage „Ja, was ist dionysisch?“ wie folgt: „[...] woher müsste dann das entgegengesetzte Verlangen, das der Zeit nach früher hervortrag, stammen, das *V e r l a n g e n* nach dem *H ä s s l i c h e n*, der strenge gute Wille des älteren Hellenen zum Pessimismus, zum tragischen Mythos, zum Bilde alles Furchtbaren, Bösen, Rätselhaften, Vernichtenden, Verhängnisvollen auf dem Grunde des Daseins – woher müsste dann die Tragödie stammen?“¹⁸⁹

Bereits der Mythos der Geburt des später als Dionysos wiedergeborenen Zagreus ist als extrem gewalttätiges Ereignis überliefert.¹⁹⁰ Gewalt und die Ästhetik des Bösen als wesentliche dionysische Topen sind auch aus den Bakchen bekannt, was zur Verdeutlichung im Folgenden kurz herausgearbeitet werden soll. In dieser Tragödie des Euripides tritt Dionysos zunächst als harmlos wirkender Fremder gegenüber dem König von Theben, Pentheus, und der Königsfamilie auf und entwickelt eine komplexe Intrige, die in einer absonderlich brutalen Gewaltorgie eskaliert. Dionysos manipuliert den König wie auch seine Mutter mit dem Ziel, Pentheus von seiner im Rausch befindlichen Mutter und rasenden Mänaden zerreißen zu lassen. Im Anschluss an das Massaker befiehlt er die Zerstörung seiner eigenen Heimatstadt durch die Familie des Pentheus und schickt diese schließlich in die Verbannung.¹⁹¹ Rene‘ Girard versteht Dionysos mit Bezug auf die Bakchen als „Gott der Gewalt“ und „satanischen Verführer“, der zu Verbrechen anstiftet. Er pointiert, dass

¹⁸⁸ Henrichs, 1984, 207-209.

¹⁸⁹ KSA 1, 15-16.

¹⁹⁰ Creuzer, 1821, 388 ff.

¹⁹¹ Schrott, 1999, Bakchen nach Euripides, 77-79.

der Gott und seine charakteristischen Eigenschaften keine wesentliche Bedeutung außerhalb des Topos der Gewalt habe.¹⁹² Die Tragödie des Euripides lasse keinen anderen plausiblen Grund für die Taten des Dionysos erkennen als das Vergnügen an der Zerstörung. Aufgrund der herausragenden historischen und literarischen Bedeutung dieser Tragödie dürfen Gewalt und das Böse als wesentliche Eigenschaften Dionysos zugewiesen werden.¹⁹³

Rene' Girard fokussiert in seinem Werk *Violence and the Sacred* (1972) auf die dunklen Eigenschaften von Euripides' und Nietzsches Dionysos und verstärkt in seiner Charakterisierung die negativen Züge der Gewaltbereitschaft, machiavellistischen Verführung und der blutigen Exzesse deutlich. Er hat eine Figur geschaffen, welche die Grenze zwischen Tier und Mensch überschritten hat und dabei als Urheber von Verderbnis und Zerstörung angesehen wird. Der thematische Mittelpunkt von Girards Dionysosverständnis sind Blutvergießen, Kannibalismus, Verführung, Verzehr von rohem Fleisch und Mord.¹⁹⁴ In Girards Interpretation sind zwei Optionen der Rolle des Dionysos möglich: Als Opfer gemäß der blutigen Entstehung des Gottes und als der Verursacher von Gewalt. Als Opfer tritt Dionysos als Zagreus im bekannten Entstehungsmythos auf, in dem die Titanen seinen Körper zerreißen und sich an dem Fleisch laben.¹⁹⁵ Als Verursacher blinder Gewalt lernen wir Dionysos bei Euripides in den Bakchen kennen.¹⁹⁶ Auch auf Fresken unterschiedlicher römischer Künstler finden sich Hinweise auf die gewalttätigen Exzesse der dionysischen Orgien. Eine fragmentierte Freske, die im ersten Jahrhundert n. Chr. in Pompeji gefunden wurde, zeigt einen tanzenden Satyr und eine Mänade, die den abgeschlagenen Kopf eines Tieres im ausgestreckten Arm hält.¹⁹⁷

Diese reduzierte Sichtweise hat zur Folge, dass die typische positive Symbolik des Dionysos, Vitalität, der Phallus als Zeichen für Fruchtbarkeit, Gestaltungswille, Unzerstörbarkeit, künstlerische Schaffenskraft und der für Lebensfreude und die gesellige Gemeinschaft stehende Wein, ignoriert werden. Die Grenzverwischung von

¹⁹² Girard, 1977, 150.

¹⁹³ Girard, 1977, 143-151.

¹⁹⁴ Henrichs, 1984, 205-240.

¹⁹⁵ Creuzer, 1821, 388 ff.

¹⁹⁶ Schrott, 1999, Bakchen nach Euripides, 77-79.

¹⁹⁷ Eigene Untersuchung am 08.01.2023 im Kunstmuseum Pompejis auf dem Gelände der Ausgrabungsstätte, in dem die Freske dauerhaft ausgestellt wird. Die Freske ist „in der Gegend des Vesuvs“ unweit von Pompeji gefunden worden. Weitere Informationen zur Herkunft sind nicht bekannt.

Raubtier und Mensch führt zu einer Rollenverschiebung des klassischen Dionysosverständnisses in Richtung der unbezähmbaren Natur, welche auch die seit dem Mythos bekannten Gegensätze aufhebt. Jedoch ist hervorzuheben, dass sich die Vermischung von Mensch und Tier bereits auf römischen Fresken des ersten Jahrhunderts a. Chr. nachweisen lässt. Eine Freske, die tanzende Zentauren im dionysischen Rausch darstellt, ist insbesondere zu erwähnen.¹⁹⁸ Die Verschiebung des Dionysosverständnisses führt dazu, dass im Gegensatz zu den antagonistischen Paaren Kultur/Natur, Freude/Wut, mild/wild oder Leben/Tod bei Girard die Attribute Natur, Wut, wild und Tod verbleiben.¹⁹⁹ Auch die religiösen Aspekte des Mythos werden ausgeblendet, weshalb das Praktizieren der dionysischen Religion keine Bedeutung mehr besitzt. Girards Dionysos repräsentiert folglich den Gegenpol zu dem von Creuzer, Bachofen, Kerényi, und Detienne vitalen und überwiegend positiv verstandenen Gott.²⁰⁰

Die Bakchen des Euripides, der Mythos des Zagreus, Nietzsches eigene Texte sowie die jüngere Forschung zeigen dennoch, dass Gewalt, Vernichtung und das Vergnügen daran mit dem griechischen Gott und seiner Wirkung, dem Dionysischen, eng verbunden sind. Deshalb wird dem ästhetischen Bösen in den folgenden Untersuchungen der Dithyramben besondere Beachtung geschenkt.

3.3.3 Das Tragisch-Erhabene

Kant definiert den Begriff des Erhabenen in der *Kritik der Urteilskraft* von 1790 umfassend neu und integriert diesen in sein System.²⁰¹ Kant stellt fest: „*Erhaben nennen wir das, was schlechthin groß ist.*“ Wesentlich ist, dass „*das Erhabene nicht in den Dingen der Natur, sondern allein in unseren Ideen zu suchen sei.*“ Und: „*Erhaben ist also die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt.*“²⁰² Schiller lehnt sich an Kants Definitionen in seiner

¹⁹⁸ Eigene Untersuchung am 08.01.2023 im Kunstmuseum Pompejis auf dem Gelände der Ausgrabungsstätte, in dem die Freske dauerhaft ausgestellt wird. Die Freske ist in Stabiae unweit von Pompeji gefunden worden. Weitere Informationen zur Herkunft sind nicht bekannt.

¹⁹⁹ Girard, 1977, 135-160.

²⁰⁰ Detienne, 1995, 10-15.

²⁰¹ KdU, 1922, 91.

²⁰² Meyer, 1993, 94-95.

Abhandlung *Vom Erhabenen*²⁰³ aus dem Jahr 1793 zunächst an, entwickelt jedoch in den Folgejahren ein eigenes Konzept, mit erheblichen Wirkungen auf das ästhetische Verständnis des 19. Jahrhunderts.²⁰⁴ Schiller geht in dieser Schrift davon aus, dass der menschliche Geist bei Aufrechterhaltung des *principium individuationis* einem übermenschlichen Schrecken widerstehen könne. Das Gefühl einer individuellen Überlegenheit ist die Konsequenz, das Tragisch-Erhabene.²⁰⁵

Mersch zufolge assoziierten die Theoretiker der ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts, zu denen auch Maler wie Caspar David Friedrich oder Theodore Géricault zu rechnen seien, die Ästhetik des Erhabenen mit dem Ereignishaften, das mit jedem Maß und jeder Vorstellung bricht. Durch diese Darstellungsform werde die Distanz zwischen dem Kunstwerk und dem Kunstgenießer zum Schwinden gebracht, so dass der Augenblick, die Gegenwart des Ereignisses dargeboten werde.²⁰⁶

Nietzsche findet Anknüpfungspunkte zu seinen Vordenkern und stellt eine Verbindung zwischen dem Topos des Erhabenen und dem Dionysischen her, denn „es gelingt euch nicht mehr das Erhabene festzuhalten, eure Thaten sind plötzliche Schläge, keine rollenden Donner.“²⁰⁷ Die „rollenden Donner“, die heftiger sind als „plötzliche Schläge“, verweisen auf das Dionysische und zugleich auf das Erhabene. Schillers Verständnis wird von Nietzsche ins Gegenteil verkehrt, weil das *principium individuationis* aufgelöst werden muss, bevor das Gefühl des Erhabenen im dionysischen Prozess eintreten kann. Das Erhabene²⁰⁸ als wesentliche ästhetische

²⁰³ Schiller, 1962, 489-513.

²⁰⁴ Schiller, 1998, Über das Erhabene, 754-767.

²⁰⁵ Siehe hierzu Schillers Beschreibung des Schreckens auf das Bewusstsein: „Ein Gegenstand aber, der den Bedingungen unsers Daseins widerstreitet, der in der unmittelbaren Empfindung Schmerz erregen würde, erregt in der Vorstellung Schrecken; denn die Natur mußte zu Erhaltung der Kraft selbst ganz andere Anstalten treffen, als sie zu Unterhaltung der Tätigkeit nötig fand. Unsre Sinnlichkeit ist also bei dem furchtbaren Gegenstand ganz anders interessiert als bei dem unendlichen; denn der Trieb der Selbsterhaltung erhebt eine viel lautere Stimme als der Vorstellungstrieb. Es ist ganz etwas anders, ob wir um den Besitz einer einzelnen Vorstellung oder ob wir um den Grund aller möglichen Vorstellungen, unsre Existenz in der Sinnenwelt, ob wir für das Dasein selbst oder für eine einzelne Äußerung desselben zu fürchten haben.“ (Schiller, 1962, 491). Ferner: „Erhaben nennen wir ein Objekt, bei dessen Vorstellung unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Überlegenheit, ihre Freiheit von Schranken fühlt: gegen das wir also physisch den Kürzeren ziehen, über welches wir uns aber moralisch, d.i. durch Ideen erheben.“ (Schiller, 1962, 489).

²⁰⁶ Mersch, 2008, 36.

²⁰⁷ KSA 1, 280.

²⁰⁸ Nach Prüfung der Primärtexte vertritt der Autor die Auffassung, dass Nietzsche die Begriffe „Das Erhabene“ und „Das Tragisch-Erhabene“ synonym verwendet.

Kategorie seit der Antike wurde ein Kernbestandteil von Nietzsches dionysischem Konzept.²⁰⁹ Nietzsche definiert in der *Geburt der Tragödie* das Erhabene „als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen [...]“ für den im dionysischen Rausch befindlichen Menschen.²¹⁰ Das Erhabene ist das Gefühl von überwältigender Größe und Macht, welches den Menschen erschüttert. Für Nietzsche ist der Begriff im Sinne einer sensualistischen Geschmacksästhetik verständlich, indem er beim Verständnis des Erhabenen von Pseudo Longinus²¹¹ und Burke rekurriert und dabei die Wirkung in Form der ästhetischen Emotion in den Mittelpunkt positioniert.²¹² Die Schrift *Vom Erhabenen* des Pseudo Longinus deutet auf einen engen Bezug zwischen dem Erhabenen und dem Dionysischen hin, der bereits in der Antike bekannt war: „Das Erhabene zerreißt, wenn es im richtigen Augenblick hervorbricht, wie ein Blitz alle Dinge und zeigt mit einemmal die ganze Gewalt des Redners.“²¹³ Insbesondere die Begriffe „zerreißt“, „Augenblick“, „Blitz“ und „ganze Gewalt“ referenzieren auf das Dionysische, weil das Erhabene als plötzliches Ereignis beschrieben wird.²¹⁴ In der sechsten Abhandlung von *Der Fall Wagner* beschreibt Nietzsche die Wirkung des Erhabenen auf den Hörer, sich dabei auf Bizet beziehend. Dabei fällt auf, dass er Begriffe, die ein plötzliches Ereignis assoziieren, verstärkt für seine Erläuterungen benutzt, nämlich „Blitz und Donner“, „umwerfen“ (3x), „überwältigend“ (2x), „[...] stellen wir die großen Symbole um uns herum! Sursum! Bumbum! [...]“.²¹⁵ Die Begriffe, die Nietzsche für das Erhabene verwendet, erinnern wie bei Pseudo Longinus an das Dionysische.²¹⁶

Nietzsche erkennt das Erhabene in *Unzeitgemäße Betrachtungen II* als Bestandteil des dionysischen Augenblicks: „Wer dort im Augenblick verstehen, berechnen, begreifen will, wo er in langer Erschütterung das Unverständliche als das

²⁰⁹ KSA 6, 24. Siehe ferner: Lipperheide, 1999, 5 ff.

²¹⁰ KSA 1, 57.

²¹¹ von Scheliha, 1970, 22 ff.

²¹² Bohrer, 1981, 131.

²¹³ Fuhrmann, 2003, 166.

²¹⁴ Der Blitz nimmt Bezug auf den Übermenschen, wie auch Georg Heym in seinen Aufzeichnungen in Erstes Tagebuch von 1906 feststellt (Heym, 1978, 147).

²¹⁵ Vergleiche hierzu Nietzsches Ausführungen zum Erhabenen in der sechsten Abhandlung von DFW: „Wir kennen die Massen, wir kennen das Theater. Das Beste, was darin sitzt, deutsche Jünglinge, gehörnte Siegfriede und andre Wagnerianer, bedarf des Erhabenen, des Tiefen, des Überwältigenden.“ (KSA 6, 24).

²¹⁶ Siehe von Scheliha, 1970, 25 ff.

*Erhabene festhalten sollte, mag verständig genannt werden, doch nur in dem Sinne, in dem Schiller von dem Verstand der Verständigen redet: (...).*²¹⁷ Das Erhabene tritt immer als dionysisches Ereignis im plötzlichen Augenblick gemeinsam mit dem Schrecken auf und wird ausgelöst entweder durch die Kunst oder die Großartigkeit der Natur.²¹⁸ Das Erhabene ist zentraler Bestandteil der dionysischen Formel Nietzsches, weil der Blitz, das Plötzlichkeitsindiz und der Schrecken in der Dionysos Mythologie zusammengeführt sind. Wesentliche Eigenschaft und Ausgangsmoment des Erhabenen sind der Schrecken, der beim Betrachter durch die Konfrontation mit dem tragischen Kunstwerk oder der Natur plötzlich entsteht, durch den ein Reflexionsverlust und die Auflösung des *principium individuationis* folgen. Das *principium individuationis* zerbricht aufgrund des Reflexionsverlustes, der Kunstbetrachter wird deshalb in einen Rauschzustand versetzt, und das Tragisch-Erhabene tritt ein, verstanden als Bestandteil des dionysischen Prozesses.²¹⁹ Das Grausen wird durch die überwältigende Wahrnehmung des plötzlichen Verschwindens der Vernunft begründet, begleitet von einem wonnevollen Entzücken über dieses Ereignis. Dies impliziert, dass Nietzsche das Erhabene als Sujet des Willens betrachtet. Dem Gefühl des Tragisch-Erhabenen folgt das Entsetzen, sobald die Rauschwirkung nachlässt. Somit sind Grausen und Entsetzen Varianten des Erschreckens, die in unterschiedlichen Phasen einer ästhetischen Kategorie zum Ausdruck kommen.²²⁰

Meyer zufolge steht das Erhabene immer in Verbindung mit dem Übermenschen und dem Willen zur Macht, weil Nietzsche eine Philosophie des schöpferischen Lebens verkünde. Das Erhabene impliziert Größe, Stärke und Willenskraft und ermöglicht deshalb den Wille zu schaffen, Grundlage für den dionysischen Künstler. Das vom Künstler erschaffene Bildwerk ist der Übermensch, höchste Form des Erhabenen, dessen Verkünder Zarathustra ist, der den Übermenschen mit dem „*Hammerruf*“²²¹ erweckt. Der Wille zur Macht ist eine

²¹⁷ KSA 1, 280.

²¹⁸ Bohrer, 1994, 92 ff.

²¹⁹ Fuchs untersucht den dionysischen Rausch im Kontext sozialer Systeme, worauf an dieser Stelle zur Vertiefung verwiesen wird. Das ist insofern interessant, weil die Auflösung des *principium individuationis* zu einem gesteigerten Gefühl von Gemeinschaft und Zugehörigkeit führen muss, das als typische Eigenschaft des Dionysischen auch bei Nietzsche erkennbar ist (Fuchs, 2008, 51-72).

²²⁰ Bohrer, 2015, 151.

²²¹ KSA 10, 448.

unendliche Größe, ausgeführt vom Übermenschen, der den großen Gedanken, die ewige Wiederkunft, erträgt und uneingeschränkt bejaht. Deshalb ist das Erhabene der Ausdruck des auf das Unendliche zielenden Willens.²²²

3.3.4 Apotheosen-Kunst der unbedingten Bejahung

In den Dithyramben ist das Thema der Rolle und des Verständnisses des Künstlers bzw. des Dichters sowie der Kunst allgemein und im Kontext der Wahrheitsfindung elementar, wofür der erste Dithyrambos *Nur Narr! Nur Dichter!* exemplarisch steht.²²³ Deshalb werden im Folgenden Nietzsches Kunstverständnis und die Rolle des dionysischen Künstlers und Dichters untersucht werden.

Bereits in der Schrift *Die dionysische Weltanschauung* stellt Nietzsche fest: „*Im dionysischen Rausche, im ungestümen Durchrasen aller Seelen-Tonleitern bei narkotischen Erregungen oder in der Entfesselung der Frühlingstriebe äußert sich die Natur in ihrer höchsten Kraft: [...]*“²²⁴, und so verwundert es nicht, dass sich im Kern seines Denkens der Antagonismus von lebenssteigernder und lebensschwächender bzw. -verneinender Kunst als ästhetischer Maßstab befindet, vor allem nach dem Bruch mit Wagner 1877. Solche Kunst, die eine Überfülle an Kraft und Leben, heidnischen Charakter und Ekstase offenbart, nennt Nietzsche dionysisch, im Gegensatz zu einer Form von Kunst, in der das Gegenteil zum Ausdruck kommt, Schwäche, Mitleid und christliche Werte nämlich, welche er romantisch und nihilistisch nennt.²²⁵ Während das Begriffspaar dionysisch und apollinisch eine Gegenüberstellung eines scheinbaren, sich jedoch aufhebenden Gegensatzes zweier sich bedingender Größen darstellt, sind dionysische und romantische Kunst als Fundamentalantithese gänzlich unvereinbar.²²⁶ Die romantische Kunst, auch als *décadence*-Kunst bezeichnet, wird von Nietzsche personifiziert mit Richard Wagner²²⁷

²²² Meyer, 1993, 94-96. Siehe zur Vertiefung des Theorems ferner Dellinger, 2019, 110-113.

²²³ Siehe zum Thema Wahrheit im Dithyrambos: Groddeck, 2017, 317-330.

²²⁴ KSA 1, 557.

²²⁵ Jähnig, 2011, 101-103.

²²⁶ Meyer, 1991, 197-208.

²²⁷ Der Bruch mit Wagner 1877 ist neben persönlichen Differenzen wesentlich auf Nietzsches weiter entwickeltes und deutlich verändertes Kunstverständnis gegenüber der Frühphase zurückzuführen. Vor allem Szenen im Parsifal, die Nietzsche als christlich versteht, haben unüberbrückbare Gegensätze offenbart. Nietzsche erkennt in Wagner ferner den Charakter eines Schauspielers mit

und fortan kompromisslos abgelehnt, denn: „[...]... *Die romantische Kunst ist nur ein Nothbehelf für eine manquirte „Realität“...*“²²⁸

Die Gestalt des dionysischen Künstlers durchläuft von der Frühphase zur mittleren und Spätphase eine wesentliche Entwicklung und Veränderung. In der Schrift *Die dionysische Weltanschauung* heißt es: „*Das principium individuationis wird in beiden Zuständen [Anmerkung: des Rausches und der Verzückung] durchbrochen, das Subjektive verschwindet ganz vor der hervorbrechenden Gewalt des Generell-Menschlichen, ja des Allgemein-Natürlichen.*“²²⁹ Ab der mittleren Phase wird die Individualität des Künstlers von Nietzsche nicht mehr verneint, im Gegenteil findet eine Projektion des Dionysischen in das schaffende Subjekt statt. Aus diesem Grund rückt Nietzsche Dionysos Mitte der 1880er Jahre in die Nähe des Übermenschen und den Willen zur Macht, wobei festzustellen ist, dass Dionysos in *Also sprach Zarathustra* eine Randerscheinung einnimmt und nicht stellvertretend ist für den Übermenschen.²³⁰ Wie zuvor erwähnt, bestehen Bezugspunkte²³¹ zwischen Zarathustra und Dionysos, weil Zarathustra in einem dionysischen Rahmen handelt.²³²

In der dritten Phase, etwa ab dem ersten Teil von *Also sprach Zarathustra* 1883, gewinnt der Topos des Individualismus sowie der Individualwillen in Nietzsches Denken eine zunehmende Bedeutung, was auf die Theoreme des Willen zur Macht, des Übermenschen und der ewigen Wiederkunft zurückzuführen ist. Innerhalb dieses Prozesses gewinnt das Formprinzip des *Klassischen* zunehmend an Bedeutung, das aus dem Begriffsverständnis des Dionysischen abgeleitet wird. Fortan erfolgt der artistische Antagonismus zwischen dem Begriffspaar *Klassisch* und *Romantisch*, wobei das Klassische den höchsten Ausdruck des Willen zur Macht bedeutet: „*Der klassische Stil stellt wesentlich diese Ruhe, Vereinfachung, Abkürzung, Concentration dar – das höchste Gefühl der Macht ist concentrirt im klassischen Typus. Schwer reagiren: ein großes Bewußtsein: kein Gefühl von Kampf: Der Naturrausch.*“²³³

wenig gefestigten philosophischen Ansichten, die dieser populistisch ändere, um Publikumserfolg zu erzielen (Bertram, 1920, 161 ff.)

²²⁸ KSA 13, 494.

²²⁹ KSA 1, 554-555.

²³⁰ Vgl. Plötzliches Auftauchen des Dionysos im Dithyrambus „Klage der Ariadne“ (KSA 6, 401).

²³¹ KSA 6, 344-345.

²³² Fantoni, 2009, 268.

²³³ KSA 13, 240.

Der dynamische Lebensprozess, das Werden und Schaffen, soll nun in die Kunst implementiert und mit dieser verschmolzen werden, was eine Weiterentwicklung des Dionysischen bedeutet und eine Integration des Theorems des Willen zur Macht, wodurch aus einer werksästhetischen freien Form über dem Leben die ausdrucksästhetische Form des Schaffenden wird. Daher ist das Klassische die Symbiose des Willen zur Macht mit einer absoluten Kunstform. Entscheidend ist nicht mehr das Kunstwerk an sich, sondern der Prozess des Schaffenden, das Werden an sich, wodurch das Schöne der ästhetisch objektivierte Wille zur Macht ist:²³⁴ *„Insofern steht das S c h ö n e innerhalb der allgemeinen Kategorie der biologischen Werthe des Nützlichen, Wohltätigen, Lebenssteigernden: doch so, daß eine Menge Reize, die ganz von Ferne an nützliche Dinge und Zustände erinnern und anknüpfen, uns das Gefühl des Schönen d.h. der Vermehrung von Machtgefühl geben [...].“*²³⁵ Der Perspektivismus als Kernbestandteil von Nietzsches Erkenntnistheorie findet auch in seiner dionysischen Kunsttheorie Anwendung, denn das Schöne ist rein subjektiv. Nietzsche stellt deshalb fest: *„D a s Schöne existirt so wenig wie d a s Gute, d a s Wahre.“*²³⁶

Der Begriff der Kunst ist antimetaphysisch verstanden. Metaphysik im bisherigen Verständnis lehnt Nietzsche ab, jedoch kann der Begriff als komplementäre Ergänzung des Künstlerischen verstanden werden, wenn dieser auf das schöpferische Leben angewendet wird. Die Feststellung, dass *„die Kunst m e h r w e r t h ist als die Wahrheit“*, bezeichnet Nietzsche als *„Glaubensbekenntniß“* und *„Artisten-Evangelium“*, er erkennt *„die Kunst als die eigentliche Aufgabe des Lebens“*, als dessen *„metaphysische Thätigkeit“*.²³⁷ Klossowski bemerkt, dass die Wahrheit ein notwendiger, zugleich formschaffender Irrtum sei, in dem alles unter der Perspektive der Zweckdienlichkeit betrachtet wird. Die Kunst sei jener Bereich, in dem der gewollte Irrtum die Spielregeln bestimme. Die Kunst ist demzufolge das Reich der Spiels, in dem die Verstellung legitim ist.²³⁸

²³⁴ Meyer, 1993, 89 ff.

²³⁵ KSA 12, 554.

²³⁶ KSA 12, 554.

²³⁷ KSA 13, 522.

²³⁸ Klossowski, 2007, 48.

Wesentlicher Bestandteil des Klassischen ist der Stil, und die höchste Form des Stils ist der *grosse Stil*, welcher eine Verbindung von Macht, Rausch und Wille inkludiert und der entsteht, „wenn das Schöne den Sieg über das Ungeheure davonträgt.“²³⁹ Dieser Stil wird von Nietzsche als übergeordnete ästhetische Größe, nicht als Sprachstil verstanden. Innerhalb des Stils ist der Gedanke, der Inhalt, von tragender Bedeutung, nicht die Form: „Den Stil verbessern – das heisst den Gedanken verbessern, und gar Nichts weiter! [...]“²⁴⁰ Den schlechten Stil erkennt man vor allem an inadäquaten Emotionen, Rührseligkeit und Mitleid in einer Form, die unpassend ist und vor allem nicht echt, demnach die typischen romantischen Attribute: „Mehr Empfindung für eine Sache zeigen wollen, als man wirklich hat, verdirbt den Stil, in der Sprache und in allen Künsten.“²⁴¹ Nietzsche definiert in der *Götzen-Dämmerung*: „Das höchste Gefühl von Macht und Sicherheit kommt in dem zum Ausdruck, was *gros sen Stil* hat. Die Macht, die keinen Beweis mehr nöthig hat; die es verschmäht, zu gefallen; die schwer antwortet; die keinen Zeugen um sich fühlt; die ohne Bewusstsein davon lebt, dass es Widerspruch gegen sie giebt; die in *s i c h* ruht, fatalistisch, ein Gesetz unter Gesetzen: *D a s* redet als grosser Stil von sich.“²⁴² Der große Stil weist autoritäre Formen auf, duldet weder Widerspruch noch Kompromiss, wofür die Ausdrucksform in *Also sprach Zarathustra* beispielhaft ist. Dieser Stil ist monologisch, er beschäftigt sich mit sich selbst, deshalb muss er niemand gefallen und ist in diesem Sinn Gesetz, der Maßstab für sich selbst und eine ästhetische Norm. Der große Stil wirkt daher imperativisch auf den Willen, spricht nicht das Gefühl an, denn die Emotionen werden vom Verstand in eine Form gegossen und aufgehoben.²⁴³

3.3.5 Rauschhafte Vitalität und Unzerstörbarkeit des Lebens

Vitalität, rauschhafter Überschwang sowie die Unzerstörbarkeit des Lebens sind wesentliche Bestandteile von Nietzsches dionysischem Verständnis.²⁴⁴ Diese

²³⁹ KSA 2, 596.

²⁴⁰ KSA 2, 610.

²⁴¹ KSA 2, 611.

²⁴² KSA 6, 119.

²⁴³ Meyer, 1993, 90-96.

²⁴⁴ KSA 1, 15-17.

Themen bilden neben der Tragik und dem Pessimismus der Stärke den Grundtenor der Dithyramben, so dass an dieser Stelle eine Untersuchung angemessen erscheint.

Der Rausch ist ein ästhetischer Kernbestandteil des Dionysischen, der im plötzlichen Augenblick jenen Menschen packt, der von der tragischen Kunst überwältigt wird und als ein übersteigertes Lebensgefühl wirkt. Nietzsche beschreibt diesen in der Tragödienschrift wie folgt: *„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 Zerschneiden des principii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so thun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen, das uns am nächsten noch durch die Analogie des Rausches gebracht wird.“*²⁴⁵ Nietzsche pointiert die übersteigerten Gegenpole, die für die Beschaffenheit des Rausches essenziell sind, in seiner Schrift *Die dionysische Weltanschauung*: *„[...] der ekstatische Ton der Dionysosfeier, in dem das ganze Übermaß der Natur in Lust und Leid und Erkenntnis zugleich sich offenbarte. Alles was bis jetzt als Grenze, als Maßbestimmung galt, erwies sich hier als ein künstlicher Schein: das „Übermaß“ enthüllte sich als Wahrheit!“*²⁴⁶ Die extremen Gegensätze, die der im Rausch Befindliche empfindet, werden insbesondere durch die beiden Eckpunkte des Übermaßes an Lebensfreude und des Leidens bestimmt. Der Rauschzustand kann durch Alkoholika, Musik oder den Frühlingstrieb hervorgerufen werden, vor allem aber durch den Tragödienchor.²⁴⁷ Der dionysische Rausch wird ferner von den ästhetischen Bezugsgrößen des Erhabenen sowie des Plötzlichen tangiert. Der Rausch führt zu einer Bewusstseinsweiterung des befangenen Menschen, in dem sich Erkenntnis und Wahrheit offenbaren. Der Mensch soll als Ja-sagender Künstler seiner Selbst und für die ihn umgebende Mannigfaltigkeit fungieren. Beim Eintritt in den dionysischen Rausch verlässt der Mensch das *principium individuationis*, befreit sich von den Fesseln tradierter Werte mit dem Ziel, das Werden

²⁴⁵ KSA 1, 28.

²⁴⁶ KSA 1, 565.

²⁴⁷ Günzel, 2000, 305-307.

der Welt zu mimen. Der Mensch gleicht sich die Welt an und sich selbst der Welt, wobei die kontradiktorische Denkweise Heraklits auch bei diesem Ansatz erkennbar wird.²⁴⁸

Nietzsche fokussiert in seinem dionysischen Verständnis auf eine schrankenlose Bejahung²⁴⁹ und grenzenloses Begehren, welches folgende Zitate verdeutlichen: „*In alle Abgründe trage ich noch mein segnendes Jasagen*“...*A b e r d a s i s t d e r B e g r i f f d e s D i o n y s i s c h e n n o c h e i n m a l.*“²⁵⁰ Im 10. bis 12. Absatz des *Nachtwandler-Lieds* im Zarathustra steht die Bejahung im Mittelpunkt der Ausführung. Die Radikalität der Bejahung wird durch den mit dieser verknüpften Begriff der *Ewigkeit* verstärkt, der gehäuft in der Rede auftaucht, denn „- *Lust will a l l e r D i n g e E w i g k e i t, w i l l t i e f e, t i e f e E w i g k e i t!*“²⁵¹ Die Idee des *Nachtwandler-Lieds* wurde von Nietzsche im Dithyrambos *Ruhm und Ewigkeit* erneut aufgegriffen, womit sich in den nachfolgenden Interpretationen zu beschäftigen sein wird.²⁵² Die Rede des Zarathustra stellt eine Verbindung zwischen dem Bejahenden des Dionysischen und dem Philosophem der ewigen Wiederkunft her, denn „- *wolltet ihr jemals Ein Mal Zwei Mal, sprach ihr jemals „du gefällst mir, Glück! Husch! Augenblick!“ so wolltet ihr A l l e s zurück! / Alles von neuem, Alles ewig, Alles verkettet, verfädelt, verliebt, oh so l i e b e t ihr diese Welt, - [...]*“²⁵³

Mit der radikalen Bejahung, die als der *amor fati* zu verstehen ist, ist zwangsläufig auch Ablehnung und Umwertung verbunden, und für die Schaffung neuer Kreationen ist die Zerstörung des Bestehenden Voraussetzung. Wesentliche Eigenschaft des Dionysischen ist „*[...] die Lust am Vernichten [...]*.“²⁵⁴ Deshalb besteht ein semantisches Analogon zwischen dem Willen zur Macht und dem Dionysischen. Die Macht ist nach Auffassung von Müller eine vektorielle Größe der Willens, „*die*

²⁴⁸ Beispiele für die kontradiktorische Denkweise Heraklits finden sich in den Fragmenten (Snell, 1986, 17 ff.)

²⁴⁹ An dieser Stelle ist zu bemerken, dass auch Spinoza, obgleich seine Philosophie keinen direkten Bezug zu Nietzsche erkennen lässt, das Leben in seiner vollständigen Realität mit allen positiven und negativen Aspekten bejahte, während er zugleich kritischen Abstand gegenüber religiösen Vorstellungen und der Metaphysik hielt (Spinoza, Ethik III, 2010, 110 ff.).

²⁵⁰ KSA 6, 345.

²⁵¹ KSA 4, 403.

²⁵² KSA 6, 402-405.

²⁵³ KSA 4, 402.

²⁵⁴ KSA 6, 160.

ewige Lust des Werdens“²⁵⁵, der eine dionysische Kategorie ist. Dabei ist der Wille die Ausgangsgröße, welche auf Macht wirkt und diese in Größe, Beschaffenheit und Intensität direkt beeinflusst.²⁵⁶ Folgendes Zitat aus der *fröhlichen Wissenschaft* verdeutlicht den Zusammenhang: „Der Kampf um's Dasein ist nur eine Ausnahme, eine zeitweise Restriktion des Lebenswillens; der grosse und kleine Kampf dreht sich allenthalben um's Uebergewicht, um Wachstum und Ausbreitung, um Macht, gemäss dem Willen zur Macht, der eben der Willen des Lebens ist.“²⁵⁷ Das Dionysische beschreibt die Potenzen weniger Übernaturen, wird primär vom tragischen Dichter gelebt, einem Genius, der durch seine radikale Bejahung den Willen zur Macht vollzieht und hierdurch den Wiederkunftsgedanken lebt. „Die Tiefe des tragischen Künstlers liegt darin, daß sein aesthetischer Instinkt die ferneren Folgen übersieht, [...] daß er die Ökonomie im Großen bejaht, welche das Furchtbare, Böse, Fragwürdige rechtfertigt [...]“²⁵⁸ Festzustellen ist, dass Nietzsche die drei wesentlichen Philosopheme des Willen zur Macht, der ewigen Wiederkunft und des Übermenschen über das radikale Begehren des Dionysischen in Beziehung zueinander bringt.²⁵⁹

Im Folgenden werden die Interpretationen des lebensbejahenden Prinzips wesentlicher Literaten untersucht, die entweder auf Nietzsche Einfluss nahmen oder auf die dessen Überlegungen gewirkt haben. Radikal lebensbejahende Eckpunkte des Dionysischen werden insbesondere im Ansatz von Bachofen erkennbar, und es wurde dargelegt, dass dieser Mystiker auf Nietzsche Einfluss ausgeübt hat. Bachofen erkennt im Dionysischen das mütterliche Kraftprinzip, wobei der phallische Gott Dionysos vor allem als der schaffende, phallisch-zeugende Naturgott zu verstehen ist.²⁶⁰ Das Dionysische ist das nivellierende, sexuelle und rauschhafte demokratische Prinzip, das einerseits die zerstörende, das *principium individuationis* auflösende Kraft ist, andererseits werden gerade hierdurch Freude, Friede und das menschliche Miteinander ermöglicht.²⁶¹ Bachofens Verständnis des Dionysischen ist radikal positiv. Damit unterscheidet sich Bachofens Interpretation des Phänomens deutlich von

²⁵⁵ KSA 6, 160.

²⁵⁶ Müller, 2020, 246.

²⁵⁷ KSA 3, 585.

²⁵⁸ KSA 12, 557.

²⁵⁹ Georg, 2014, 10-20.

²⁶⁰ Baeumer, 1967, 257.

²⁶¹ Bachofen, 1861, 87 ff.

Detienne, Henrichs und auch Nietzsche, bei denen dualistische Kräfte wesensbestimmend wirken.

Ludwig Klages, der zeitweise dem George Kreis angehörte, in welchem Nietzsches Gedanken umfassend aufgegriffen und weiterentwickelt wurden, hat im Jahr 1922 in seiner Schrift *Vom kosmogonischen Eros* das Dionysische als einen ekstatischen Zustand der Befreiung der Seele von der Herrschaft des Geistes und des ins Kosmische entgrenzte Eros beschrieben und befindet sich damit in seiner Interpretation des Phänomens nahe an Nietzsche, greift aber auch Ideen von Bachofen auf. In seiner Schrift *Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches* von 1926 distanziert sich Klages von Nietzsche, da er das Dionysische nun ausschließlich psychologisch deutet.²⁶² Baeumer meint, Klages sehe im Dionysischen eine Art mystischen Religionsersatzes.²⁶³ Klages Interpretation des Dionysischen ist eng verknüpft mit Erotik und nähert sich diesbezüglich Bachofen²⁶⁴ an, denn „ohne Frage dürfte man den erotischen Zustand auch einen dionysischen nennen, wennschon nicht ganz mit dem gleichen Rechte den dionysischen einen erotischen. Beide stimmen nämlich allerdings überein sowohl in der ekstatischen Seelenverfassung als auch zumal in jenem umsichgreifenden Überwallen, das (mit einer Wendung Nietzsches aus Schopenhauer) die Schranke der „Individuation“ durchbricht und das Sonderleben zurückversenkt in das Leben der Elemente.“²⁶⁵ Bei Klages finden sich die typischen Begriffe und Attribute des Dionysischen, die Todessehnsucht, das Todesgrauen, das Auflösen der Individuation und vor allem die Ekstase.²⁶⁶ Auch versteht Klages Dionysos als Gott der Dichter und knüpft diesbezüglich nahtlos an Nietzsche an.²⁶⁷

Ernst Gundolf und Kurt Hildebrandt erkennen in ihrer 1923 erschienenen Schrift *Nietzsche als Richter unserer Zeit* eine „Dionysierung“ der deutschen Literatur. Nietzsche wird als Erneuerer einer deutschen Ästhetik bezeichnet, der sich mit der *Geburt der Tragödie* an die deutsche Jugend wende. Das Dionysische versteht Gundolf folgendermaßen: „Das mächtige und glühende Leben, das er ersehnte,

²⁶² Baeumer, 2006, 354.

²⁶³ Baeumer, 1967, 259.

²⁶⁴ Bachofen, 1861, 129 ff.

²⁶⁵ Klages, 1922, 39-40.

²⁶⁶ Klages, 1922, 42 ff.

²⁶⁷ Siehe: „Aber auch echte Dichter – samt und sonders Nachzügler und verspätete „Jünger des Gottes Dionysos“ – sind als Dichter allemal Idiopathen, mögen manche von ihnen zur Herbeiführung der „Inspiration“ noch so sehr unter anderem sogar der Verliebtheit bedürfen!“ (Klages, 1922, 57).

*dessen vollendete Bändigung das schöne Leben ist, und für das er immer nur das griechische Sinnbild des Dionysischen wußte - es ist das heroische, das tragische Leben, das seine Lust auch noch im Vernichteten hat.“*²⁶⁸ Mit diesem Verständnis berufen sich beide Autoren direkt auf den späten Nietzsche und den Gedanken des *amor fati*, fokussieren aber auf das rein Lyrische unter Ausklammerung des musikalischen Ursprungs. In Hölderlin sehen sie den Ahnen Nietzsches, während Stefan George als der Erfüller Nietzsches gilt, welcher dessen Werk vollendet. Als Kritikpunkt gegenüber Nietzsche heben sie hervor, dass George nicht zerrissen von einem übergroßen Willen und grenzenlosem Werden sei, sondern erfüllt von magischen Kräften, von Duft, Anmut, Wärme, Rausch und Helligkeit. Die psychologische Komponente des Dionysischen wird als intuitives Schauen, gemäß Gundolf als übergreifende Schau von der göttlichen Mitte aus bezeichnet, nach Hildebrandt als selige Schau des Göttlichen. Die wesentlichen Begriffe, mit denen beide Autoren das Dionysische bestimmen, sind typisch für den George- Kreis: heroisches Leben, magischer Rausch und Schau des Göttlichen.²⁶⁹

Joachim Rosteutscher beschreibt das Dionysische Nietzsches in seinem Werk *Die Wiederkunft des Dionysos* (1947) als lustvolle Manifestation von Triebwünschen und neuem Schöpfen der Urquelle des Lebens. Er knüpft direkt an Nietzsche an und versteht wie Bachofen Dionysos als Repräsentanten des Mutterrechts, des natürlichen, erdgebundenen Ursprungs des noch nicht kulturell geprägten Menschentums. Er meint, dass Freud die intuitiv gewonnene Lebenskonstruktion Nietzsches und Schopenhauers in seinen Begriffen des Unbewussten vereinigt habe, in denen die Lebens- und Todestribe herrschten und aus dem die Lebenskraft des Libido erwächst. Er betrachtet die Wiederkunft des Dionysos und das Dionysische als Synonyme, als Erscheinungsform des deutschen Irrationalismus und als Rebellion der Instinkte und des Blutes gegen die herrschende Ethik. Die schöpferische Zerstörung ist für Rosteutscher als wesentliche Wirkung des Dionysischen zu betrachten. Für Rosteutscher bedeutet das Dionysische deshalb eine Rebellion gegen die allgemeingültige kulturelle Weltordnung, welche er in Anlehnung an Bachofen als Vaterrecht bezeichnet. Er erkennt im Dionysischen zusammenfassend eine Befreiung

²⁶⁸ Gundolf, E., Hildebrandt, 1923, 57.

²⁶⁹ Gundolf, E., Hildebrandt, 1923, 65-104.

der Seele vom Geistigen, einen Zustand kosmischer Fülle und einen mystischen Religionsersatz.²⁷⁰

Rosteutscher widerspricht Nietzsche aber hinsichtlich der Gefahr der menschlichen Zerstörungskräfte durch eine radikale kulturelle Erneuerung, aus welcher das Hervortreten des instinktgetriebenen, irrationalen und starken Menschen erfolgen würde. Ohne einen kulturellen Rahmen mit Begrenzung, Hemmung und Sublimation sieht Rosteutscher keine Stärke im kulturellen Sinne. Rosteutscher fordert eine Neubegründung der rationalen Wertewelt unter Berücksichtigung der psychologischen Gesamtpersönlichkeit des Menschen, lässt aber offen, wie dies zu erfolgen habe.²⁷¹ In diesem Kontext sind die Geschehnisse des zweiten Weltkriegs und der NS-Herrschaft zu bedenken, welche unmittelbar vor der Veröffentlichung seiner Schrift erfolgt sind. Rosteutschers Verständnis des Begriffs des Dionysos und des Dionysischen ist als sehr komplex zu bezeichnen, denn dieser umfasst die psychologische Deutung des Phänomens, verbunden mit einer kulturkritischen, naturalistischen und glaubenskritischen sowie einer artistischen Seite.²⁷²

In seiner letzten großen Schrift, *Das Werk Stefan Georges*, aus dem Jahr 1960, deutet der 79-jährige Hildebrandt die Dichtung Georges gemäß dem dionysischen Gehalt. Einflüsse von Nietzsche sind offensichtlich, wenn Hildebrandt von „*jener glühenden Well des Dionysischen und Ekstatischen*“ spricht. Er bezieht sich in seinen Schilderungen auch auf die Maskenzüge und das kultische Treiben der Münchner Gelehrtengruppe Kosmiker um Alfred Schuler und Ludwig Klages in den Jahren ab 1899, die 1904 zum George-Kreis stießen. Die feierlichen Umzüge der Kosmiker hatten das Ziel, den dionysischen Rausch hervorzurufen und erinnern an Nietzsches Schilderungen des Phänomens in der *Geburt der Tragödie*.²⁷³ Die Kosmiker standen in der Tradition von Bachofen und Nietzsche und fanden ihre Bezugspunkte in Mythen

²⁷⁰ Baeumer, 1967, 258-262.

²⁷¹ Rosteutscher, 1947, 258-259.

²⁷² Rosteutscher, 1947, 137-192.

²⁷³ Nietzsche beschreibt die Entstehung und das Wesen des Dionysischen wie folgt: „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 Frühlings erwachen 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 Schaaren, singend und tanzend, von Ort zu Ort: [...]“ (KSA 1, 28-29).

und frühen Matriarchaten, die sie wiederentdeckten und neu interpretierten, und dem Dionysischen Nietzsches. Das Ziel der Gruppe war das Wiederaufleben antiker Kulte und Religionen im dichterischen Kontext sowie die Ablehnung des gründerzeitlichen und wissenschaftlichen Fortschrittsglaubens, worin Parallelen zu Nietzsches Denken offenkundig waren.²⁷⁴

Karl Kerényi deutet Dionysos und das Dionysische ebenfalls als ein überwiegend positives Phänomen. In seiner Schrift „*Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life*“ (1976) versteht der Autor Dionysos als Symbol der unzerstörbaren Vitalität, welche die vollständige Überlegenheit besitzt gegenüber dem Tod, der nur eine Transformation derselben darstellt. Der Tod ist deshalb nicht Bestandteil des Dionysoskultes.²⁷⁵ Sein Verständnis des Dionysos ist dem Marcel Detiennes als überwiegend rauschhaft-vitalem Gott mit einer dunklen Seite vergleichbar, wenngleich weniger dualistisch und kaum kontradiktorisch.²⁷⁶ Der Gott sei im alten Griechenland nicht nur als „*epiphanic*“, sondern auch als „*epidemic*“ aufgefasst worden, ein Hinweis auf dessen dunkles Wirken. Kerényi stellt jedoch fest, dass der Fokus des Dionysischen nicht auf Negatives und dunkle Mächte, sondern auf ein positives Wirken zu legen sei, dass von den Adjektiven ruhig, kraftvoll und unterbewusst gezeichnet sei mit einem Bezug zum Theater und Wein.²⁷⁷ Bereits Homer habe den ekstatischen Kult des Dionysos gekannt, und der Gott sei von Semele geboren worden, um die Menschen zu erfreuen. In diesem Zusammenhang habe Homer wahrscheinlich an die Rolle des Weins gedacht, jedoch auch um dessen ambivalente Bedeutung gewusst.²⁷⁸ Kerényi interpretiert Dionysos ähnlich wie Nietzsche, Otto und Bohrer als den erscheinenden Gott. Die Epiphanie des Erscheinens fasst Kerényi als übermächtiges Ereignis auf.²⁷⁹

²⁷⁴ Baeumer, 2006, 353.

²⁷⁵ Henrichs, 1984, 209-212.

²⁷⁶ Detienne, 1986, 55-80.

²⁷⁷ Kerényi 1976, XXV.

²⁷⁸ Kerényi, 1976, 55.

²⁷⁹ Kerényi, 1976, 139 ff.

3.3.6 Ästhetik von Leiden und Abschied

In dieser Arbeit wurde bereits darauf verwiesen, dass Leiden eine wesentliche Kategorie des Dionysischen ist sowie Leiden und Gewalttätigkeit wesentliche Eigenschaften des im Rausch befangenen Menschen sind. In der jüngeren Forschungsdebatte wird diese Auffassung bestätigt.²⁸⁰ Die tragende Bedeutung des Leidens im Dionysischen wird von Nietzsche im *Versuch einer Selbstkritik* in der *Geburt der Tragödie* begründet. Auf die Frage „Ja, was ist dionysisch?“²⁸¹ antwortet er: „Eine Grundfrage ist das Verhältnis des Griechen zum Schmerz, sein Grad von Sensibilität, - blieb dies Verhältnis sich gleich? oder drehte es sich um? – jene Frage, ob wirklich sein immer stärkeres *V e r l a n g e n n a c h S c h ö n h e i t*, nach Festen, Lustbarkeiten, neuen Culten, aus Mangel, aus Entbehrung, aus Melancholie, aus Schmerz erwachsen ist?“²⁸² In der *Genealogie der Moral* ergänzt Nietzsche: „Der Mensch, das tapferste und leidgewohnteste Thier, vereint an sich *n i c h t* das Leiden: er *w i l l* es, er sucht es selbst auf, vorausgesetzt, dass man ihm einen *S i n n* dafür aufzeigt, ein *D a z u* des Leidens.“²⁸³

Die besondere Bedeutung des Leidens bei Nietzsches Dionysos und im dionysischen Konzept ist zu erklären durch seine Verbindung zu Schopenhauer, dessen Einfluss signifikant war.²⁸⁴ Die Überlegungen Schopenhauers über die

²⁸⁰ Henrichs, 1984, 207-209.

²⁸¹ KSA 1, 15-16.

²⁸² Exzessive Gewalt ist seit den Bakchen des Euripides ein konstanter Bestandteil des Dionysos und Kategorie des Dionysischen.

²⁸³ KSA 5, 411.

²⁸⁴ In WWV I ist der Wille die treibende Kraft hinter den Dingen, der belebten und unbelebten Natur. Dieser Schopenhauersche Wille greift deutlich weiter als die übliche Konnotation des Begriffes. Alles, was der Mensch wahrnimmt, ist Erscheinungsform eines metaphysischen Willens, so dass dieser Wille inhärenter Bestandteil von allem Existierenden ist. Der Wille drängt den Menschen zu immer neuem Begehren, welches niemals befriedigt werden kann und als Konsequenz ein dauerndes Leiden erzeugt, das schicksalhaft für den Menschen ist. Das Leiden ist zentraler Bestandteil der Schopenhauerschen Überlegungen. Eine vorübergehende Linderung des Leidens setzt Erkenntnis voraus und kann über die ästhetische Kontemplation sowie über das Mitleiden und die Gnadenwirkung erreicht werden. Dauerhaft kann der Wille nur über eine asketische Transformation des Selbst überwunden werden, ein Zustand, den man mit dem buddhistischen Nirvana vergleichen kann. Der Mensch verneint seinen Willen, überwindet diesen, doch die Erkenntnis wächst in diesem Prozess. Die Erkenntnis hat sich auf eine höheren Ebene entwickelt, nachdem das principium individuationis aufgelöst und der Mensch ein rein erkennendes Wesen geworden ist. Da Schopenhauer die Veden und Upanishaden gelesen hatte, gilt als sicher, dass er die Idee einer Überwindung des Willens aus den altindischen Religionen adaptiert hatte (WWV I, 157 ff).

Bedeutung des Leidens²⁸⁵, welche eine Grundlage seines philosophischen Denkens darstellen, sind vom griechischen Mythos sowie der Tragödie unabhängig, und doch ist es Nietzsche gelungen, das Leiden mit diesen beiden Bezugspunkten zu verbinden und in seine ästhetische Theorie zu integrieren. Die griechische Tragödie ist nach Nietzsches Auffassung die wahrste und reinste Kunstform aufgrund des Untergangs des Helden und des Paradigmas des existenziellen Leidens, wobei Zagreus den Prototyp des protagonistischen Leidens darstellt. Innerhalb des dionysischen Prozesses ist der Eintritt in den Rauschzustand zu verstehen als die Wiedergeburt von Dionysos und das Ende der menschlichen Individuation, gleichsam die Fusion des Menschen mit einer übergeordneten Einheit, welche ausgelöst wird durch den Tragödienchor. Die Tragödie repräsentiert auf diese Weise die wahre menschliche Existenz.²⁸⁶

Nietzsches Topos des Abschieds weist eine signifikante ästhetische Bedeutungsqualität bereits seit der *Geburt der Tragödie* auf, ein Thema, welches das Werk durchzieht. In der Abhandlung 227 von *Menschliches, Allzumenschliches, Goethes Irrungen*, schreibt Nietzsche: „Endlich entdeckte er, der Besonnene, allem Wahnschaffnen an sich ehrlich Abholde, wie ein trügerischer Kobold von Begierde ihn zum Glauben an diesen Beruf gereizt habe, wie er von der größten Leidenschaft seines Wollens sich losbinden und *A b s c h i e d* nehmen müsse. Die schmerzlich schneidende und wühlende Ueberzeugung, es sei nöthig, *A b s c h i e d* zu nehmen, ist völlig in der Stimmung des Tasso ausgeklungen: über ihm, dem „gesteigerten Werther“, liegt das Vorgefühl von Schlimmerem als der Tod ist, wie wenn sich Einer sagt: „nun ist es aus – nach diesem Abschiede; wie soll man weiter leben ohne wahnsinnig zu werden!“ [...]“²⁸⁷ Die Konnotation des Abschiedsbegriffs beinhaltet Schmerz, langsamen Niedergang und tiefe Melancholie und erzeugt

²⁸⁵ Siehe hierzu die Erklärung des Leidens in „Von der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens“ im Kapitel 46 des Vierten Buches von WWV II: „Aus der Nacht der Bewußtlosigkeit zum Leben erwacht findet der Wille sich als Individuum, in einer end- und gränzenlosen Welt, unter zahllosen Individuen, alle strebend, leidend, irrend; und wie durch einen bangen Traum eilt er zurück zur alten Bewußtlosigkeit. – Bis dahin jedoch sind seine Wünsche gränzenlos, seine Ansprüche unerschöpflich, und jeder befriedigte Wunsch gebiert einen neuen. Keine auf der Welt mögliche Befriedigung könnte hinreichen, sein Verlangen zu stillen, seinem Begehren ein endliches Ziel zu setzen und den bodenlosen Abgrund seines Herzens auszufüllen.“ (WWV II, 733).

²⁸⁶ Henrichs, 1984, 219-223.

²⁸⁷ KSA 2, 482.

hierüber die semantische Verbindung zum Leiden.²⁸⁸ Typische Begriffe, die mit dem Abschied konnotieren, nennt Nietzsche im Nachlass unter *Memorabilia*: „Herbst – Schmerz – Stoppel – Pechnelken Astern. Ganz ähnlich beim angeblichen Brand des Louvre. – Cultur-Herbst-gefühl. Nie ein tieferer Schmerz.“²⁸⁹ Der Begriff des Abschieds ist für Nietzsche in persönlicher und kulturkritischer Hinsicht relevant, einerseits durch den eigenen tiefgreifenden Abschied von seiner romantischen Periode und der damit verbundenen Person Wagners, andererseits als kulturkritischer, geschichtstheoretischer und existenzieller Begriff. Der Abschied ist eine kritische Reflexionsfigur, die eine kontemplative Stimmung des wehmütigen Geistes erzeugt. Die Vorstellung vom Stillstand der Zeit, Vergangenes zu imaginieren und in die Gegenwart zu vermitteln, ist dabei wesentlich. Das dabei aufkommende Gefühl ist jenes der Stille, die wiederum mit der Idylle semantisch und visuell verknüpft ist.²⁹⁰

Die Abschiedsfigur perspektiviert Nietzsches Verständnis der Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Ein Endzustand der Kultur wird erdacht, kein Fortschreiten der Zeit im Sinne eines historischen Bewusstseins. Deshalb ist der wesentliche Bestandteil eine Theorie der Trauer, ein Abschiednehmen, in der eine weitere Entwicklung des Geistes als unwahrscheinlich angesehen wird. Dieser Endzustand des sich Verabschiedenden wird vom Künstler a priori erkannt. Nietzsche beklagt ab *Menschliches, Allzumenschliches* als Kulturkritiker den Verlust der Kunst als Möglichkeit der Moderne, den er in der Phase der Tragödienschrift noch für möglich gehalten und als Projekt formuliert hat. Man kann diesen Umstand als schmerzliche Erkenntnis bezeichnen.²⁹¹

Die Figur des reflexiven Abschieds ist Bestandteil des Dionysischen und erfolgt innerhalb des in dieser Arbeit bereits beschriebenen dionysischen Prozesses. Sie besteht aus drei Varianten: Als erste Variante ist ein bewußtseinstranszendenter Zustand zu nennen, das Gefühl von Schrecken und anschließender Verzückung, das

²⁸⁸ Der Schmerz hat bei Nietzsche eine hohe Wertigkeit gegenüber anderen Empfindungen und ist während der gesamten Schaffensphase ästhetisch relevant. In der FW schreibt er: „Mit Wohlthun und Wehethun übt man seine Macht an Andern aus – mehr will man dabei nicht! Mit Wehethun an Solchen, denen wir unsere Macht erst fühlbar machen müssen; denn der Schmerz ist ein viel empfindlicheres Mittel dazu als die Lust: – der Schmerz fragt immer nach der Ursache, während die Lust geneigt ist, bei sich selber stehen zu bleiben und nicht rückwärts zu schauen.“ (KSA 3, 384).

²⁸⁹ KSA 8, 504.

²⁹⁰ Bohrer, 1997, 417-424.

²⁹¹ Bohrer, 1997, 470-472.

nach Eintritt des Rausches und aufgrund des Zerbrechens des *principium individuationis* auftritt. Das Abschiedsgefühl entsteht in dem Moment, in dem das Individuum seine Subjektivität aufgibt, plötzlich und unerwartet als ein letzter eigener Gedanke, und dann eins wird mit der Natur. In der zweiten Variante wird die Subjektivität nicht vollends aufgehoben, es entsteht das Gefühl einer Transzendenz in die archaischen Mythen, ein historisch-psychologisches Phänomen. Das Dionysische erzeugt bei dem im Rausch Befangenen, der durchaus noch Individuum ist, einen archaischen Zustand, welcher einer vorkulturellen Zeit entstammt und zur Identifikation mit dem ursprünglichen Menschen führt. Bemerkenswert und wesentliches Unterscheidungsmerkmal zur ersten Variante ist, dass unterstellt wird, der Berauschte behalte einen Teil seiner Individualität. Die dritte Variante ist das elegische Abschiedsgefühl, das eintritt, sobald der im Rausch Befangene, der wie in der zweiten Variante noch über ein individuelles Bewusstsein verfügen muss, erkennt, dass sein wonnevoller Zustand, das Einssein mit der Natur, nur momentan sei und die Rückkehr in die Zerstückelung in Individuen, die Wieder-Erschaffung des *principium individuationis*, zwangsläufig erfolgen werde. In der *Geburt der Tragödie* beschreibt Nietzsche diesen Zustand wie folgt: „[...] wir werden von dem wüthenden 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.“²⁹² Dieser sentimentalische Zustand ist mit dem Schrecken eng verbunden, den die Individualexistenz in „demselben Augenblicke durchbohrt“, in dem der Rückfall in das wiederauftauchende Subjekt schlagartig erkennbar wird. Deshalb ist in dem Verständnis des Rückfalls eine weitere ästhetische Kategorie des Dionysischen enthalten, die der Plötzlichkeit.²⁹³

Nietzsche stellt in der *Geburt der Tragödie* eine Verbindung zwischen der Klage und dem Jubel her, eine für ihn typische dualistische Figur. Er bemerkt hierzu im Kontext des dionysischen Rausches: „Aus der höchsten Freude tönt der Schrei des Entsetzens oder der sehnende Klagelaut über einen unersetzlichen Verlust.“²⁹⁴ Dieser abrupt-

²⁹² KSA 1, 109.

²⁹³ Bohrer, 1997, 424-445.

²⁹⁴ KSA 1, 33.

eruptive Seelenzustandswechsel findet wiederum innerhalb des dionysischen Prozesses statt, wobei wesentlich ist, dass die „*höchste Freude*“, die aufgrund des im Mythos vergegenwärtigten Bewusstseins entsteht, und der „*Schrei des Entsetzens*“, der den absehbaren Verlust bezeichnet, zeitgleich erfolgen. Es handelt sich deshalb um eine ästhetische Facette der zweiten Variante. Offenbar besteht eine Bedingtheit des Schmerzes durch den Jubel innerhalb des dionysischen Augenblicks. Das bedeutet, dass diese dualistische ästhetische Figur die beiden polaren Bewusstseinszustände integriert und nicht nur etwas Verlorengegangenes elegisch betrauert, sondern das Verlieren als ein kontemplativer Akt der Gegenwart gedacht werden muss. In diesem Sinne wird an ein sentimentalisch-elegisches Gefühl appelliert, welches im Zentrum des Kunstgenusses steht. Die Abschiedsfigur stellt nach diesem Verständnis einen wesentlichen Bestandteil der dionysischen Ästhetik und Philosophie dar.²⁹⁵

Der Verlust der Tragödie ist das prägende und hervortretende Abschiedsthema in der *Geburt der Tragödie*, verursacht durch die Verwissenschaftlichung des Sokratismus.²⁹⁶ Dass der Mythos als endgültig verloren gilt, ist eine Kulturdiagnose, die einen melancholischen Diskurs ankündigt, und auch die dionysische Renovation kann den Mythos nur vorübergehend erhellen, aber nicht zurückbringen oder ersetzen: „*Diesen absterbenden Mythos ergriff jetzt der neugeborene 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 Alterthums nach den von allen Winden fortgetragenen, entfärbten und verwüsteten Blumen.*“²⁹⁷ Auch der absterbende Mythos durch die Tragödie wird im vollendeten Abschied als Reflexionsfigur des ästhetischen Bewusstseinszustands dargestellt. Diese Reflexionsfigur erzeugt beim dionysischen Künstler ein elegisch-sentimentalisches Gefühl, weil es einerseits den historischen Verlust beklagt, andererseits die Unmöglichkeit der Wiederauferstehung der Tragödie in der Gegenwart erkennen muss.²⁹⁸

²⁹⁵ Bohrer, 1997, 427-445.

²⁹⁶ KSA 1, 83.

²⁹⁷ KSA 1, 74.

²⁹⁸ Bohrer, 1997, 438.

In *Der Fall Wagner* entwickelt Nietzsche eine intellektualistische Abschiedsfigur, die sich von der vorgestellten psychologisch-reflexiven aus der Phase der Tragödienschrift deutlich unterscheidet.²⁹⁹ Hierbei geht es nicht um den Abschied von etwas Begehrtem, sondern um das Abschiednehmen für etwas Neues, also eine positive Besetzung des Begriffs. Dieses Verständnis des Abschieds ist auch als „*grosse Loslösung*“ zu verstehen, weil es zeitlich in den Bruch mit Wagner fällt. In der Vorrede zu *Menschliches, Allzumenschliches I* schreibt Nietzsche: „*Die grosse Loslösung kommt für solchermassen Gebundene plötzlich, wie ein Erdstoss: die junge Seele wird mit Einem Male erschüttert, losgerissen, herausgerissen, - sie selbst versteht nicht, was sich begiebt. Ein Antrieb und Andrang waltet und wird über sie Herr wie ein Befehl; ein Wille und Wunsch erwacht, fortzugehen, irgend wohin, um jeden Preis; eine heftige gefährliche Neugierde nach einer unentdeckten Welt flammt und flackert in allen ihren Sinnen.*“³⁰⁰ Die Verwendung dionysischer Begriffe sowie die Darstellungsform der Loslösung als plötzliches Ereignis fallen auf. Die Loslösung erfolgt innerhalb eines dionysischen Augenblicks („*plötzlich*“, „*wie ein Erdstoss*“) und weist diesbezüglich Parallelen zur ersten Variante auf. Diese Abschiedsfigur zeichnet jedoch die dionysische Seite von Vitalität, Gewalt und Stärke, sie will Vorhandenes mit Lust zerstören, um vollständig Neues zu erschaffen. Sie ist folglich von klarem individuellem Willen geprägt, nicht von einem überindividuellen Rauschzustand. Eine Gemeinsamkeit zur zweiten Variante besteht ebenfalls, weil der Mensch seine Individualität nicht oder nicht vollständig aufgibt.

Die untergehende Sonne ist ein Symbol des Abschieds, das in den *Dionysos Dithyramben* von erheblicher Bedeutung ist. Das Sonnenbild ist eine komplexe stilistische Figur, die den Tod Gottes und Zarathustras Untergang symbolisiert („*Die tragischste aller Geschichten mit einer himmlischen Lösung*“) ³⁰¹; sie wird zur „*Abendsonne über der letzten Katastrophe*“. ³⁰² Die Maske ist seit der *Geburt der Tragödie* der Kernbegriff für den dionysischen Schrecken im Schein des apollinischen. Der Mensch, der den dionysischen Schrecken gesehen hat, verlangt nach der Maske, um im Schein Erleichterung zu erlangen. Nietzsche fasst dieses Verständnis in dem

²⁹⁹ Bohrer, 1997, 446.

³⁰⁰ KSA 2, 16.

³⁰¹ KSA 10, 150.

³⁰² KSA 10, 151.

berühmten Satz aus *Jenseits von Gut und Böse* zusammen: „*Alles, was tief ist, liebt die Maske [...]*.“³⁰³ Die Maske verdeckt den dionysischen Schrecken und das Grauen, das der Kunstgenießende erlebt hat, bringt Erlösung für etwas Vergangenes. Deshalb ist die Maske mit ihrer veräußerlichten Melancholie eine Reflexionsfigur des Abschieds.³⁰⁴

Der Schmerz als besonders intensive Ausprägung des Leidens ist mit dem Begriff des Abschieds verknüpft, was Nietzsche in der *Der Fall Wagner* präzisiert: „*Erst der grosse Schmerz ist der Befreier des Geistes [...] Erst der grosse Schmerz, jener lange langsame Schmerz [...] zwingt uns Philosophen, in unsre letzte Tiefe zu steigen und alles Vertrauen, alles Gutmüthige, Verschleiernde, Milde, Mittlere, wohin wir vielleicht vordem unsre Menschlichkeit gesetzt haben, von uns zu thun.*“³⁰⁵ Der Schmerz verabschiedet das „*Gutmüthige, Verschleiernde, Milde, Mittlere*“ und ist deshalb der „*Befreier des Geistes*“, der zu höchstem Bewusstsein führt, insbesondere beim Künstler und damit der Wahrheitsfindung dient. Eine literarisch-ästhetische Identität ist mit dem Begriff des Schmerzes verbunden, der auf einen Abschied verweist („*alles Vertraute von uns zu thun*“), um die Klarheit der Gedanken zu erreichen.³⁰⁶

Die ewige Wiederkunft scheint ein Widerspruch zum Abschiedsgedanken zu sein. Denkt man jedoch die Wiederkunft als Ewigkeit, was aufgrund der endlosen Wiederholung nachvollziehbar ist, ergibt sich eine Zeitlichkeit, und die Reflexionsfigur des Abschieds ist durchaus plausibel. Dann nämlich entspricht der Abschiedsgedanken dem dionysischen Augenblick, der den künstlerischen Menschen packt und diesen Moment emphatisiert. Innerhalb des Wiederkunftgedankens ist dieser Augenblick als ein Stillstand innerhalb eines dynamischen Prozesses zu denken. Dieser Augenblick ist zugleich auch ein Moment des Abschieds, der aufgrund seines Charakters einer zeitlichen Begrenzung vergehen muss.³⁰⁷ Dieser Augenblick der Ewigkeit findet sich auch im berühmten Schluss des *Nachtwandler-Lieds* („*Lust will aller Dinge Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit!*“).³⁰⁸

³⁰³ KSA 5, 57.

³⁰⁴ Bohrer, 1997, 452-453.

³⁰⁵ KSA 3, 350.

³⁰⁶ Bohrer, 1997, 467 ff.

³⁰⁷ Bohrer, 1997, 473-477.

³⁰⁸ KSA 4, 403.

Die Sprache sowie der Stil haben das literarische Bild des Abschieds geprägt. In den Dithyramben sind die Topen des Leidens und Abschieds sich wiederholende Bezugspunkte, insbesondere in *Die Sonne sinkt*, *Das Feuerzeichen*, *Letzter Wille* und *Klage der Ariadne* erkennbar.

3.3.7 Dualismus

Inhaltliche Gegensätze sind für das Dionysische generell stilprägend. Der Dualismus von negativen und pessimistischen Elementen und überschwänglicher Vitalität ist kennzeichnend für das dionysische Verständnis Nietzsches und auch in den Dithyramben erkennbar, weshalb eine Untersuchung an dieser Stelle erfolgen soll. Die sei verdeutlicht durch Nietzsches Erklärung der Werte des Daseins im *Versuch einer Selbstkritik*: „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?“³⁰⁹

Marcel Detienne entwickelt in seiner Schrift *Göttliche Wildheit* (1986) einen dualistischen Dionysos, der den Eigenschaften des griechischen Gottes bei Nietzsche nahekommt. In den von Detienne beschriebenen Parusien erscheint Dionysos plötzlich, ähnlich wie bei Otto und Bohrer, und mit überschwänglicher Vitalität, bringt Begeisterung, ausgelassene Tänze, rauschhafte Feste und Freude zu den Menschen. Aber Dionysos ist auch der Gott unbändiger animalischer Wildheit, dessen Wesensbestandteil machiavellistische Intrigen sowie die ziellose Freude an der Zerstörung sind. Dieser Gott ergreift Besitz von Menschen, verführt, zerreißt und bringt bewusstseinslose Raserei. Dionysos wird als sehr mächtiger Gott interpretiert, dessen Willen die Menschen vollständig und zumeist unwissend ausgeliefert sind. Das Dionysische bei Detienne lässt sich zusammenfassen als epiphane Verkörperung einer existenziellen Spannung, die zwischen den Extremen einer wunderbar verzauberten Welt und exzessiver Gewalt pendelt. Der Charakter des Dionysischen

³⁰⁹ KSA 1, 4.

pointiert das Menschsein, indem es die typischen menschlichen Eigenschaften in einer deutlich übersteigerten Form repräsentiert.³¹⁰

E.R. Dodds fokussiert in seinem Werk *The Greeks and the Irrational* (1951) auf ein psychologisches Interpretationsverständnis des Dionysischen und wählt damit einen an Erwin Rohde, Nietzsche und Rosteutscher angelehnten Ansatz. Für Dodds ist das dionysische Phänomen eng verknüpft mit einer ekstatischen Massenhysterie, in der der Verstand durch Auflösung des *principium individuationis* in ein übergeordnetes Gruppenbewusstsein aufsteigt. Die Begriffe „*maenadism*“, „*possession*“ und „*collective hysteria*“ werden von Dodds in das Zentrum seiner Überlegungen gestellt und hinsichtlich der mythologischen und historischen Bedeutsamkeit geschärft.³¹¹ Dodds interpretiert das Dionysische in einer Detienne vergleichbaren Form als dualistisches Phänomen, zu dessen Wesensbestandteil ekstatische Lebensfreude wie auch entfesselter Wahnsinn und Gewalt gehören, welche besonders in den Tänzen der Mänaden zum Ausdruck kämen. Dodds betont, dass Wesen des Dionysos sei ambivalent in dem Sinne, dass dieses einerseits die Ursache für Wahnsinn sei, andererseits die Menschen davon heile.³¹²

Friedrich Gundolf versuchte wie auch sein Bruder das Dionysische poetologisch zu fassen und einen neuen Kurs innerhalb der Denkstrukturen des George-Kreises festzulegen. Seine Ansichten decken sich in weiten Teilen mit den zahlreichen Äußerungen anderer Mitglieder des George Kreises über das Dionysische.³¹³ In dem 1920 veröffentlichten Werk *George* stellt Gundolf seine Definition des Dionysischen vor. Der Dualismus der vereinigten Kunstmächte ist darin deutlich ausgeprägt, wobei Gundolf die Bannung des rauschhaften, gefährlichen Dionysischen, das zu Vitalität führt und den Menschen verzaubert, durch das Regeln setzende Apollinische fordert.³¹⁴ In seinem 1921 erschienenen Werk *Dichter und Helden* beschreibt Gundolf

³¹⁰ Detienne, 1995, 55 ff.

³¹¹ Henrichs, 1984, 224.

³¹² Dodds, 1951, 270 ff.

³¹³ Baeumer, 2006, 352.

³¹⁴ Siehe: „Der dionysische Untergrund der apollinischen Gesetz- und Gestaltwelt kommt in solchen Gedichten nach oben, keineswegs als Ich-genuß, als losgelassene Sonderlüste, sondern als gefährliches Chaos das die menschliche Bindung, die heilige Schau und die „göttliche Norm“ zu sprengen droht, aber ohne das niemals eine heilige Schau und göttliche Norm, eine lebenshaltige Leibwelt entstehen könnte. Diese Gefahr muß da sein, sie muß nur immer neu gebannt werden. Sie muß immer wieder locken, raunen, rauschen, doch sie darf nie herrschen. „Nur durch den zauber

das Dionysische und bezieht sich dabei mehrfach auf Hölderlin. Gundolf beschreibt Dionysos wie folgt: „*Dionysos selbst ist ja nur das oberste Sinnbild des Weltgefühls das uns, aktiv oder passiv, einbezieht in alles was da schwillt und reift, wirkt und welkt. Die besondere Farbe worin Hölderlin die so gefüllte Welt sah wird, wie gesagt, bestimmt durch Vorstellungen seiner apollinischen Bildung.*“³¹⁵ Der zusammengehörige Dualismus von Apollinischem und Dionysischem ist auch bei Gundolf ausgeprägt, wobei ersterem die Vorstellung und das klare Denken, letzterem das unendliche Werden in allen möglichen Formen zugeordnet wird. Das Verständnis Gundolfs erinnert deutlich stärker an Nietzsche denn an Hölderlin, vor allem im Hinblick auf die Bedeutung, die dem Werden und der Rolle der Natur zugestanden wird, sowie der klaren Unterscheidung zwischen christlichem³¹⁶ und dionysischem Lebensverständnis. Auch die Rolle des einzelnen versteht Gundolf im Kontext des Dionysischen als „*Organ derselben Gewalten die den Reigen der Elemente und Gestirne führen und füllen [...]*“ und ist hierbei Nietzsches Auflösung des *principium individuationis* sehr nahe.³¹⁷ Ein Unterschied zu Nietzsche ist der einseitige Bezug des Dionysischen auf die Dichtkunst unter Ausklammerung der Musik. Baeumer interpretiert Gundolfs Verständnis des Dionysischen dahingehend, dass George in seiner Dichtung eine Vereinigung des Apollinischen und Dionysischen vollziehe, indem dieser zugleich die Klassiker Winkelmann und Goethe, den orphischen Hölderlin und den dionysischen Nietzsche vollende. Demnach will Gundolf das gesamte geistig-literarische Leben und Denken in den Dualismus des Apollinischen und Dionysischen fassen. Das Apollinische bestimmt danach die geistige Komponente, das Dionysische die unterbewusst-psychische, wozu das Rauschhafte, das Traumdunkle, die Weltkraft und das Weltgefühl gehörten. Das Dionysische gemeinsam mit dem Apollinischen sei der Wertmesser der deutschen Dichtung.³¹⁸ Wesentlich bleibt festzustellen, dass Friedrich Gundolfs Einfluss auf die Germanistik der 1920er und 1930er Jahre erheblich

bleibt das Leben wach“, doch nur durch Gesetz wird aus dem zauberischen Leben Mensch und Welt.“ (Gundolf, F., 1920, 90).

³¹⁵ Gundolf, F., 1921, 13.

³¹⁶ Siehe: „Dem Christen hat alles Leben nur Wert, insofern es von Gott geschaffen oder gewollt ist. Der Grieche sieht das Göttliche gerade im Leben selbst und in seinen Gestaltungen oder Bewegungen, vor allem im Leib. Denn der Leib ist beides: Gestalt und Bewegung, Maß und Kraft. Er gehört der Zeit, dem Werden an, und gehört dem Raum, dem Sein an.“ (Gundolf, F., 1921, 12).

³¹⁷ Gundolf, F., 1921, 12 ff.

³¹⁸ Baeumer, 2006, 351.

war, ebenso die Wirkung auf die nationalsozialistische Ideologie. Gerade die Herausstellung der rauschhaft-magischen Gestaltwerdung des Dionysischen sowie das Ziel, die Dichtung Georges als die Vollendung des antiken Griechentums im deutschen Wesen zu erkennen, bildete eine geistige Grundlage nationalsozialistischer Ideen.³¹⁹

In seiner 1911 erschienenen Habilitationsschrift *Shakespeare und der deutsche Geist* stellt Gundolf die wesentlichen Charakteristika von Klassik und Romantik als dionysische Gegensätze dar, als Rationalismus und Vitalität.³²⁰ Die Romantik bezeichnet er als „*neues Weltgefühl*“, „*maßlose Bewegtheit und Sehnsucht nach Bewegung*“. Den romantischen Dichtern unterstellt er, keiner habe System, und „*hinter jedem Resultat, jeder Meinung drängt die Unruhe – der Trieb des Mischens, Schmeckens, Suchens.*“³²¹ In der Klassik herrsche dagegen Gestalt, Klarheit und Methode. Dies verdeutlicht er am Beispiel Goethes und dessen Entwicklung zur Klassik, die für Goethe „*eine neue Methode die Wirklichkeit zu packen und zu fügen [sei].*“ Goethes literarische Entwicklung wird von Gundolf anhand typisch apollinischer Attribute wie „*Gestaltung*“, „*Erlösung im Maß*“, „*oberste Pflicht des Lebens*“, „*Bändigung auch der heftigsten Bewegung*“, „*Maß auch des Reichen und Tiefen*“ und „*Kunst in der Konzentration*“ verdeutlicht.³²² Ferner habe der Prozess der Konzentration unbewusst und instinktiv dazu geführt, dass Goethe das Versmaß und damit den geordneten Rhythmus als Darstellungsform für seine Dichtung gewählt habe, nicht aber den Dithyrambos. Die Tatsache, dass Goethe in *Wandlers Sturmlied* 1772 mit dionysischer Ästhetik gearbeitet hat, mag Gundolf ausgeklammert haben, zumal sich Goethe im Oktober 1812 in einem Brief deutlich vom Dionysischen distanziert und diesen abgewertet hatte.³²³ Weitere Mitglieder des George-Kreises wie Friedrich Wolters, Ludwig Derleth, Rudolf Pannwitz, Edith Landmann und Ernst Morwitz interpretieren das Dionysische in der Literatur in ähnlicher Form wie Gundolf und betonen vor allem die Rauschpsychologie und die ekstatische Dichtung.³²⁴

³¹⁹ Baeumer, 2006, 352.

³²⁰ Siehe: „Der wesentliche Unterschied dieses neuen Kampfes von dem zwischen Rationalismus und Vitalität ist der: daß Klassik und Romantik aus einer gemeinsamen Wurzel stammten – eben aus dem neuen durch den Sieg über den Rationalismus erfochtenen Lebensinhalt.“ (Gundolf, F., 1911, 322).

³²¹ Gundolf, F., 1911, 324 ff.

³²² Gundolf, F., 1911, 311 ff.

³²³ Baeumer, 2006, 352.

³²⁴ Baeumer, 2006, 354.

Ab den 1980er Jahren hat die Forschergruppe um Albert Henrichs neue Akzente in der Interpretation des Dionysischen gesetzt. Henrichs veröffentlichte 1984 den Aufsatz *Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard*, in dem er den modernen Dionysos und das Dionysische hinsichtlich seiner Entstehung, Entwicklungsphasen und Zusammenhänge darzustellen versucht.³²⁵

Henrichs stellt fest, dass Dionysos für Griechen und Römer vier wesentliche Wirkungsbereiche aufweise: Er ist der Gott des Weins und der Vitalität, des rituellen Überschwangs und Irrsinns, des Theaters und der Maske sowie eines wonnevollen Lebens nach dem Tode. In seinem Aufsatz „*Why Should I Dance? Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy*“ von 1995 verweist Henrichs darauf, dass Sophokles und Euripides dem Chor dionysische Identitätsmerkmale zuweisen. Nach diesem Verständnis kann Dionysos als die göttliche Identität des Chorals interpretiert werden.³²⁶ Henrichs charakterisiert Dionysos darüber hinaus wie folgt: „*Perceived as both man and animal, male and effeminate, youthful as well as mature, he is the most versatile and elusive of all Greek gods. His myths and cults are often violent and bizarre, a threat to the established social order. He represents an enchanted world filled with extraordinary experiences. Always on the move, he is the most epiphanic god, riding felines, sailing the sea, and even wearing wings.*“³²⁷ Nach Henrichs Verständnis sind die vier wesentlichsten Rollen von Dionysos nicht festgelegt und verlagern innerhalb dieser Bereiche die Schwerpunkte. Der Wein nimmt innerhalb der vier Bereiche die dominante Rolle ein, weil dieser direkt Wirkungen auf die anderen ausübt, nämlich Vitalität und Freude sowie den Rausch hervorruft, Gewalt über Trunkenheit verursacht und für die Ekstase und Irrsinn in den Ritualen wesentlich ist. Auch Henrichs versteht Dionysos seit der Antike als einen antagonistischen Gott mit einer hellen und einer dunklen Seite. Die dunkle Seite umfasst die Rituale und Mythen, die von Mord, Blutvergießen, dem Phänomen des Todes, Irrsinn und ekstatische Gewalt geprägt sind.³²⁸ Nachdem Dionysos in der Antike allmählich seine artistische, kulturelle und religiöse Bedeutung verloren hatte, dauerte seine Auferstehung bis in

³²⁵ Henrichs, 1984, 205-240.

³²⁶ Henrichs, 1994, 56-60.

³²⁷ Henrichs, 2019, 383-392.

³²⁸ Henrichs, 2019, 385-387.

die Renaissance, womit jedoch keine inhaltliche Weiterentwicklung oder eine kulturtheoretische Neupositionierung verbunden gewesen sei.³²⁹ Das moderne Dionysosverständnis beginne Henrichs zufolge mit der *Geburt der Tragödie* 1872 und dauere in einem intensiven Entwicklungsprozess zunächst bis zu René Girard und seiner Schrift *La violence et le sacré* aus dem Jahre 1972 an, zeige aber erhebliches Potenzial für die Zukunft.³³⁰

Henrichs betont jedoch, dass die Unschärfe der Definition des Dionysos und des Dionysischen gänzlich unterschiedliche Sichtweisen zulasse. Als Beispiele hierfür wird die bereits vorgestellte radikal positive Interpretation des Dionysos durch Karl Kerényi genannt. Kerényi versteht Dionysos als Symbol des unzerstörbaren Lebens, in dem der Tod nur eine Transformation desselben darstellt.³³¹ Dem gegenüber steht die extrem negative Interpretation René Girards, der ausschließlich auf die dunklen Züge der Gewaltbereitschaft, machiavellistische Verführung und die blutigen Exzesse fokussiert.³³²

In seinem eigenen Konzept betont Henrichs die Sinnhaftigkeit, über die Emphasisierung des antagonistischen Charakters die Komplexität und Konflikte des griechischen Gottes verständlich zu machen. Den gegensätzlichen Polen des Charakters wird die gleiche Bedeutung geschenkt. Daraus resultiert ein flexibles Verständnis von Dionysos, das sich jenseits der Extreme von Kerényi und Girard befindet und für weitere Interpretationen offen ist. In diesem Sinn ist Dionysos mehr als die Summe seiner zahlreichen Attribute und Widersprüche. Aus Henrichs Sicht ist es erforderlich, sowohl den griechischen Dionysos als auch den römischen Bacchus ganzheitlich zu beachten, weil die beiden Figuren nicht identisch sind, sondern

³²⁹ Diese Sichtweise kann am Beispiel des Gemäldes „Bacchus“ (1596) von Caravaggio bestätigt werden. Caravaggio stellt auf diesem Gemälde Dionysos in der für die Antike typischen Form als Gott des Weins und der Lebensfreude dar: Ein weichlicher junger Mann mit femininen Zügen, gekleidet in klassische Gewänder, der inmitten von üppigen Weinreben, einer Obstschale und einer Flasche Wein sitzt, dabei das Weinglas in der Hand hält. Die Wangen sind gerötet, die Augen wirken glasig und lassen die Vermutung zu, dass Dionysos angetrunken ist und sich inmitten einer rauschhaften Orgie befindet. Die um das Haupt gewundenen Weinreben geben Dionysos einen verstärkt femininen, beinahe transvestitischen Ausdruck. Festzustellen ist, dass Dionysos als ambivalenter und kontradiktorischer Gott von Caravaggio interpretiert wird, was ebenfalls dem antiken Verständnis entspricht. Dies wird deutlich an den Gegensatzpaaren von männlich/weiblich, Kultur/Natur, wild/mild sowie jung/alt (Eigene Untersuchung des Autors im Januar 2020 in den Uffizien in Florenz, wo das Gemälde zu diesem Zeitpunkt ausgestellt war).

³³⁰ Henrichs, 1984, 205-209.

³³¹ Kerényi, 1976, XXV.

³³² Girard, 1977, 143-160.

einander ergänzen. Die römischen Dichter haben den dualistischen und antagonistischen Charakter der dionysischen Attribute erkannt, etwa Horaz, Plutarch und Aelius Aristides. Die wesentlichen Gegensatzpaare, welche im 18. Jahrhundert wiederentdeckt und deutlich erweitert wurden, lauten männlich/weiblich, wild/mild, Kultur/Natur, Tag/Nacht, jung/alt und Leben/Tod. Walther Pater entwickelte den Dualismus im ausgehenden 19. Jahrhundert weiter, nannte Dionysos den „*dualistischen Gott von Sommer und Winter*“ und interpretierte ihn symbolisch als „*Geist von Feuer und Tau*“. Pater stand in seinem Dionysosverständnis nicht fern von Nietzsches *Geburt der Tragödie*, wobei der Mythos des Zagreus mit seiner Gewaltausuferung sowie dem Leiden auch bei ihm einen wesentlichen Platz einnahm und er den Fokus auf die dunkle Seite des Gottes setzte. Weitere Gegensatzpaare, die Pater entwickelte, sind hell/dunkel, Freude/Leid und Jäger/Beute.³³³

Indem die Gegensatzpaare geschlossen oder vergrößert werden, verstärken sich die gesellschaftlichen oder naturbezogenen Attribute. Nach Henrichs Auffassung hat Nietzsche den Dualismus innerhalb des Dionysos zwar erkannt, diesen aber nicht in relevanter Form weiterentwickelt, da er sich in der *Geburt der Tragödie* mehr auf das Gegensatzpaar Apoll und Dionysos konzentriert habe.³³⁴

3.3.8 Theorie der Epiphanie und Erscheinung des Dionysos

Die Epiphanie des Dionysos ist im Werk Nietzsches über die Erscheinungsmetaphorik und die Ästhetik der Plötzlichkeit allgegenwärtig.³³⁵ Walter Friedrich Otto stellt in seinem 1933 erschienenen Werk *Dionysos* einen Interpretationsansatz vor, in dessen Mittelpunkt die Epiphanie des griechischen Gottes steht. Ottos Überlegungen sind für das Verständnis des Dionysischen bei Nietzsche relevant und deshalb für die Interpretation der Dithyramben interessant. Otto war Altphilologe und Religionsforscher und nahm unter seinen Wissenschaftskollegen eine Sonderstellung ein, weil er an die zeitlose Existenz der griechischen Götter glaubte als

³³³ Pater, 1876, 9-52.

³³⁴ Henrichs, 1984, 234-237.

³³⁵ Die bekannteste Epiphanie im Werk Nietzsches ist die Erscheinung des Dionysos in der „Klage der Ariadne“ (KSA 6, 401). Der Gott nimmt in diesem Dithyrambos eine aktive Rolle ein und entwickelt einen Dialog mit Ariadne, anders als an zahlreichen anderen Stellen, an denen z.B. über Metaphorik oder die Ästhetik der Plötzlichkeit lediglich auf die Erscheinung des Dionysos verwiesen wird. Hierfür dient als Beispiel der Dithyrambos „Zwischen Raubvögeln“.

Gestalten des Seins sowie die Verkörperung von *Urphänomenen* und jenen den Status platonischer Ideen gab. In seiner Schrift *Theophania* von 1956 verweist Otto auf die Allgegenwärtigkeit der Götter, indem er feststellt: „*Die selige Entrücktheit der Götter schließt das, was uns vertrauter ist, ihre Allgegenwart, nicht aus. Im Gegenteil: sie ist zugleich ein Gegenwärtigsein von so unmittelbarer Fühlbarkeit, daß wir in keiner der alten Religionen ihresgleichen bezeugt finden.*“³³⁶ Mit diesem Verständnis begibt sich Otto in den Kreis irrationalistischer Denker in der Tradition Hölderlins, Creuzers, Bachofens und Nietzsches.

Für Ottos Interpretationsverständnis des Dionysos sind im Schwerpunkt eine Epiphanie und mit dieser verbunden ein extremer Dualismus und Widerspruch kennzeichnend, weil der Gott plötzlich erscheint und schlagartig wieder verschwindet.³³⁷ Mit dem Ansatz des Dualismus, der Polarität und des Widerspruchs im Charakter des Gottes knüpft Otto darüber hinaus an das antike Verständnis des Euripides sowie des Nonnos an, greift Nietzsche und die Romantiker auf, andererseits eröffnet er einen Diskurs, der für das 20. Jahrhundert prägend werden sollte.³³⁸ Auch in der aktuellen Wissenschaftsdiskussion findet sich der Ansatz des Dualismus als dionysische Kernkategorie und Ansatz zu deren Interpretationsverständnis, etwa bei Marcel Detienne³³⁹ und Albert Henrichs³⁴⁰, worauf in dieser Arbeit zuvor eingegangen wurde. Otto versteht Dionysos als Gott des Paradoxen und der Extreme, der durch unmittelbare Gegenwärtigkeit wie auch durch absolutes Fernsein, unbegrenzte Lebensfreude und totale Vernichtung gekennzeichnet ist.³⁴¹ Ferner hat Otto die psychologische Dimension als wesentlichen Bestandteil des Dualismus erkannt, auf die zuvor schon Nietzsche und Rohde verwiesen hatten, und auch für das moderne

³³⁶ Otto, 1956, 37.

³³⁷ Die Verkörperung von Gegensätzen des griechischen Gottes tauchte erstmals in den Bakchen des Euripides auf. Dionysos wird von Euripides einerseits als zarter, feminin wirkender und sanfter Jüngling dargestellt, andererseits als gnadenloser Herrscher und rächender Gott, der auch vor extremer Grausamkeit nicht zurückschreckt. Siehe hierzu die Zweite Episode (Schrott, 1999, Bakchen nach Euripides, 20-30) und das Vierte Ständeslied (Schrott, 1999, Bakchen nach Euripides, 69-72).

³³⁸ Auch Nonnos hat in der Dionysiaka den widersprüchlichen Charakter am Beispiel von Zurückhaltung, Keuschheit und gewalttätiger Raserei verarbeitet. Dionysos soll Aura, die keusche und spröde Tochter des Titanen Lelantes, mit einer List verführt und geschwängert haben, andererseits für einen wilden Wahn in ihr verantwortlich gewesen sein, in dem sie einen ihrer beiden neugeborenen Söhne zerrissen hatte (Koehler, 1853, 91-93).

³³⁹ Detienne, 1995, 55-80.

³⁴⁰ Henrichs, 1984, 234-237.

³⁴¹ Baeumer, 2006, 365.

Verständnis wichtige Grundlagen geschaffen. Für ihn ist das Phänomen weniger historisch oder mythisch, sondern betrifft die Selbstreflexion des Menschen. Damit entfernt sich Otto weit von dem ursprünglichen Mythos des Dionysos.³⁴²

Das dynamische Konzept des plötzlichen Kommens und Verschwindens des Gottes ist der Kern der dionysischen Epiphanie, wobei hervorzuheben ist, dass es nur wenige historische antike Texte gibt, auf die sich Otto berufen kann. Das dynamische Schema bleibt deshalb Ottos eigene Kreation. Otto hat die Idee des kommenden Gottes nach dem heutigen Forschungsstand von Hölderlin übernommen, in dessen Elegie *Brod und Wein* es heißt: „[...] *Dorther kommt und zurück deutet der kommende Gott.*“³⁴³ Das Kapitel seiner Schrift *Dionysos*, in dem das Schema erklärt wird, trägt den Namen *Der kommende Gott* und referenziert auf den Schlussvers der dritten Strophe von Hölderlins *Brod und Wein*. Die Epiphanie ist zentral bei Otto, weil das Vorhandensein des Dionysos durch dessen Erscheinung und unmittelbare Begegnung mit den Menschen seinem Götterverständnis entspricht. Die Epiphanie Ottos liegt einem Dualismus zweier voneinander abhängiger Partner zugrunde, der Erscheinung des Gottes sowie dem sterblichen Menschen, der diesen wahrnimmt und als solchen anerkennt. Eine Annäherung von Gott und Mensch ist die Konsequenz.³⁴⁴ Im Kapitel *Der kommende Gott* beschreibt Otto die Epiphanie des Dionysos wie folgt:

„Von der Gewaltigkeit seines Hereinbrechens, die den Mythos so leidenschaftlich bewegt, geben uns die Kultformen das deutlichste Zeugnis. Sie zeigen ihn als den Kommenden, den Epiphanien-Gott, dessen Erscheinung viel dringender und zwingender ist, als die irgendeines anderen Gottes.

Er war verschwunden, und nun wird er plötzlich wieder da sein.

*[...] Überraschend, wie sein Kommen, so ist sein Weggang.“*³⁴⁵

³⁴² Henrichs, 2019, *Dionysos, Hades, Hecate, Clymenus*, 389.

³⁴³ Hölderlin, 2008, 135.

³⁴⁴ Henrichs, 2019, *Göttliche Präsenz als Differenz*, 451-462.

³⁴⁵ Otto, 1933, 74.

Den stärksten Beleg für seine Theorie des Kommens erkennt Otto in den sexuellen Aktivitäten und Eigenschaften des griechischen Gottes, der Anspruch auf vermählte wie auch nicht-vermählte Frauen und Jungfrauen, Königinnen und Priesterinnen erhebt. Die Einzüge und Erscheinungen des Dionysos unterscheiden sich von denen anderer Götter durch ihre sinnliche Unmittelbarkeit, und der Ritus der Kopulation mit einer Königin ist in der Kultgeschichte beispiellos. Durch dieses Begehren und das absolute Besitzergreifen wird die Epiphanie besonders betont und Dionysos als der Kommende definiert.³⁴⁶ Otto schließt mit diesem Verständnis direkt an Bachofen und die Gynaikokratie an, in der Vitalität und Erotik des Dionysischen eine zentrale Stellung einnehmen.³⁴⁷ Ferner verarbeitet auch Nietzsche dieses Thema im Dithyrambos *Unter Töchtern der Wüste*, worauf noch einzugehen sein wird.³⁴⁸

Otto hat das *plötzliche* Erscheinen des Dionysos als wesentliches Merkmal seines ästhetischen Konzeptes angesehen. Ein Grund hierfür liegt in der Interpretation des dionysischen Charakters, die nur ein schlagartiges Erscheinen zulässt: Otto stellt fest, „daß der Erscheinende ein wildes Wesen sein würde, atemberaubende Erregung durch sein dämonisches Ungestüm bringend.“³⁴⁹ Damit hat Otto einerseits Nietzsches³⁵⁰ Verständnis aufgegriffen, andererseits Ideen vorbereitet, die in den folgenden Jahrzehnten u.a. von Bohrer vertieft wurden, der die Plötzlichkeit der dionysischen Erscheinung im Mittelpunkt seines Konzeptes positionierte.³⁵¹

Die plötzliche, erschütternde Erscheinung des Dionysos, „Gott der unmittelbarsten Gegenwart“³⁵², wird durch das Symbol der Maske dargestellt. Die Maske stellt in der Epiphanie Dionysos selbst dar, ist Symbol für unmittelbarste Gegenwart und absolute Abwesenheit in einem, erschüttert durch Nähe und Ferne zugleich. Deshalb wird die Widersprüchlichkeit im Charakter des Dionysos auch durch die Maske ausgedrückt. Dabei sollte die Maske nicht vom Menschen getragen wurde, sondern den Gott darstellen, was an den teilweise kolossalen Formaten und den Materialien Stein oder Marmor zahlreicher Masken zu belegen sei. Die Maske

³⁴⁶ Otto, 1933, 74-80.

³⁴⁷ Bachofen, 1861, 87 ff.

³⁴⁸ KSA 6, 379-387.

³⁴⁹ Otto, 1933, 75.

³⁵⁰ Vergleiche die Beschreibung des Dionysischen in der Musik Bizets in DFW: „[...] sie hat das Verhängnis über sich, ihr Glück ist kurz, plötzlich, ohne Pardon.“ (KSA 6, 15).

³⁵¹ Bohrer, 2015, 137-144.

³⁵² Otto, 1933, 84.

verkörpert die plötzliche Epiphanie, dieses „*Wunder atemberaubender, unausweichlicher Gegenwärtigkeit*“.³⁵³ Die Maske ist deshalb das gegenteilige Symbol eines entfernten Gottes, der angebetet oder verehrt wird und den Menschen moralische oder religiöse Bürden auferlegt. Die Maske symbolisiert die göttliche Erscheinung, stellt jedoch keinen Bezug zum Theater oder anderen Künsten her. Nietzsches Verständnis der Maske ist ein anderes: Er bezieht die Maske auf die Tragödie, die das Leiden des Dionysos zum Gegenstand hat. Die Figuren der Tragödie trugen die Masken, hinter denen Dionysos steckte, um idealisch zu wirken, ihre Individualität aufzugeben und in einer übergeordneten, dionysischen Gemeinschaft auf der Bühne tragisch zu wirken. Die Griechen konnten Nietzsche zufolge keine Individuen auf der Bühne ertragen, weil diese komisch wirkten.³⁵⁴ Bertram betrachtet Dionysos ähnlich wie Nietzsche als verwandelnde Kraft, „*welche Menschen zwingt, Masken zu werden, Masken eines überpersönlichen, „göttlichen“ Seins.*“³⁵⁵ Klossowski stellt darüber hinaus den Zusammenhang zwischen Maske und Rolle her und bemerkt, dass ein Mensch verdeckt durch die Maske verschiedene Rollen einnehme, hinter dem sich stets das Dasein verberge. Der Mensch spiele mit diesen Rollen, die sich nach Notwendigkeit veränderten und für die er beispielhaft Nietzsche als Baseler Professor und den Autor des Zarathustra nennt.³⁵⁶

Auch der Dualismus von Lärm und Stille ist Teil von Ottos dionysischem Interpretationsverständnis. Die plötzliche Erscheinung des wilden Gottes ist, wie auch von allem Ungeheuren, Gewaltigen, Ordnung und Regeln Sprenghenden, mit Lärm verbunden. Das verwandte Widerspiel und zugleich das Gegenteil des Lärms ist die Totenstille, die ebenso ungeheuer ist. Der Dualismus ist nur scheinbar widersprüchlich, weil es sich um verschiedene Formen eines Namenlosen, alle Fassung Übersteigenden handelt. Der Lärm wird von Dionysos und seinem Gefolge sowie der Plötzlichkeit seines Erscheinens verursacht und erzeugt unmittelbaren Schrecken. Der plötzlich in der Gegenwart hereinbrechende Schrecken ist Resultat der Überwältigung der natürlichen und gewohnten Sinnempfindungen des Menschen. Zum Schrecken gehört auch das Gefühl der Bezauberung, die beim Menschen durch

³⁵³ Otto, 1933, 83.

³⁵⁴ KSA 1, 71.

³⁵⁵ Bertram, 1920, 158.

³⁵⁶ Klossowski, 2007, 50.

das Erblicken des schönen Gottes einhergeht, so dass auch dieses Gefühl von einem für Dionysos und das Dionysische charakteristischen Dualismus bestimmt wird. Otto erkennt auch hier wieder einen für Dionysos und das Dionysische typischen Dualismus, weil der Mensch in der höchsten Steigerung des wahnsinnigen Getöses perplex ist und in diesem Augenblick das überwältigende Gefühl über ihn hereinbricht, es herrsche tiefste Stille.³⁵⁷

Dionysos wird von Otto weniger als mythologischer Gott gezeichnet, sondern als modernes artistisches Konzept mit einer psychologischen Komponente, wobei die Plötzlichkeit der Erscheinung sowie der dualistische Charakter bei Autoren wie Bohrer, Henrichs und Detienne etwa 50 Jahre später adaptiert und weiterentwickelt wurden. In den *Dionysos Dithyramben* hat Nietzsche die Epiphanie des griechischen Gottes verarbeitet, am deutlichsten in der *Klage der Ariadne*.³⁵⁸ Eine Untersuchung der Epiphanie im Kontext der dionysischen Ästhetik bei Nietzsche ist deshalb aufschlussreich. Auch die Stille versus Lärm sowie die Maske sind in die Dithyramben eingeflossen, etwa in *Ruhm und Ewigkeit*, in dem geschrieben steht: „*Ich sehe hinauf – / dort rollen Lichtmeere: / oh Nacht, oh Schweigen, oh todtenstillen Lärm!...*“³⁵⁹

3.3.9 Dionysischer Schein und Oberfläche

Der Schein hat in der ästhetischen Theorie von jeher eine ambivalente Wertigkeit aufgewiesen, weil er einerseits für etwas Leeres und Unwahres steht, welches durch sein Wesen das Wahre und Echte verdeckt. Andererseits bedeutet der Begriff des schönen Scheins die unmittelbare Präsenz des Kunstschönen selbst. Dieser historische Konflikt des Scheinbegriffs wird erst von Nietzsche aufgelöst, weil dieser den Schein als rein ästhetische Größe im Sinne einer Wirkung auffasst und konsequent von der philosophischen Fragestellung nach der Wahrheit trennt.³⁶⁰ Nietzsche stellt fest: „[...] *denn zwischen zwei absolut verschiedenen Sphären wie zwischen Subjekt und Objekt gibt es keine Causalität, keine Richtigkeit, keinen Ausdruck, sondern höchstens ein ä s t h e t i s c h e s Verhalten [...]*.“³⁶¹ Nietzsche

³⁵⁷ Otto, 1933, 85-87.

³⁵⁸ KSA 6, 401.0

³⁵⁹ KSA 6, 404.

³⁶⁰ Bohrer, 1981, 136.

³⁶¹ KSA 1, 884.

erläutert das Verhältnis von Schein und Wahrheit in der *Geburt der Tragödie*: „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 giebt nichts Gleichgültiges und Unnötiges. Bei dem höchsten Leben dieser Traumwirklichkeit haben wir doch noch die durchschimmernde Empfindung ihres S c h e i n s [...]“³⁶² Und: „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.“³⁶³ Hieraus folgt, dass der Schein keinen metaphysischen Inhalt, keine Idee mehr enthält, keine Wirklichkeit, sondern einen selbstreferentiellen Formbegriff bildet, der aber auf einer dionysischen, naturalistischen Objektivität fußt. Nietzsches Schein ist eine Neuinterpretation des Phänomens, das auf einem ästhetisch-psychologischen Effekt beruht, verbunden mit der Epiphanie des Dionysos. Nietzsche geht von einem Scheinen des Scheins aus, um die Idee zu vermeiden. Charakteristisch für den Schein ist deshalb sein Erscheinungscharakter und das Erblicken, welche mit dem Plötzlichen verbunden ist.³⁶⁴ Auch Mersch bestätigt diese Interpretationsform, indem er die „Erscheinung der Erscheinung“ erkennt, die als Ereignishaftigkeit einer Präsenz zu verstehen ist, die jedoch niemals positiv erscheint, sondern stets negativ aufzufassen ist.³⁶⁵

Die Oberfläche nimmt in Nietzsches Ereignistheorie eine zentrale Stellung ein. Die glatte Oberfläche des Meeres ist zwar Erscheinung, repräsentiert im Spätwerk aber den selbstreferenziellen dionysischen Schein. Dabei ist zu erwähnen, dass das Meer eine Transformation von einem apollinischen zu einem dionysischen Bild durchlaufen hat: In der *Geburt der Tragödie* verweist das Meer auf die apollinischen Erscheinungen, die sichtbar, klar strukturiert und begrenzt sind,³⁶⁶ dargestellt durch eine Wortwahl, die an Schopenhauer erinnert, was folgender Auszug verdeutlicht: „Die apollinischen Erscheinungen, in denen sich Dionysus objectiviert, sind nicht mehr „ein

³⁶² KSA 1, 26.

³⁶³ KSA 1, 41.

³⁶⁴ Bohrer, 1981, 111 ff.

³⁶⁵ Mersch, 2008, 43.

³⁶⁶ Siehe: „Insofern er aber die Musik in Bildern deutet, ruht er selbst in der stillen Meeresruhe der apollinischen Betrachtung [...]“ (KSA 1, 51).

ewiges Meer, ein wechselnd Weben, ein glühend Leben“, wie es die Musik des Chors ist [...]“.³⁶⁷ Auch Nietzsches Verständnis der Oberfläche hat sich zwischen 1870, als diese noch zu den apollinischen Erscheinungen gehörte³⁶⁸, und 1888 wesentlich verändert. Ab 1888 deutet die Oberfläche auf das Erscheinen des Dionysos hin, sie ist deshalb zu verstehen als die Transformation des Scheins. Der Ursprung der Oberflächenmetaphorik liegt in dem Charakter des Helden der klassischen Tragödie, welcher oberflächlich ist.³⁶⁹ Die Erscheinung des Helden entspricht der Oberfläche, dem Apollinischen der Maske³⁷⁰, der Blick hinter die Maske führt ins Innere und Schreckliche der Natur, dem Dionysischen.³⁷¹ Die Maske ist auch ein dionysisches Bild, weil durch diese das Zerschneiden des *principium individuationis* veranschaulicht wird. Denn die Individualität des tragischen Helden verschwindet hinter der Maske des Dionysos in einer im Rausch der Musik befindlichen Gesamtheit der Bühnendarsteller.³⁷²

Der Schein hat wie auch das Meer innerhalb der Tragödienschrift eine Transformation von einem apollinischen zu einem dionysischen Bild vollzogen, was näher zu untersuchen ist, weil dieses Bild für die Analysen und Interpretationen der Dithyramben im Hauptteil dieser Arbeit von Relevanz ist. Der Schein ist in der *Geburt der Tragödie* zunächst eine Illusion, die wie der Schleier die Gefährlichkeit und den Schrecken des Daseins verdeckt, und durch die Musik sowie die Lyrik ausgedrückt wird. Der apollinische Schein dient dem Schutz des Zuschauers und dem Verbergen

³⁶⁷ KSA 1, 64.

³⁶⁸ Siehe hierzu Nietzsches Beschreibung der Oberfläche in der GT: „Alles, was im Apollinischen Theile der griechischen Tragödie, im Dialoge, auf die Oberfläche kommt, sieht einfach, durchsichtig, schön aus.“ (KSA 1, 64). Ferner: „Sehen wir aber einmal von dem auf der 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 [...]“ (KSA 1, 65).

³⁶⁹ Bohrer, 2015, 209.

³⁷⁰ Ab dem 10. Kapitel der GT wird die Maske, die zuvor eine apollinische Seite hatte, ein dionysisches Bild, die Maske des Dionysos nämlich, welche auf jenen verweist und die Idealität der Figuren ermöglicht. „[...] 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.“ (KSA 1, 72). Durch die Maske als dionysisches Bild wird das Zerschneiden des *principium individuationis* veranschaulicht. Nietzsche erklärt die Maske in der GT als Medium des Dionysos in der griechischen Tragödie. Die Griechen konnten Individuen auf der Bühne nicht ertragen, weil individuelle Charaktere auf sie komisch wirkten. Den Held nimmt der Zuschauer zwar als Individuum wahr, doch ist dies dem apollinischen Schein geschuldet (KSA 1, 71-75).

³⁷¹ KSA 1, 64-71.

³⁷² Bohrer, 2015, 156.

des Urschmerzes im Herzen des Ur-Einen³⁷³, eine metaphysische Vorannahme, die Nietzsche von Schopenhauer übernommen hat. Nietzsche fasst folgendermaßen zusammen: „*Dies ist das Phänomen des Lyrikers: als apollinischer Genius interpretiert er die Musik als das Bild des Willens, während er selbst, völlig losgelöst von der Gier des Willens, reines ungetrübtes Sonnenauge ist.*“³⁷⁴ Dabei fällt auf, dass Nietzsche zur Beschreibung der Kategorien auf die apollinischen Attribute wie *einfach, durchsichtig, schön, ruhen, still* zurückgreift. Das Apollinische scheint, es ist ruhig und weisheitsvoll, aber es *erscheint* nicht, denn das Erscheinende ist ein plötzlich eintretendes und schreckliches Ereignis und deshalb ein dionysisches Phänomen.³⁷⁵

Im Verlauf des Werks entwickelt sich die Verdeckung des Urschmerzes zu einem auf sich selbst liegenden Erscheinungsmodus des Dionysischen, wobei der Ereignischarakter des Erscheinens deutlich hervortritt. Der Schein wird zu einem *Er-Scheinen*, einer ästhetischen Vision, die selbstreflektierend ist und immer nur auf sich selbst zurückzuführen ist. Die Erscheinung hat im Denken Nietzsches eine besondere Bedeutung, weil er hinsichtlich des Verständnisses des Phänomens nicht von der intellektuellen Sicht der Philosophie ausging, sondern vom Erblicken des Kunstwerks, dem Primat der Wahrnehmung. Nietzsche sah eine ästhetische Priorität, was an seiner Sprache und an der Weltbetrachtung erkennbar wird, als wäre die Welt ein Kunstwerk oder ein literarischer Text.³⁷⁶ Hieraus folgen der Ereignis- und Erscheinungscharakter des Dionysischen und die bekannte Leitformel, „*dass nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt ewig g e r e c h t f e r t i g t ist.*“³⁷⁷ Im Mittelpunkt steht die Erscheinung des Dionysos, der sich gerade darin von dem scheinenden Apoll unterscheidet. „*So wie jetzt der erscheinende Gott redet und handelt, ähnelt er einem irrenden strebenden leidenden Individuum: und das er überhaupt mit dieser epischen Bestimmtheit und Deutlichkeit e r s c h e i n t , ist die Wirkung des Traumdeuters Apollo, der dem Chore seinen dionysischen Zustand durch jene gleichnisartige Erscheinung deutet.*“³⁷⁸ In der *Geburt der Tragödie* tritt der Schein zunächst als dionysisches Kunstwerk innerhalb der Tragödie auf. In den folgenden Jahren

³⁷³ KSA 1, 51.

³⁷⁴ KSA 1, 51.

³⁷⁵ Bohrer, 2015, 152 ff.

³⁷⁶ Bohrer, 2015, 141-144.

³⁷⁷ KSA 1, 17.

³⁷⁸ KSA 1, 72.

entwickelt Nietzsche den Schein weiter zu einer dionysischen Kategorie, wobei hervorzuheben ist, dass in der Phase um 1880 die Bewegungslosigkeit hinzukommt, welche wesentlich für die ab 1888 erschaffene neue dionysische Ästhetik ist.³⁷⁹

3.4 Der dionysische Augenblick

Der dionysische Augenblick steht im Mittelpunkt der folgenden Untersuchung, weil dieser wesentliche Bezugspunkte zu Nietzsches Theoremen aufweist und mit seinem Ereignischarakter sowie dem absoluten Präsens Methoden der ästhetischen Imagination einschließt, die als wesentliche Interpretationsgrundlagen für die Dithyramben fungieren sollen. Der dionysische Augenblick als eine a priori verstandene transzendente ästhetische Wahrnehmungskategorie³⁸⁰ wird durch ein plötzliches Ereignis, das als Erscheinung des Dionysos zu verstehen ist, ausgelöst und ist eine für den Menschen überwältigende Erfahrung, erzeugt einen rauschhaften und gedankenlosen Zustand. Der dionysische Augenblick ist ein ins Unendliche verzögertes Ereignis im absoluten Präsens und bildet mit dem Rauschzustand einen Schwerpunkt des dionysischen Konzeptes Nietzsches. Beim Eintreten des Ereignisses erfolgt ein Verlust der Individualität schlagartig, und zeitgleich wird der Mensch von einem Schrecken getroffen, ausgelöst über die aus dem Dionysos Mythos stammenden Bilder des Zerreißens und Zerstückelns.³⁸¹ Ein Zustand des Über-Individuellen mit einer dualistischen Struktur resultiert und führt zu einem grausigen, aber dennoch wonnevollen Rausch, der dem großartigen Gefühl entspricht, zur Gesamtheit der Natur zu gehören: das Tragisch-Erhabene. Erhabenheit ist ein wesentliches Merkmal dieses Zustandes, der nicht durch den logischen Verstand, sondern durch die Sinne erfahren wird.³⁸²

Über die Formel der höchsten Bejahung wird der *amor fati* in das Konzept des dionysischen Augenblicks integriert. Hierzu bemerkt Nietzsche: „*Die erreichte Wesenshaltung ist dieselbe, die als das Ja der ewigen Wiederkehr erschien: „Höchster*

³⁷⁹ Bohrer, 2015, 154-155.

³⁸⁰ Zur Vertiefung der auf Kant zurückzuführenden Wahrnehmungskategorien a priori siehe die „Transzendente Elementarlehre“ (KrV I, 69 ff.).

³⁸¹ Vergleiche die Zerstückelung des Dionysos im Zweiten Bericht der Bakchen (Schrott, 1999, Bakchen nach Euripides, 78-79).

³⁸² KSA 1, 57-64, siehe ferner KSA 1, 17-19 sowie 109 ff.

Zustand, den ein Philosoph erreichen kann: dionysisch zum Dasein stehen – : meine Formel dafür ist amor fati.“³⁸³ Der Zustand des dionysischen Augenblicks füllt über eine ästhetisch-psychologische Form die religiöse Leere, die aus dem Gottesverlust resultiert. Das folgende Fragment aus dem Nachlass pointiert den dionysischen Augenblick und stellt den Bezug zum Wiederkunftsgedanken her: *„Wenn nur Ein Augenblick der Welt wiederkehrte, - sagte der Blitz – so müßten alle wiederkehren / absolute Nothwendigkeit als Schild mit Bildwerken geschaut!“*³⁸⁴ Wie auch von Heidegger³⁸⁵ und Jaspers³⁸⁶ bestätigt wird, kann der Wiederkunftsgedanke nur im Zustand des dionysischen Augenblicks erfahren werden, weil dieser als ästhetisch-psychologisches³⁸⁷ Phänomen weder auf einer naturwissenschaftlichen, religiösen noch mythischen Grundlage begründbar ist.³⁸⁸ Der Gedanke kann nicht vom Standpunkt eines externen Beobachters nachvollzogen werden, sondern nur im Menschen selbst als Ereigniskette erfolgen.³⁸⁹ Der Mensch erfährt den Wiederkunftsgedanken durch das Eintreten eines plötzlichen Ereignisses³⁹⁰, welches ihn in den rauschhaften Zustand versetzt und zu einem Wahrnehmungszustand jenseits rationalen Denkens führt.³⁹¹

Der dionysische Augenblick stellt eine ins Gegenteil transformierte Form des Buddhismus dar, weil auch hier die Leere als höchste Form verstanden wird, jedoch mit einer radikalen Wendung vom Negativen ins Positive, der Bejahung des Seins.³⁹² Über die Möglichkeit der endlosen Wiederholung einer bejahenden Leere werden der

³⁸³ Jaspers, 1981, 366.

³⁸⁴ KSA 10, 479.

³⁸⁵ Heidegger, 1996, Band 6.1, 283.

³⁸⁶ Jaspers, 1981, 346 ff.

³⁸⁷ Die Psychologie des Dionysischen wird in den Ausführungen von Jochen Schmidt im Nietzsche-Kommentar zu VS weitergehend ausgeführt (Schmidt, 2012, 3 ff.).

³⁸⁸ D’lorio versucht, die wissenschaftliche Grundlage des Wiederkunftsgedankens zu plausibilisieren; ein Unterfangen, das scheitern muss (D’lorio, 2019, 103-109).

³⁸⁹ Weiterführende, auf Heidegger aufbauenden Überlegungen zu diesem Themenkomplex finden sich bei Günter Abel im Kapitel VII 3. „Identität und Wiederkehr des Gleichen“ in seinem Werk Nietzsche (Abel, 1998, 218-221).

³⁹⁰ Nietzsches erstmaliges Erfahren des großen Gedankens erfolgte beim plötzlichen Erblicken eines pyramidenförmigen Steines am Ufer des Sees von Silvaplana, das ihn übermannt hat (Frenzel, 1966, 107).

³⁹¹ Vergleiche ergänzend zur semantischen Verbindung von Nihilismus, Wille zur Macht und Dionysos die Überlegungen von Heidegger: „Indem jedes an sich bestehende Seiende geleugnet und der Wille zur Macht als Ursprung und Maß des Schaffens bejaht wird, könnte „Nihilismus“ „eine göttliche Denkweise“ sein. Gedacht ist an die Göttlichkeit des Gottes Dionysos.“ (Heidegger, 1976, Band 6.2, 281-282).

³⁹² Riedel, 2000, 70-81.

Wiederkunftsgedanke und sein Bezug zum Dionysischen plausibel.³⁹³ Innerhalb des dionysischen Augenblicks muss aufgrund der unbedingten Bejahung ein impliziertes Werden vorhanden sein, weshalb der Wille zur Macht expliziter Grundcharakterzug desselben ist.³⁹⁴ Da der Wille zur Macht immer mit Selbstüberwindung verbunden ist und nur so denkbar wird, ist der dionysische Augenblick als transformativer Zustand für den Wahrnehmenden verständlich, hervorgerufen durch eine rauschhafte Energetisierung.³⁹⁵

Walter del Negro stellt in seiner Schrift *Die Rolle der Fiktionen in der Erkenntnistheorie Friedrich Nietzsches* die These auf, dass Nietzsches Erkenntnistheorie ihrem Wesen nach Werttheorie sowie der Wahrheitsbegriff rein subjektiv seien, ein Glaube, welcher zur Lebensbedingung geworden sei und zu einer Steigerung des Machtgefühls führe. Die individuelle Wahrheit liegt demzufolge im Bereich individueller Fiktion, womit er Ansätze vorausdenkt, die einige Jahre später von Heidegger aufgenommen und weiterentwickelt werden. Del Negro unterstellt, dass der assimilative Charakter der Erkenntnis dazu führe, dass das Denken notwendig fälschend sei und mit bewussten und unbewussten Fiktionen arbeite. Hervorzuheben ist seine These, dass zum Wahrheitsbegriff Nietzsches der Wille zur Macht gehöre, welcher Bestandteil des dionysischen Augenblicks ist.³⁹⁶ Da der dionysische Augenblick ein artistisches und psychologisches Phänomen darstellt, in der Essenz rauschhafter Lebensdrang, kann dieses im Sinne philosophischer Wahrheitskategorien nicht begründet werden, sondern muss sich als Phänomen des Willens zur Macht im Bereich der individuellen Perspektiven und Emotionen bewegen.

Pierre Klossowski baut auf den Überlegungen Heideggers und Jaspers auf und integriert das Theorem der ewigen Wiederkunft ebenfalls in den Augenblick³⁹⁷, den er nicht explizit als dionysisch benennt. Dieser Gedanke kann nicht rational verstanden werden oder Teil eines konstruierten Experiments sein, ebenso wenig wie eines

³⁹³ Schilling kommt in seinen Untersuchungen der DD zur dionysischen Philosophie zu dem Schluss, dass deren wesentliche Bestandteile Bejahung und Wiederkunftsgedanke seien, die im poetischen Augenblick stattfänden (Schilling, 2016, 201).

³⁹⁴ Heidegger stellt fest: „Weil die ewige Wiederkunft des Gleichen das Seiende im Ganzen auszeichnet, ist sie ein mit dem Willen zur Macht in eins gehöriger Grundcharakter des Seins, obzwar „ewige Wiederkehr“ ein „Werden“ nennt.“ (Heidegger, 1976, Band 6.2, 287).

³⁹⁵ Skowron, 2013, 366-368.

³⁹⁶ Del Negro, 1923, 15-41.

³⁹⁷ Siehe hierzu ergänzend Jaspers, 1981, 354.

ethischen Imperativs, sondern ist eine unerklärliche individuelle Erfahrung. Der Augenblick entspricht einer Kontemplation, in der der Wille sich in der auf sich selbst bezogenen Existenz absorbiert. Diese Absorption ist so stark, dass der Wille zur Macht nur noch Attribut der Existenz ist, die sich selbst genau so will, wie sie ist. Der dionysische Augenblick, die ewige Wiederkunft und der Wille zur Macht sind als untrennbare Einheit zu verstehen.³⁹⁸ Klossowski reduziert den Augenblick auf eine philosophische Betrachtung und ignoriert die ästhetische Komponente weitgehend, die für Nietzsche seit der Tragödienschrift beide essenziell sind. Der Aspekt der Kontemplation erinnert vielmehr an die Versenkung während der Kunstbetrachtung bei Schopenhauer, ein Zustand, der deutlich tiefer und fokussierter als eine gewöhnliche Betrachtung ist und zu einem rauschhaften, ekstatischen Zustand widersprüchlich wirkt.³⁹⁹

Die Ereignismetaphorik wie auch der Topos des Bösen haben ihren Ursprung im Mythos des Dionysos/Zagreus, denn die Symbolik des Zerreißens und Zerstückelns intensiviert den Begriff des Schreckens, der den Ereignischarakter des Dionysischen erzeugt.⁴⁰⁰ Der Topos des Zerreißens und Zerstückelns taucht in den Bakchen⁴⁰¹ des Euripides bei der Ermordung des Pentheus auf, bei Ovid in der Erzählung von der Zerreißung des Aktäon durch seine Hunde in den Metamorphosen⁴⁰², vor allem im Mythos des Dionysos selbst bei der Zerreißung des Zagreus durch die Titanen.⁴⁰³ Bei Ovid wird der Ereignischarakter durch die Plötzlichkeit des Angriffs der Hunde noch verstärkt: *„Ausrufen nun wollt‘ er: // Schonet! ich bin Aktäon! Erkennt ihr eueren Herrn nicht? / Worte gebrachen dem Geist. Es erschallt vom Gebelle der Äther. / Melanchätes zuerst verwundete jenem den Rücken; [...]“*⁴⁰⁴ Auch in den Bakchen tritt neben dem Begriff des Schreckens, der vor allem durch den Angriff der Mutter auf

³⁹⁸ Klossowski, 2007, 47.

³⁹⁹ WWV I, 266.

⁴⁰⁰ Auch Creuzer, sich auf Euripides beziehend, bestätigt diese Sichtweise. Er bezeichnet Dionysos als den Feuergeborenen: „Er [Dionysos], sollte nach einer Sage mit dem Blitze selber vom Himmel herabgekommen seyn, oder Semele hatte ihn doch unter dem leuchtenden Wetterstrahle zur Welt gebracht.“ (Creuzer, 1821, 89-90).

⁴⁰¹ Vergleiche die Zerstückelung des Dionysos im Zweiten Bericht der Bakchen (Schrott, 1999, Bakchen nach Euripides, 78-79).

⁴⁰² Vergleiche die Zerstückelung des Aktäon durch seine Hunde im Dritten Buch der „Metamorphosen“ (Voß, 2010, Ovid: Metamorphosen, 68-71.)

⁴⁰³ Creuzer, 1821, 319 ff.

⁴⁰⁴ Voß, 2010, Ovid: Metamorphosen 70-71.

Pentheus an Dramatik gewinnt, die Plötzlichkeit hinzu, die zu einer Intensivierung des Ereignisses führt: „*Seine mutter / stürzte sich wie eine priesterin des todes zuerst auf ihn; [...]*.“⁴⁰⁵

Mersch versteht das Dionysische als romantische Überhöhung des Erhabenen, die einen Moment ankündigt, der erst durch die avantgardistische Moderne⁴⁰⁶ aufgenommen werden sollte: Eine Ereignis-Ästhetik, deren wesentlicher Kern jedoch eine aus dem Mythos des Zerreißens hergeleitete Destruktion ist. Dieses Ereignis bricht das Positive der Form, des Mediums und der Darstellung und löst diese auf. Der Schritt von der Form- zur Ereignisästhetik bedeutet die Entsubjektivierung des Schaffensprozesses, das Hervorbrechen einer Gewalt des Generell-Menschlichen, des Allgemein-Natürlichen.⁴⁰⁷ Die negativen Aspekte des Dionysischen in Verbindung mit der Ästhetik des Ereignisses finden in Nietzsches Schriften, etwa in den Beschreibungen des Charakters der Musik Bizets in *Der Fall Wagner*⁴⁰⁸, Bestätigung und werden in den Untersuchungen der Dithyramben beachtet.

Abschließend soll der Herkunft des dionysischen Augenblicks Aufmerksamkeit geschenkt werden, um die vorhergehenden Interpretationen auch aus dem historisch-mythischen Kontext zu begründen. In seinen Untersuchungen zum Ursprung der Tragödie und deren Bezug zum Opferritual stellt Burkert, der sich dabei u.a. auf Wilamowitz beruft, insbesondere den Dualismus aus blutiger Gewalt und dem hohen geistig-kulturellen Anspruch der Tragödie heraus und bestätigt damit das dionysische Konzept Nietzsches. Die Schlachtung eines Bocks oder Stiers, der teilweise Verzehr des Fleisches sowie die Verbrennung bestimmter Körperteile zu Ehren des Dionysos durch die Teilnehmer war essenzieller Bestandteil der Tragödie. Interessant ist jener Moment, in dem während des Rituals das Opfertier von den Teilnehmern geschlachtet wird. Nachdem das Opfertier zunächst mit einem Messer leicht verletzt wird, erfolgt plötzlich der tödliche Stoß, bei dem Blut spritzt und die Frauen laut und schrill aufschreien. Auch beim Opfertier bedeutet dieses schlagartige Ereignis einen gedankenlosen emotionalen Höhepunkt des Schreckens und zugleich den Übergang vom Leben in den Tod. Gleichzeitig soll dem Gott Dionysos das Leben des Tieres

⁴⁰⁵ Schrott, 1999, Bakchen nach Euripides, 77.

⁴⁰⁶ Nietzsche gilt als ein Wegbereiter der modernen Lyrik (Kaufmann, 2017, 9).

⁴⁰⁷ Mersch, 2008, 42-43.

⁴⁰⁸ KSA 6, 13, 15.

zurückgegeben und damit dem Leben gehuldt werden. Der dem schrecklichen Ereignis folgende dionysische Augenblick lässt über das Todesritual bereits den Wiederkunftsgedanken ansatzweise erkennen. Ein gedankenloser Rausch ist ein notwendiger Bestandteil des dionysischen Augenblicks, weil die Teilnehmer das Ritual inmitten einer überwältigenden musikalischen Darbietung erfahren, welche von Flötenmusik und den Chören der Dithyramben bestimmt wird. Der Verfasser dieser Arbeit vermutet, dass dieser erschreckende und exzessive Moment des Rituals den Ursprung des dionysischen Augenblicks darstellt, dessen Charakteristika alle enthalten sind.⁴⁰⁹

3.5 Dionysische Erkenntnis und Wahrheitsfindung versus sokratische Wissenschaft

*„Werkzeug deines Leibes ist auch deine kleine Vernunft, mein Bruder, die du den „Geist“ nennst, ein kleines Werk- und Spielzeug deiner grossen Vernunft.“*⁴¹⁰ Das Selbst ist im Verständnis Zarathustras mehr als der Geist, der das Ich erschafft, es ist der Kern des Menschen, welcher die Grundlage für echte Erkenntnis schafft. Zarathustra bemerkt hierzu: *„Werk- und Spielzeuge sind Sinn und Geist: hinter ihnen liegt noch das Selbst. Das Selbst sucht auch mit den Augen der Sinne, es horcht auch mit den Ohren des Geistes.“*⁴¹¹ Diese Erkenntnis ist folglich keine rein intellektuelle, die durch die menschliche Vernunft geprägt wird, sondern auch durch die Sinne und Instinkte erlangt wird. Auch deshalb schätzt Zarathustra die Tiere und umgibt sich mit der klugen Schlange und dem kühnen Adler, welche die Lehre von der ewigen Wiederkunft verkünden.⁴¹² Das Verständnis dieser Lehre ist bei den Tieren bereits vorhanden, sie leben in ihrer allumfassenden Gegenwart danach, während Zarathustra die Menschen bekehren möchte. Das bedeutet, dass dieser Gedanke nach Nietzsches Auffassung keineswegs eine Theorie war, sondern seit langem leibhaftige, die

⁴⁰⁹ Zur Vertiefung siehe Burkerts Untersuchungen in der Aufsatzreihe „Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen“ (Burkert, 1990, 13-30).

⁴¹⁰ KSA 4, 39.

⁴¹¹ KSA 4, 39.

⁴¹² Siehe hierzu die Rede Zarathustras „Der Genesende“, in der die Lehre der ewigen Wiederkunft innerhalb des Werkes Nietzsches ausführlich dargestellt wird (KSA 4, 270-277). Siehe ferner das Kapitel „Der Genesende“ von Heidegger, 1996, Band 6.1, 268-283.

gesamte Natur umfassende Praxis.⁴¹³ Das schaffende Selbst schuf sich nach Zarathustra Lust und Weh, es schuf sich den Geist, um seinen Willen durchzusetzen, vor allem aber will es über sich selbst hinauswachsen. Um die Transformation zum Übermenschen zu erreichen, muss der Mensch verstehen, dass er Leib ist und nichts außerdem; gelingt ihm dies nicht, geht er unter, der „*Verächter des Leibes*“.⁴¹⁴ Ein wesentlicher Zusammenhang besteht zwischen Willen und Erkenntnis, denn die Erkenntnis wird vom Willen bestimmt, nicht umgekehrt.⁴¹⁵ Wollen wiederum führt zur Freiheit, was ein wesentlicher Grund dafür ist, dass der Aufstieg in die Höhe zur Freiheit führt.⁴¹⁶

Das Denken Nietzsches ist als fragmentarisch zu bezeichnen und wird als das Gegenteil eines geschlossenen Systems verständlich, vergleichbar dem seines Lehrers Schopenhauer. Ein solches Denken basiert nicht auf einer Einheit, Strukturen, Normen und Begriffen, sondern wird als Prozess des Werdens verständlich. Nietzsche fasst sein Denken selbst in folgendem Zitat zusammen: „*Mir scheint, daß man sich vom Ganzen, von der Einheit befreien muß,...man muß die Welt in Stücke schlagen, die Achtung vor dem Ganzen verlieren.*“⁴¹⁷ Diese Feststellung stellt über die explizit gewaltsame Sprache bereits einen Bezugspunkt zum Dionysischen her, der verstärkt wird über die Semantik des Fragments, welches einerseits an den zerstückelten Gott, andererseits an das Chaos des dionysischen Rausches erinnert. Dieses Denken entzieht sich der Klarheit und der Form und wird vom Willen zur Macht zum Ausdruck gebracht. Pluralismus, der zu Perspektiven führt, ist charakteristisch aufgrund der denkerischen Uneinheitlichkeit. Der Pluralismus erinnert immer daran, dass der Sinn mehrfach ist, dass es einen Überfluss an Bedeutungen gibt, woraus sich die Notwendigkeit der Interpretation ergibt. Aber diese Interpretation ist niemals die Enthüllung einer Wahrheit, sondern Herstellung des semantischen Bezugs eines Textes in mehrfachem Sinn, ein Prozess des Werden, welcher den Charakter der

⁴¹³ Gerhardt, 2017, 144.

⁴¹⁴ KSA 4, 39-41.

⁴¹⁵ Nietzsche gibt sich mit dieser Auffassung als Schüler Schopenhauers zu erkennen und steht in fundamentalem Gegensatz zu Kant.

⁴¹⁶ KSA 4, 111.

⁴¹⁷ Blanchot, 2007, 73.

Interpretation widerspiegelt.⁴¹⁸ Der Wiederkunftsgedanke sowie der Wille zur Macht sind in diesem Denken immanent. Der Wille zur Macht ist jedoch keineswegs definiert, sondern ein nach Bedarf anzuwendender, flexibler Ansatz, der beispielsweise den ontologischen Charakter der Dinge erklärt, in einem anderen Fall die Forderung nach absoluter, auch auf sich selbst bezogener Überschreitung sein kann.⁴¹⁹

3.5.1 Anti-sokratischer Ansatz

Prägend für Nietzsches gesamtes Werk ist ein Wahrheits- und Daseinsverständnis, das nicht von bewussten Erkenntnissen, Nachdenken und Vernunft geprägt und als anti-sokratisch zu bezeichnen ist. Das Thema weist einen Bezug zum Dionysischen auf und ist auch in den *Dionysos Dithyramben* präsent.⁴²⁰ Nietzsche ist in seinem Daseinsverständnis nahe bei Anaxagoras, der über das Drama bemerkt: *„im Anfang war alles beisammen; da kam der Verstand und schuf Ordnung.“*⁴²¹ Dies wird besonders deutlich an seiner Kritik am *„ästhetischen Sokratismus“*, den er Euripides im Kontext mit dessen Zitat *„alles muss verständig sein, um schön zu sein“* vorwirft, worin Nietzsche eine direkte Parallele zum sokratischen *„nur der Wissende ist tugendhaft“* erkennt.⁴²² Euripides habe in seinen Tragödien nach Nietzsches Auffassung immer normale Menschen mit Problemen des Alltags sowie Psychologie und damit die Banalität der Aufklärung verarbeitet, weshalb Schein, Schrecken, die Ungeheuerlichkeit und der ästhetische Zuschauer ausblieben. Durch Aufklärung entstehe eine Substitution des Pathos durch Handlung.⁴²³

In dem Essay *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* von 1873 verdeutlicht Nietzsche seine ausgeprägte Skepsis: *„In irgend einem angelegenen Winkel des in zahllosen Sonnensystemen flimmernd ausgegossenen Weltalls gab es einmal ein Gestirn, auf dem kluge Thiere das Erkennen erfanden. Es war die hochmüthigste und verlogenste Minute der „Weltgeschichte“: aber doch nur eine*

⁴¹⁸ Vertiefend zum Thema Erkenntnis, Wahrheit und Interpretation sei die Schrift „Die Rolle der Fiktionen in der Erkenntnistheorie Friedrich Nietzsches“ von Walter Del Negro empfohlen (Del Negro, 1923, 27 ff.).

⁴¹⁹ Blanchot, 2007, 71-98.

⁴²⁰ Im Dithyrambos „Nur Narr! Nur Dichter!“ wird die Möglichkeit der Erkenntnis sowie der Wahrheitsfindung thematisiert (KSA 6, 377 – 380).

⁴²¹ KSA 1, 87.

⁴²² KSA 1, 85.

⁴²³ Bohrer, 2015, 169-170.

*Minute. Nach wenigen Athemzügen der Natur erstarrte das Gestirn, und die klugen Thiere mussten sterben.“*⁴²⁴ Durch die periphere Lokalität drückt Nietzsche eine maximale Distanzierung zum Thema aus, und die verwendete Wortwahl der „*klugen Thiere*“ sowie der „*hochmüthigste[n] und verlogenste[n] Minute der Weltgeschichte*“ lassen neben beißendem Sarkasmus auch eine tiefe Abfälligkeit erkennen, wobei bemerkenswert ist, dass die „*klugen Thiere*“ nach nur einer Minute wieder sterben, das Thema damit erledigt zu sein scheint. Wiederum sind es die Tiere, die eine wichtige Rolle innerhalb des Topos der Erkenntnis einnehmen, wie auch in *Also sprach Zarathustra* der Gedanke der ewigen Wiederkunft in der Rede *Der Genesende* von der Schlange und dem Adler vorgestellt wird. Die Bilder der Tiere bezeichnen ein evolutionäres Experiment, in dem der Mensch als Individuum den Intellekt einsetzt, um sich selbst zu erhalten, wodurch Kommunikation innerhalb einer lebenssichernden Gemeinschaft möglich wird.⁴²⁵

Aus Nietzsches Sicht ist Sokrates das Urbild des theoretischen Optimisten, der die Auffassung vertritt, die Welt logisch erklären zu können und deshalb der menschlichen Vernunft die höchste Bedeutung im Dasein beimisst. Demnach vertritt Sokrates einen Glauben an die Kausalzusammenhänge aller Dinge der Welt, die bis in die „*tiefsten Abgründe des Seins*“ reichen und sogar in der Lage seien, korrigierend in die Abläufe einzugreifen.⁴²⁶ Nach Nietzsche ist dieses Denken von jeher die Grundlage der Wissenschaft gewesen, und auch die Wissenschaft der Gegenwart ist maßgeblich vom Sokratismus geprägt. Aufgrund des ihr innewohnenden Optimismus versucht die Wissenschaft, permanent voranzuschreiten, stößt aber ständig an ihre Grenzen, weil ihre Fragestellungen mit reiner Logik oftmals nicht zu beantworten sind.⁴²⁷

Nietzsche stellt die Wissenschaft und ihre Erkenntnis in die Nähe einer „*tiefsinnige[n] Wahnvorstellung*“⁴²⁸ und erkennt in dieser einen immanenten

⁴²⁴ KSA 1, 875.

⁴²⁵ Müller, 2020, 53. Siehe ferner Nancy, 2007, 225 ff.

⁴²⁶ Die sokratische Wissenschaft basiere nach Nietzsches Auffassung ausschließlich auf intellektueller Erkenntnis und sei deshalb eine Wahnvorstellung. Der theoretische Optimismus, welcher der Logik verpflichtet sei, fuße auf Begriffen, Urteilen und Schlüssen und sei für die Sokratiker höchste Form der Betätigung. Hieraus resultiere eine Abschwächung der Lust am Leben zugunsten des logischen Erkennens (KSA 1,109-115).

⁴²⁷ KSA 1,109 ff.

⁴²⁸ KSA 1, 99.

metaphysischen Wahn, der ihr wesentlicher Charakter sei und der immer wieder zu ihren Grenzen führe. Die Wissenschaft wird demnach als eine ins Extrem gesteigerte Form des Apollinischen verstanden, welche einen mythischen Ursprung besitzt, diesen jedoch nicht einzugestehen bereit ist. In diesem Sinn wird der Wissenschaft eine Tendenz zur Selbsttäuschung unterstellt, die mit dem apollinischen Schein eng verbunden ist. Kernkritik Nietzsches an der Wissenschaft ist jene technokratische Selbstüberschätzung, der Objektivitätsanspruch, es gebe eine voraussetzungslose Wissenschaft, die zu Wahrheit und Erkenntnis führe, während es vielmehr ein metaphysischer Glaube sei, auf dem der menschliche Glaube an die Wissenschaft beruhe. Die Selbstüberschätzung betrifft vor allem die Natur und deren unerklärliche Phänomene, die durch die Wissenschaft weder greifbar gemacht noch beherrscht werden können. Auch die Faktengläubigkeit der Wissenschaft stellt Nietzsche infrage, vor allem das Verständnis des „*Thatsächlichen*“, wonach Interpretationen von Fakten nicht möglich seien.⁴²⁹

Hauptkritikpunkt Nietzsches an der Erkenntnis der sokratischen Wissenschaft ist deren Unterwerfung durch das optimistische Streben, wodurch diese vollständig in der Sphäre des Scheins verbleibt, denn „*der Intellekt, als ein Mittel zur Erhaltung des Individuums, entfaltet seine Hauptkräfte in der Vorstellung [...].*“⁴³⁰ Eine Erkenntnis aber, die der apollinischen Komponente angehört, bildet die Welt nicht in Gänze ab, erreicht diese nur unvollständig und kann deshalb niemals eine vollständige Wahrheit liefern. Erkenntnis kann in bestimmtem Maße gleichwohl über den im Apollinischen beginnenden Denkprozess gewonnen werden. Wenn der sokratische Mensch mit seinem rein geistig-logischen Streben nach Wahrheit und Erkenntnis an die Erkenntnismöglichkeiten stößt, bricht der Abgrund der Erkenntnislosigkeit auf, die auf dem Dionysischen basierende tragische Erkenntnis. Diese furchtbare Einsicht benötigt zur Erlösung die Kunst. Hierbei ist hervorzuheben, dass sich die Logik des rein sokratisch denkenden Mensch von selbst aufhebt.⁴³¹ Wesentlich ist, dass echtes Erkennen für Nietzsche während seiner gesamten Schaffensphase, so auch im

⁴²⁹ Zittel, 2000, 355-356.

⁴³⁰ KSA 1, 876.

⁴³¹ Zittel, 2000, 219-220.

Spätwerk, schwer realisierbar, wenn nicht unmöglich bleibt, denn „*Erkenntniß ist wesentlich S c h e i n*.“⁴³²

Wissenschaft, die der Wahrheit verpflichtet ist, muss nach Nietzsches Auffassung von einem umfassenderen Ansatz ausgehen und darf nicht auf einen rein physiologischen fokussieren, der ausschließlich auf logischen Denkprozessen basiert: „*Die unbewusste Verkleidung physiologischer Bedürfnisse unter die Mäntel des Objektiven, Ideellen, Rein-Geistigen geht bis zum Erschrecken weit, - und oft genug habe ich mich gefragt, ob nicht, im Grossen gerechnet, Philosophie bisher überhaupt nur eine Auslegung des Leibes und ein M i s s v e r s t ä n d n i s d e s L e i b e s gewesen ist.*“⁴³³ Eine fröhliche Wissenschaft kommt dem Anspruch näher: „*Vielleicht wird sich dann das Lachen mit der Weisheit verbündet haben, vielleicht gibt es dann nur noch „fröhliche Wissenschaft“. Und: „Ueber sich selber lachen, wie man lachen müsste, um a u s d e r g a n z e n W a h r h e i t h e r a u s zu lachen, - dazu hatten bisher die Besten nicht genügend Wahrheitssinn und die Begabtesten viel zu wenig Genie!*“⁴³⁴ Wissen, Vitalität und Instinkt gehören demzufolge zusammen und müssen von der Wissenschaft berücksichtigt werden.⁴³⁵

Wissenschaft muss nach Nietzsches Auffassung darüber hinaus immer eine künstlerische Perspektive haben und auf den Grundfragen des Lebens fußen. Wissenschaft wie auch die Kunst unterliegen dem Perspektivismus, woraus sich ergibt, dass Interpretationsmöglichkeiten und deshalb zahlreiche Weltdeutungen bestehen. Ästhetische Perspektiven lassen umfassendere Sichtweisen auf die Welt und das Leben zu als die reduzierten wissenschaftlichen sokratischen Typs, wobei hervorzuheben ist, dass eine Bewertung der möglichen Interpretationswege oder Methoden zur Bewertung von Nietzsche nicht gegeben wird. Im Mittelpunkt der Überlegungen steht eine neue Auffassung von Erkenntnis, eine tragische, anti-sokratische, die als Schutz und Heilmittel die Kunst benötigt, um das durch die

⁴³² KSA 9, 312.

⁴³³ KSA 3, 348.

⁴³⁴ KSA 3, 370.

⁴³⁵ Der Instinkt ist nach Nietzsche eine schöpferische Kraft. Das Bewusstsein ist dagegen kritisch und mahnend. Bei Sokrates und der sokratisch geprägten Wissenschaft verhält sich dies umgekehrt: Der Verstand bzw. das Bewusstsein werden zum Schöpfer, der Instinkt zum Kritiker. Der Mythos ist im sokratischen Denken nicht vorhanden. Beim Mystiker sind nach Nietzsche die instinktive Wahrheit und Weisheit entwickelt (KSA 1, 88-91).

sokratische Wissenschaft entzauberte Leben ertragen zu können.⁴³⁶ Für Nietzsche ist klar, dass wenn der Mensch sich seiner wahren Umwelt bewusst wird, schlägt das Verlangen nach optimistischer Erkenntnis zunächst in tragische Resignation um, welche in Kunstbedürftigkeit⁴³⁷ mündet.⁴³⁸

Nietzsche hatte bereits in der *Geburt der Tragödie* sein anti-sokratisches Welt- und Kunstverständnis weitgehend entwickelt, ab der Phase von *Also sprach Zarathustra* ist jedoch eine wesentliche sprachliche und inhaltliche Radikalisierung festzustellen sowie die thematische Erweiterung um Vitalität und Lebenskraft, welche einen Bezug zum Übermenschen herstellt. Zarathustra bemerkt in seiner Rede *Vom Lesen und Schreiben* in martialischer Weise: „Von allem Geschriebenen liebe ich nur Das, was Einer mit seinem Blute schreibt. Schreibe mit Blut: und du wirst erfahren, dass Blut Geist ist.“⁴³⁹ Während in der *Geburt der Tragödie* das logische Denken als einzige Grundlage der Erkenntnisgewinnung kritisch bewertet wurde, geht Nietzsche im *Zarathustra* weiter und erkennt eine mit dem geistigen Lernen und der Überbetonung der Logik verbundene Degeneration des Menschen: „Einst war der Geist Gott, dann wurde er zum Menschen und jetzt wird er gar zu Pöbel.“⁴⁴⁰ „Gott“ ist pantheistisch zu verstehen und deutet auf das Weltganze hin, jene Urkraft, die vor dem Menschen herrschte und alle Prozesse des Daseins bestimmt. Erkennbar wird, dass Nietzsche auch sein anti-sokratisch geprägtes Welt- und Kunstverständnis in den Zusammenhang mit der Idee des Übermenschen bringt und insistiert, dass der Abstieg des Menschen auch als Mangel an gesunder Lebenskraft verstanden werden kann. Der Wille zu schaffen ist demzufolge abhängig von der Vitalität, jedoch nicht von der Logik und die stufenweise zunehmende Erkenntnis, die dem Lernprozess zugrunde liegt.⁴⁴¹

⁴³⁶ Siehe Heidegger, 1996, Band 6.1, 124 ff.

⁴³⁷ Festzustellen bleibt jedoch, dass Nietzsche trotz seiner kritischen Sicht die Wissenschaft weder abgelehnt noch verachtet, sondern verlangt hat, diese richtig gemäß ihrer Möglichkeiten einzusetzen. Sie spiele eine wichtige Rolle bei der Erklärung der Welt: „[...] wir müssen Physiker sein, um, in jenem Sinne, Schöpfer sein zu können, - während bisher alle Werthschätzungen und Ideale auf Unkenntnis der Physik oder im Widerspruch mit ihr aufgebaut waren. Und darum: Hoch die Physik!“ (KSA 3, 563-564).

⁴³⁸ KSA 1, 99-102.

⁴³⁹ KSA 4, 48.

⁴⁴⁰ KSA 4, 48.

⁴⁴¹ Zittel, 2000, 219-220.

3.5.2 Perspektivismus

Der Perspektivismus ist ein grundlegender Bestandteil von Nietzsches Erkenntnistheorie und Methodik seines Denkens. Dem Perspektivismus wird in diesem Kapitel Aufmerksamkeit geschenkt, weil Nietzsche in den Dithyramben perspektivistische Darstellungsformen wählt und diese für die Interpretationen nachvollziehbar sein sollten. Ausgangslage des Ansatzes ist die kritische Einschätzung der Erkenntnis, wonach es „*irrthümliche Glaubenssätze*“ gebe, „[...] *zum Beispiel diese: dass es dauernde Dinge gebe, dass es gleiche Dinge gebe, dass es Dinge, Stoffe, Körper gebe, dass ein Ding Das sei, als was es erscheine, dass unser Wollen frei sei, dass was für mich gut ist, auch an und für sich gut sei.*“⁴⁴² Der Mensch setzte seinen Verstand in einer chaotischen Welt ein zum Zwecke seiner Arterhaltung und seines eigenen Nutzens, „*hat ungeheure Zeitstrecken hindurch Nichts als Irrthümer erzeugt.*“⁴⁴³ Nietzsche stellt fest: „*Der Gesamtcharakter der Welt ist dagegen in alle Ewigkeit Chaos, nicht im Sinne einer fehlenden Nothwendigkeit, sondern der fehlenden Ordnung, Gliederung, Form, Schönheit, Weisheit [...].*“⁴⁴⁴ Eine solche Welt kann nicht mit klaren Schemata, Strukturen, Formeln und Begriffen erklärt und verstanden werden, sondern nur interpretiert werden.⁴⁴⁵ In *Zur Genealogie der Moral* äußert sich Nietzsche folgendermaßen zur Interpretation: „[...] *Vergewaltigen, Zurechtschieben, Abkürzen, Weglassen, Ausstopfen, Ausdichten, Umfälschen und was sonst noch zum W e s e n allen Interpretirens gehört [...].*“⁴⁴⁶ Folglich sind sowohl vermeintliche wissenschaftliche Erkenntnisse, moralische Vorstellungen, Religion oder logische Schlüsse immer nur Interpretationen, hinter denen keine Wirklichkeit erkennbar ist, denn „*Thatsachen giebt es nicht, nur Interpretationen.*“⁴⁴⁷ Deshalb kann es auch keine echte Wahrheit geben. Diese Sichtweise Nietzsches mag man negativ deuten, weil sie ein gesellschaftlich etabliertes Wissenschafts- und Wahrheitsverständnis negiert. Der Perspektivismus bietet jedoch, verstanden als philosophische Methode, ein interessantes Erkenntnispotenzial. Der grundlegende

⁴⁴² KSA 3, 469.

⁴⁴³ KSA 3, 469.

⁴⁴⁴ KSA 3 468.

⁴⁴⁵ Siehe hierzu Klossowskis Feststellung zu Nietzsches Weltverständnis: „[...] die Welt ist etwas, das erzählt wird, ein erzähltes Ereignis und folglich eine Interpretation [...].“ (Klossowski, 2007, 32).

⁴⁴⁶ KSA 5, 400.

⁴⁴⁷ KSA 12, 315.

Ansatz des perspektivistischen Denkens ist, eine Pro und Contra Argumentation in der Analyse eines Sachverhaltes anzuwenden und dabei die Sichtweise iterativ zu wechseln. Aus solchen differierenden Sichtweisen werden Erkenntnisse generiert, die grundverschieden sein und einander widersprechen können. Es gilt, je mehr unterschiedliche Erkenntnisse gewonnen werden, desto höher ist der potenzielle Erkenntnisgewinn. Wichtig ist, dass der Untersuchende keine fixe Position einnimmt, sondern die Perspektiven flexibel wechselt.⁴⁴⁸

James Conant formuliert in seiner Schrift *Friedrich Nietzsche: Perfektionismus und Perspektivismus* (2014) die zentrale Aussage, dass es gemäß Nietzsches Theorie des Perspektivismus zwar ein Ding an sich gebe, dieses jedoch unerreichbar sei, weil es für den Menschen bloße Erscheinung bleibe. Jenes Ding an sich korreliert mit dem Begriff der wahren Welt, welche sich von der Welt der Erscheinungen unterscheidet. Wahre Erkenntnis ist der Begriff, der den Anspruch erhebt, die Welt in ihrer objektiven Form zu begreifen, wobei objektive Erkenntnis bedeutet, eine realitätsbezogene Perspektive zu erreichen, welche von subjektiven Verzerrungen befreit ist und eine wahre Welt zeigt. Interessant ist, dass Conant die Frage aufwirft, wie ein „*philosophischer Mittag*“⁴⁴⁹ zu erreichen sei, jener Augenblick, in dem die Welt unverzerrt dargestellt würde. Er betont dabei den Charakter des Augenblicks für diese Form der Erkenntnis, die Bezugspunkte zum dionysischen Augenblick aufweist. Der perspektivistische Erkenntnisgewinn ist ausschließlich durch die Alternierung unterschiedlicher Perspektiven der Realität in Bezug auf ein Objekt möglich, indem diese sich ergänzen. Wesentlich ist, dass jede Perspektive immer Interpretation ist, weil abhängig von der Subjektivität des Betrachters. Notwendige Perspektiven sind neben der intellektuellen Erkenntnis die Sinne sowie der Wille, was eine weitreichende Involvierung des menschlichen Natur in den Prozess des Erkennens bedeutet. Je mehr Perspektiven geschaffen und miteinander verglichen werden, desto objektiver kann die menschliche Erkenntnis sein.⁴⁵⁰

In den Reden des Zarathustra ist die Methode des Perspektivismus deutlich präsent, ebenso in den Dithyramben. Im Folgenden werden wesentliche Perspektiven

⁴⁴⁸ Zittel, 2000, 299-301.

⁴⁴⁹ Der Mittag symbolisiert den dionysischen Augenblick (Jaspers, 1981, 355).

⁴⁵⁰ Conant, 2014, 303-333.

erläutert, die in den Interpretationen der Dithyramben relevant sein werden. In der Rede *Der Genesende* tritt Zarathustra in scheinbar verkehrten Rollen auf, denn er, der Verkünder der ewigen Wiederkunft, nimmt die Rolle eines geschwächten und kranken Mannes ein, der die Erkenntnis des großen Gedankens zunächst nicht ertragen kann („Ach, Ekel!, Ekel!, Ekel! [...]“) ⁴⁵¹ und diesen deshalb als „abgründlichster Gedanken“ ⁴⁵² bezeichnet.⁴⁵³ Während er sich langsam erholt, sind seine Tiere, Schlange und Adler, die wahren Verkünder.⁴⁵⁴ In der *Vorrede 2* besetzt Zarathustra eine völlig andere Rolle, er wirkt prophetisch und erinnert dabei an einen christlichen Prediger („Warum, sagte der Heilige, gieng ich doch in den Wald und die Einöde? War es nicht, weil ich die Menschen allzu sehr liebte?“).⁴⁵⁵ Freilich sind das Rollenspiel, die extreme Sprache wie auch das Infragestellen Teile der perspektivistischen Methode. In der *Vorrede 7* nimmt Zarathustra die Rolle des pathetischen Heilsverkünders und Philosophen ein: „Ich will die Menschen den Sinn des Seins lehren: welcher ist der Übermensch, der Blitz aus der dunklen Wolke Mensch.“ ⁴⁵⁶ In dieser Rolle überragt Zarathustra die Menschen an Wissen und vor allem an Selbstbewusstsein. Dieser Heilsverkünder will gehört werden, und er glaubt an die Menschen und daran, dass diese seine Lehre erfahren möchten.

In Zarathustras Rede *Die Erweckung* vermischt Nietzsche dagegen derb-sarkastische Formulierungen mit heftigem Spott. In dieser viertletzten Rede des Zarathustra liegen die höheren Menschen, der hässlichste Mensch, der Priester und alle jene, zu denen Zarathustra zuvor gesprochen hatte, auf den Knien und beten einen Esel an. Sie haben offenkundig Zarathustras Lehre nicht verstanden. In der anschließenden Rede *Das Eselsfest* spielt Zarathustra einen Trottel, „schrie selber I-A, lauter noch als der Esel, und sprang mitten unter seine tollgewordenen Gäste.“ ⁴⁵⁷ In der Interpretation von Grätz soll Zarathustra am Ende des vierten Teils in den Reden

⁴⁵¹ KSA 4, 275.

⁴⁵² KSA 4, 270.

⁴⁵³ Zarathustra war sieben Tage lang krank und sprach am achten Tage zu seinen Tieren: „Wie gut ihr wisst, welchen Trost ich mir selber in sieben Tagen erfand!“ (ZA, KSA 4, 275). Der Bezug zum Alten Testament ist offenkundig, doch Zarathustra hat in dieser Zeit nicht die Welt erschaffen, sondern der Gedanke der ewigen Wiederkunft ist in ihm gereift. Die Herstellung des Bezugs zwischen Gott und Zarathustra ist offenkundig.

⁴⁵⁴ KSA 270-277.

⁴⁵⁵ KSA 4, 13.

⁴⁵⁶ KSA 4, 23.

⁴⁵⁷ KSA 4, 390.

Die Erweckung und *Das Eselsfest* als neuer Jesus inkorporiert werden, während das Fest an das Abendmahl in grotesker und grob sarkastischer Form erinnere. In diesem Sinne könnte das Abendmahl als blasphemischer Frontalangriff gegen das Christentum verstanden werden und dieses zugleich verspotten. Grätz erkennt im Eselsfest eine Form der Lebensbejahung, die der Autor aufgrund der parodistischen Darstellungsform des Zarathustra und der höheren Menschen („[...] sie lagen Alle gleich Kindern und gläubigen alten Weibern auf den Knien und beteten den Esel an.“)⁴⁵⁸ nicht nachvollzieht.⁴⁵⁹ Dieses Rollenspiel eröffnet eine weitere Perspektive durch den Narren Zarathustra, der gemeinsam mit jenen, die ihn nicht verstanden haben, ein albernes Schauspiel aufführt.

Ob Nietzsche an Stellen in *Also sprach Zarathustra* und in den *Dionysos Dithyramben* Persönliches mit seiner Philosophie vermischt und so die perspektivistische Methode verwässert hat, wird in der Forschung diskutiert. Colli sieht dies so und meint, „die Maske, hinter der sich bei einem Philosophen Persönliches notwendig verbergen muß – man denke an Platon –, wird von der Gewalt subjektiver Ergüsse hinweggerissen.“⁴⁶⁰ Einen Beweis wird es für diese These niemals geben, zumal Colli im Ungefähren verbleibt und auf einen bestimmten Textbezug nicht eingeht.

Im Zarathustra kreiert Nietzsche eine fiktive Welt der Schichten und Ebenen, die sich für die perspektivistische Erkenntnis exzellent eignet und deshalb in dieser Form charakterisiert ist: Es ist eine symbolistisch gesteigerte Welt ohne Bezugspunkte und der Wiederholungen, der Variationen vom Gleichen, Steigerungen, eine Welt der Retardierungen und ironischen Brechungen. Es ist eine Welt, in der Tiere sprechen, personifizierte Abstrakta geschaffen werden („*Geist der Schwere*“), abstrakt bleibende Bilder mit Naturbezug („*grosser Mittag*“) verwendet werden, keine realen Orte existieren, und so stellt die Natur den Bezugspunkt dar. Nietzsche schafft eine bildhafte Traumlandschaft, die einerseits von bunter Opulenz überladen zu sein scheint, andererseits extrem reduziert ist, denn Wiederholungen von bestimmten unkonkreten Orten sind typisch, namentlich der Marktplatz, der Berg, die Höhle und deren Ausgang.

⁴⁵⁸ KSA 4, 388.

⁴⁵⁹ Grätz, 2019, 101.

⁴⁶⁰ Colli, 1999, Nachwort in KSA 4, 411.

Bertram erkennt in den Landschaften Portofinos sowie Sils Marias die geographischen Bezugspunkte des Zarathustra, welche Visionen erzeugen und die Stimmung des letzten Traumes unmittelbar vor dem Erwachen vermitteln.⁴⁶¹ Der radikale Bezug zum Diesseits zwingt den Menschen gleichzeitig, die Welt aus einer neuen, zum damaligen Zeitpunkt ungewöhnlichen Perspektive zu sehen - ohne das christliche Glaubensfundament -, wobei der gesellschaftliche Kontext der Erscheinung des Werkes, also des späten 19. Jahrhunderts, zu berücksichtigen ist. Direkte Bezüge zur Bibel und vor allem zum Neuen Testament sind erkennbar, denn hieraus stammen die wichtigsten Bilder und Gleichnisse. Auch syntaktische Strukturen, Redewendungen und sogar einzelne Wortwahl entstammen dem Neuen Testament, was etwa für den Beteuerungspartikel *wahrlich* oder das imperativische *siehe* gilt. Radikale Kritik und das Zertrümmern von etablierten Werten sind eine wesentliche Eigenschaft des Zarathustra, und obwohl dieser als seine wesentliche Aufgabe den Übermenschen verkündet, bleibt unklar, wie die neue Welt beschaffen sein soll – auch dies bleibt der Interpretation des Lesers überlassen.⁴⁶²

Objektivität ist innerhalb der perspektivistischen Erkenntnistheorie per definitionem nicht möglich, erhebliches Potenzial der Erkenntnis ist gleichwohl vorhanden. Nach Nietzsche ergibt sich aus diesem Ansatz *„das Vermögen, sein Für und Wider in der Gewalt zu haben und aus- und einzuhängen: so dass man sich gerade die Verschiedenheit der Perspektiven und der Affekt-Interpretationen für die Erkenntnis nutzbar zu machen weiss.“*⁴⁶³ Das bedeutet, sich der Begrenztheit des Erkennens, dessen Subjektivität und der Unmöglichkeit einer Objektivität voll bewusst zu sein, und gerade hieraus einen Vorteil für die Erkenntnis zu generieren. Nietzsche stellt ferner fest: *„Es giebt nur ein perspektivisches Sehen, nur ein perspektivisches „Erkennen“; und je mehr Affekte wir über eine Sache zu Worte kommen lassen, je mehr Augen, verschiedene Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, um so vollständiger wird unser „Begriff“ dieser Sache, unsere „Objektivität“ sein.“*⁴⁶⁴ Hieraus lässt sich schließen, dass aus der Begrenzung des Intellekts und eine Verstärkung der Perspektiven durch die Sinne und den Instinkt

⁴⁶¹ Bertram, 1920, 272-273.

⁴⁶² Grätz, 2019, 99-101.

⁴⁶³ KSA 5, 364-365.

⁴⁶⁴ KSA 5, 365.

ein Vorteil für die Erkenntnis zu schaffen ist. Nietzsche hat sich im *Versuch einer Selbstkritik* dahingehend geäußert, dass er aufforderte, „[...] *d i e W i s s e n s c h a f t u n t e r d e r O p t i k d e s K ü n s t l e r s z u s e h n , d i e K u n s t a b e r u n t e r d e r d e s L e b e n s . . .*“.⁴⁶⁵ Die Schichten des Perspektivismus können in diesem Sinne beliebig erweitert werden. Kaulbach vertritt die Auffassung, dass Nietzsches Perspektivismus einen Bezug zum Ansatz des Übermenschen aufweise und ein Prozess des Werdens sei, der darauf abziele, frühere Standpunkte immer wieder zu überwinden, um dadurch in höhere, überlegenere perspektivistische Ebenen der Erkenntnis zu gelangen. In den Untersuchungen der Dithyramben werden die unterschiedlichen Perspektiven und Erklärungsansätze dieser Methodik zu diskutieren sein.⁴⁶⁶

3.5.3 Erkenntnis, Wahrheit und Sprache

„[...] *wie steht es mit jenen Conventionen der Sprache? Sind sie vielleicht Erzeugnisse der Erkenntnis, des Wahrheitssinnes; decken sich die Beziehungen und die Dinge? Ist die Sprache der adäquate Ausdruck aller Realitäten?*“⁴⁶⁷ Die Antwort auf Nietzsches Fragen ist ernüchternd, denn Nietzsche versteht die Sprache als unlogisch und folglich nicht als geeignet, Erkenntnis zu gewinnen, was besonders anhand seiner Definition für das *Wort* verständlich wird, denn dies sei „*Die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten.*“⁴⁶⁸ Er stellt weiterhin fest, dass der Satz vom Grunde der Ableitung eines Nervenreizes auf eine Ursache außer uns selbst widerspricht. Der Aufbau der Sprachen in Begriffe und Metaphern ist aus Sicht von Nietzsche Kernproblem der Erkenntnisgewinnung durch die Sprache. Der Mensch baut sich auf Grundlage verflüchtigter geistiger Erzeugnisse, die er in Begriffe packt, welche Nietzsche als menschlichen Fundamentaltrieb versteht, seine tektonische Welt in der Vorstellung, die ihm einen Rahmen und Struktur gibt sowie das Gefühl, vernünftig zu leben. Er bindet sich an die Vernunft und ihre Begriffe, die ihm das Gefühl von Sicherheit und Stabilität geben. Prozessual wird ein Nervenreiz, der durch eine äußere

⁴⁶⁵ KSA 1, 14.

⁴⁶⁶ Zittel, 2000, 300.

⁴⁶⁷ KSA 1, 878.

⁴⁶⁸ KSA 1, 878.

Einwirkung verursacht wird, vom Gehirn in ein Bild übertragen, eine Metapher, die eine Bedeutung für eine Entität herstellt, und schließlich als Laut geäußert oder niedergeschrieben wird. Der Mensch meint, alle jene Dinge zu kennen, denen er Namen gibt, und doch handelt es sich nur um Metaphern, was besonders deutlich wird, wenn man die Begriffe für dieselben Dinge in unterschiedlichen Sprachen miteinander vergleicht. Entitäten werden Namen gegeben, auch wird beliebig festgelegt, ob diese feminin, maskulin oder neutral sind. Anhand des Begriffes fasst Nietzsche die Kritikpunkte zusammen: Der Begriff steht nicht für das individuelle Urerlebnis einer Entität, dem er sein Entstehen verdankt und wofür er richtig sein mag, etwa als Erinnerung dienend, sondern für zahllose Fälle, die nur mehr oder weniger ähnlich sind, jedenfalls niemals gleich sind: *„Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzendes Nicht-Gleichen.“*⁴⁶⁹ Zusammenfassend ist festzustellen, dass Sprache die Erscheinungen der Welt in Begriffe fasst, diese mittels Logik in Beziehung zueinander setzt, wodurch Erkenntnis gewonnen werden soll. Nach dem Verständnis Müllers werden die sprachlichen Konventionen als Täuschung, Sich-verstellen-Müssen, Verknappung und Abkürzung eingesetzt, um das Konzept der notwendigen Täuschung als alternativloses Daseinsmodus vollziehen zu können.⁴⁷⁰

Die Auffassung Müllers, dass Nietzsche auf sprachliche Mitteilungstechniken und Ausdrucksmöglichkeiten jenseits des philosophischen und wissenschaftlichen Diskurses setze, um permanente Sinnverschiebungen und die Nicht-Festlegung auf definitorische Konventionen zu erreichen, wird ausdrücklich unterstützt. Hierdurch erreicht er die permanente Perspektivierung der Aussagestruktur durch eine Dramatisierung des sprachlich erzeugten Sinns. Durch die Verwendung von Bildern und literarischen Darstellungsformen erreicht er darüber hinaus die Erschließung der ästhetischen Möglichkeiten der Sprache.⁴⁷¹

Wahrheiten sind eine Vielzahl von Metaphern, Metonymien und Anthropomorphismen und in diesem Sinne vom Menschen geschaffene Relationen, die rhetorisch und auch poetisch ausgedrückt und verstärkt werden können.⁴⁷² Jähnig

⁴⁶⁹ KSA 1, 880.

⁴⁷⁰ Müller, 2020, 53.

⁴⁷¹ Müller, 2020, 220-224.

⁴⁷² KSA 1, 876 ff; siehe zum Wahrheitsverständnis Nietzsches im Kontext der Sprache den Vortrag „Unsere Redlichkeit! (Über Wahrheit im moralischen Sinn bei Nietzsche)“, Nancy, 2007, 225-249.

ergänzt, dass Wahrheiten dem Lebensnutzen dienende Illusionen seien, welche aus dem Glauben entstanden seien, der Mensch könne eine vom steten Lebenswandel unabhängige Substanz der Dinge erkennen.⁴⁷³ Diese können durch die Sprache festgelegt, übertragen und angewendet werden. Über die Sprache gebildete Wahrheiten können in der Konsequenz nach Ansicht Nietzsches nur Tautologien, Metaphern und leere Worthülsen sein, die der Illusion des Menschen entsprechen. Wesentlich ist, dass Wahrheiten immer einen moralischen Bezug besitzen, der Trieb zur Wahrheit kommt von der menschlichen Gesellschaft, denn diese stellt um ihrer Existenz willen Konventionen auf und erhebt die Forderung, wahrhaft zu sein. Dies bedeutet, dass die Gesellschaft die Forderung an die Bürger aufstellt, die vorgegebenen sprachlichen Metaphern zu lernen, die nach langem Gebrauch kanonisch, verbindlich und korrekt wirken.⁴⁷⁴ Der Mensch lernt die Begriffe und wendet sie gemäß der hunderte Jahre alten und etablierten Anforderungen der Gesellschaft korrekt an, lügt dabei aber in einer unbewusst und für alle verbindlichen Weise und erzeugt bei sich selbst das Gefühl von wahrheitsgemäßem Verhalten. Aufgrund des Unbewusstseins, des Vergessens der Lüge, entsteht das Wahrheitsgefühl.⁴⁷⁵ Die moralische Wahrheit entsteht auch aus dem Gefühl der Verpflichtung heraus, die Begriffe für die Entitäten in der gesellschaftlich vorgegebenen Weise zu gebrauchen, z.B. zu akzeptieren, dass eine Erdbeere diesen Namen trägt und die Farbe Rot aufweist. Die Akzeptanz dieser moralischen Konvention führt zu einer gesellschaftlichen Verbindung all jener, die sich verpflichtet fühlen, während der Lügner ausgestoßen wird. Die Konventionen können deutlich ausgebaut werden, zu Normen, Regeln oder Gesetzen.⁴⁷⁶ Eisler bestätigt diese Sichtweise, indem er feststellt, dass Wahrheit nach Nietzsches Auffassung niemals objektiv sein könne, sondern immer einem menschlichen Zweck diene, den eigenen Interessen, der Nützlichkeit einer Erkenntnis, eines Urteils für das Leben des Einzelnen. Demzufolge ist *falsch*, was dem Leben schädlich ist, und alles Fürwahrhalten beruht auf

⁴⁷³ Jähnig, 2011, 84.

⁴⁷⁴ Siehe ergänzend Horkheimers und Adornos kritische Sichtweise zur Aufklärung und deren Bezug zur herrschenden Elite, die seit Konfuzius, den Römern, Napoleon oder dem Papsttum ihre Wahrheiten verkünde (Horkheimer, Adorno, 2017, 124).

⁴⁷⁵ Siehe ergänzend Foucaults Überlegungen im Aufsatz „Wahrheit als Irrtum“ (Foucault, 2017, 133-134).

⁴⁷⁶ Groddeck, 2017, 317-330.

Wertschätzung. Der Begriff des Lebens steht im Zentrum des Wahrheitsverständnis und stellt so einen Bezug zum Dionysischen her.⁴⁷⁷

Auch nach der Auffassung von Nancy verfügt die Wahrheit bei Nietzsche über ein moralisches Wesen; er ergänzt, dass Wertschätzung durch den Wertenden selbst erfolge, ist deshalb immer Interpretation. Aufgrund der Untrennbarkeit der Wahrheit mit dem sprachlichen Begriff sei diese immer Lüge, und es bedürfe der Redlichkeit, sich dies einzugestehen. Diese Redlichkeit hat einen moralischen Kern, sie ist eine Tugend, eine werdende Tugend⁴⁷⁸, und wird von Nancy als die Anerkennung des Seins als Werden verstanden.⁴⁷⁹ Derrida bestätigt Nancys Perspektive insofern, als er die Wahrheit nach Nietzsches Auffassung als ein begehrenswertes Weib interpretiert, das sich weder einnehmen lässt noch greifbar ist, insbesondere weil ein Schleier alle Konturen verdeckt. Dieses Weib ist oberflächlich und verfügt über die Macht der Verführung. Die Geschichte dieser weiblichen Wahrheit ist die Geschichte eines Irrtums, der durch wiederkehrende Bilder wie Distanz, ungehaltene Versprechen, Hysterie oder Verführung dargestellt wird. Das Attribut des Christlichen wird mit der Weiblichkeit verbunden, wodurch ein moralischer Bezug zur Wahrheit hergestellt wird.⁴⁸⁰

Als Ergebnis bleibt festzustellen, dass das menschliche Geistesvermögen, Metaphern in anschauliche Schemata zu transformieren, Bilder also in Begriffen darzustellen, die Grundlage für das gültige Wahrheitsverständnis und die Erkenntnis bildet.⁴⁸¹ Die Optionen und Restriktionen der Wahrheitsgewinnung bilden einen thematischen Schwerpunkt in den Dithyramben und sollen in den Interpretationen eingehend untersucht werden.⁴⁸²

3.5.4 Dionysischer Erkenntnisprozess

Nachdem dargestellt worden ist, wie Erkenntnis und Wahrheit nach Auffassung Nietzsches nicht gewonnen werden können, sollen im Folgenden den Möglichkeiten

⁴⁷⁷ Eisler, 1902, 9-26.

⁴⁷⁸ Siehe den Aphorismus 456. „Eine werdende Tugend“ im fünften Buch der MÖ. Dieser setzt sich weiterführend mit der Redlichkeit auseinander (KSA 3, 275).

⁴⁷⁹ Nancy, 2007, 227-232.

⁴⁸⁰ Derrida, 2007, 191-201.

⁴⁸¹ KSA 1, 878-890.

⁴⁸² Groddeck, 2017, 317-330.

zur Erlangung von Erkenntnis und dem Erkenntnisprozess Aufmerksamkeit geschuldet werden. Kernproblem der menschlichen Erkenntnis ist, dass der Mensch Anschauungsmetaphern, Erscheinungen als Dinge an sich wahrnimmt und diese in einen logischen Zusammenhang setzt. Um wahre Erkenntnis zu erlangen, ist es erforderlich, dass der Mensch sich als Subjekt vergisst, das *principium individuationis* aufgibt, dabei aber als künstlerisch Schaffender erhalten bleibt. Über die Selbstauflösung und den Rausch besteht die Verbindung zwischen Nietzsches Erkenntnistheorie und dem Dionysischen, und es ist hervorzuheben, dass wahre Erkenntnis nur über die dionysische Kunst erlangt werden kann. Die Perzeption, mit welcher der Mensch als Subjekt das Objekt betrachtet, ist ein Widerspruch in sich: denn zwischen zwei völlig unterschiedlichen Entitäten besteht kein Bezug und auch kein kausaler Zusammenhang, „*sondern höchstens ein ästhetisches Verhalten, ich meine eine andeutende Übertragung, eine nachstammelnde Uebersetzung in eine ganz fremde Sprache. Wozu es aber jedenfalls einer frei dichtenden und frei erfindenden Mittel-Sphäre und Mittelkraft bedarf. Das Wort Erscheinung enthält viele Verführungen, weshalb ich es möglichst vermeide: denn es ist nicht wahr, dass das Wesen der Dinge in der empirischen Welt erscheint.*“⁴⁸³ In diesen Sätzen formuliert Nietzsche den wesentlichen Grundsatz seiner Erkenntnistheorie, der zufolge wahre Erkenntnis nicht aus der apollinischen Welt der Erscheinung stammen und nicht über den logischen Denkprozess im Sinne des Sokrates und der etablierten Wissenschaft gewonnen werden könne, sondern auf einer unterbewussten Ebene unter Einbeziehung der Kunst erfolgen müsse und deshalb dionysisch sei. Der Mensch, der

⁴⁸³ KSA 1, 884.

nach wahrer Erkenntnis strebt ⁴⁸⁴, „sucht sich ein neues Bereich des Wirkens und ein anderes Flussbette und findet es im Mythos und überhaupt in der Kunst.“ ⁴⁸⁵

Klossowski versteht Nietzsche so, dass das Bewusstsein nicht zur Individualexistenz des Menschen gehöre, sondern gemeinschaftlicher, oberflächlicher Art und fehlerbehaftet sei. Denn das bewusste Denken basiert auf Sprache, die wiederum Sinneseindrücke repräsentiert. Darüber hinaus strebe das Bewusstsein nach Wahrheit, die illusorisch ist, und vermittelt dem Menschen den trügerischen Eindruck eines freien und verantwortungsvollen Denkens. Die menschlichen Handlungen, das Verhalten und die Emotionen sind dagegen immer individuell und persönlich, solange diese nicht vom Bewusstsein bestimmt werden. ⁴⁸⁶

Horkheimer und Adorno stellen in ihrer *Dialektik der Aufklärung* fest, dass Nietzsche ein aufklärungskritisches Denken entwickelt hat, dass die Aufklärung infrage stellt und einen Gegenentwurf präsentiert. Bemerkenswert ist, dass die beiden Denker die Aufklärung ähnlich kritisch sehen wie Nietzsche und durchaus Gemeinsamkeiten in der Beurteilung erkennen lassen, jedoch zu gänzlich anderen Schlüssen gelangen. Während bei Nietzsche der Bezugspunkt der Kritik stets das Individuum oder der Geist selbst ist, erscheint bei Adorno und Horkheimer ein kollektives Gegenüber, das aus einem gemeinschaftlichen und sozial orientierten Gesellschaftsmodell entstammt. ⁴⁸⁷ Dies bedeutet, dass das „unbeirrbares Vertrauen auf den Menschen“ ⁴⁸⁸ nur im sozialen Kontext und durch gemeinsamen Widerstand realisiert werden kann. ⁴⁸⁹

⁴⁸⁴ In den sozialen Netzwerken findet eine Verknüpfung von Produzenten, Programmierern und Konsumenten in Echtzeit statt. Dies ist eine neuartige Kombination von Kommunikation, sozialer Interaktion, dem Schaffen von Wissen und Information sowie dem Lernen und Konsum von Information, den es erst seit etwa 20 Jahren gibt. Charakteristisch für diesen Erkenntnisprozess ist logische und strukturierte Denkweise einerseits, zugleich jedoch Spontanität und Improvisation. Auch das Aufstellen eigener Regeln, der Bruch von etablierten, auch gesellschaftlichen Regeln, zweckfreies Agieren, kreatives Schaffen sowie sinnlose Zerstörung zählen zu den Charakteristika. Martin Jörg Schäfer untersucht, ob es Wissen von Flüchtigen und Sprunghaftem geben, das sinnlich wahrgenommen werden kann und doch der Regelmäßigkeit wissenschaftlicher Rationalität nicht entspricht (Schäfer, 2003, 13-25). Facebook, Twitter oder Computerspiele, die sich in zahlreiche Subgenres wie Serious Games, Adventure Games oder Simulation Games unterteilen lassen, zeigen dies täglich auf, woraus sich schlussfolgern lässt, dass ein neuartiges, nicht logisch-rationales Element inhärenter Bestandteil der sozialen Medien zu sein scheint (Ommeln, 2011, 17-18).

⁴⁸⁵ KSA 1, 887.

⁴⁸⁶ Klossowski, 2007, 34-43.

⁴⁸⁷ Horkheimer, Adorno, 1944, 123 ff.

⁴⁸⁸ Horkheimer, Adorno, 1944, 124.

⁴⁸⁹ Saar, 2017, 162.

Der wache Mensch ist nur durch das Denken in starren Begriffen in dem Bewusstsein, wach zu sein; die Kunst ist jedoch in der Lage, die metaphorischen Begriffe zu zerstören, was dazu führt, dass der Mensch zu träumen glaubt. Nietzsche pointiert diese Überlegung anhand des folgenden Zitats: *„Der wache Tag eines mythisch erregten Volkes, etwa der älteren Griechen, ist durch das fortwährend wirkende Wunder, wie es der Mythos annimmt, in der That dem Traume ähnlicher als dem Tag des wissenschaftlich ernüchterten Denkers.“*⁴⁹⁰ Für diesen Zustand der Erkenntnis ist der Augenblick, das plötzliche Ereignis von erheblicher Bedeutung, weil hierdurch die menschliche Intuition aktiviert wird. In diesem Augenblick ist dem Menschen alles möglich, er befindet sich in einem Zustand der erweiterten Erkenntnis, vergleichbar dem Traumzustand, in der die limitierende Tektonik des logischen Denkprozesses verschwunden ist⁴⁹¹, und *„die ganze Natur umschwärmt den Menschen [...]“*⁴⁹² Wesentlich ist festzustellen, dass aufgrund des Nicht-Vorhandenseins der Begriffe in diesem dionysischen Erkenntnisprozess die Auflösung von Zeit und Raum eine Konsequenz darstellt, weil Zahlenverhältnisse, Arithmetik und Geometrie an die Begriffe gebunden sind.⁴⁹³

Wenn ein Mensch von einem wunderschönen, außergewöhnlichen oder auch erschreckenden Ereignis gepackt wird, *„erntet der intuitive Mensch, inmitten einer Kultur stehend, bereits von seinen Intuitionen [...] eine fortwährend einströmende Erhellung, Aufheiterung und Erlösung.“*⁴⁹⁴ Intuition ist nach Nietzsche eine wesentliche Erkenntnisform, die von der geistig-logischen klar zu trennen ist, eine breitere und zugleich tiefere Erkenntnis schaffen kann und darüber hinaus aus der anthropologischen Entwicklung des Menschen stammt, sich also über zehntausende Jahre der Evolution entwickelt hat. Intuition ist laut Duden eine *„unmittelbare*

⁴⁹⁰ KSA 1, 887.

⁴⁹¹ Ludwig Pesch sieht im Dionysischen, auch wenn der Topos bei ihm eher ästhetisch und weniger erkenntnistheoretisch besetzt ist, neben den kreativen auch die destruktiven Kräfte als zentrales Element, das gerade in der modernen Kunst und für deren Verständnis essenziell sei (Baeumer, 2006, 369). Der Kognitionspsychologe Roger Schank ist der Auffassung, dass der Informationsbegriff gleichbedeutend mit „Überraschung“ sei. Mit dieser Charakterisierung und dem zuvor Beschriebenen befinden wir uns bereits nahe an der Erkenntnistheorie Nietzsches, zu deren Kernbestandteilen die Aufhebung des Gegensatzes von Apollinisch und Dionysisch über die Schaffung von Dynamik, die Auflösung von Konzentration und das Eintreten der Gleichzeitigkeit zählen, wodurch der Erkennende Subjekt und zugleich Objekt ist, Dichter, Zuschauer und Schauspieler (Ommeln, 2008, 102).

⁴⁹² KSA 1, 887-888.

⁴⁹³ Ommeln, 2011, 1-19.

⁴⁹⁴ KSA 1, 889.

Anschauung“ und „*das Erkennen des Wesens eines Gegenstandes oder eines komplizierten Vorgangs in einem Akt ohne Reflexion.*“ Es kann auch „*Eingebung, ahnendes Erfassen*“ bedeuten.⁴⁹⁵ Das intuitive Denken entsteht, indem der Mensch das begriffliche Denken verwirft, die Strukturen zerschlägt, durcheinanderwirft und dann neu zusammensetzt, „*das Fremdeste paarend und das Nächste trennend*“⁴⁹⁶ macht. Zwischen dem intuitiven Denken und dem strukturiert logischen besteht keine direkte Beziehung, weil das intuitive Denken anders aufgebaut ist: Relevant für die Intuition ist der artistische Augenblick, die mächtige Überwältigung durch den Schein der Schönheit des Lebens, Frohsinn und Vitalität. In dieser Denkweise beherrscht die Kunst das Leben, was zur Leichtigkeit und Sorglosigkeit führt, „*(...) ein erhabenes Glück und eine olympische Wolkenlosigkeit (...).*“⁴⁹⁷ Demgegenüber stehen die Vorsorge, Planung, Klugheit und Regelmäßigkeit des logischen Denkens des apollinischen Menschen, die auch zur Sorge führen. Der intuitiv denkende Mensch allerdings leidet durchaus, er leidet sogar heftiger als der logisch denkende, weil er aus der Erfahrung nicht lernt und begangene Fehler immer wieder erneut begeht. Stoische Denkweisen sind ihm fremd, Emotionen werden nicht durch Regularien kontrolliert, was den Umgang mit Niederlagen erschwert. In der Abhandlung *Erkenntnis und Schönheit* in der *Morgenröthe* stellt Nietzsche eine Verbindung zwischen dem höchsten Glück und der Erkenntnis her. Er stellt fest, dass für Plato und Aristoteles dieses höchste Glück im Erkennen gelegen habe, „*in der Thätigkeit eines wohlgeübten findenden und erfindenden Verstandes (nicht etwa in der „Intuition“, (...) nicht in der Vision, wie die Mystiker und ebenfalls nicht im Schaffen, wie alle Praktiker.)*“⁴⁹⁸ An dieser Textstelle und in anderem Zusammenhang benennt Nietzsche die wesentlichen Komponenten seiner Erkenntnistheorie, auch wenn er diese nicht definiert und weiter ausführt: Intuition, Vision und Schaffen. Alle drei Komponenten entstehen aus dem unterbewussten und unbewussten Denken und Handeln und unterscheiden sich fundamental vom apollinisch klaren, strukturierten Denken mit logischem Anspruch. Diese Erkenntnis gleicht einem Rausch, sie ist

⁴⁹⁵ Duden, Fremdwörterbuch, 1975, 204.

⁴⁹⁶ KSA 1, 889.

⁴⁹⁷ KSA 1, 889.

⁴⁹⁸ KSA 3, 321.

bildhaft, bunt und übergreifend. Eine Vision⁴⁹⁹ ist ein „*inneres Gesicht, Erscheinung vor dem geistigen Auge*“, es kann auch „*Trugbild*“ bedeuten.⁵⁰⁰ Ein visionärer Mensch sieht ein ungefähres Bild seines Vorhabens vor sich, er kennt die Richtung, jedoch keine Strukturen oder Details. Er plant nicht konkret, weil das Ergebnis unklar ist, er kann sich auch irren. Das Schaffen ist die tief im Menschen sitzende Energie, sich selbst zu übertreffen, Grenzen infrage zu stellen, wofür der unbedingte Wille sowie Mut erforderlich sind.⁵⁰¹

Abschließend soll ergänzend zum dionysischen Erkenntnisprozess auf den dionysischen Wahnsinn zur Erlangung von Erkenntnis eingegangen werden. Wahnsinn ist seit der Antike ein Bestandteil des dionysischen Rausches, insbesondere der ekstatischen und gewalttätigen Orgien. Im Werk Nietzsches fungiert der Wahnsinnige als Brecher der Kultur, der sich pathetisch-identifikatorisch verhält, wofür der tolle Mensch, der dionysisch Berauschte und Zarathustra als Beispiele genannt seien. Ob Nietzsche selbst aufgrund seiner Wahnsinnsbriefe vom Januar 1889 ebenfalls dazu gehört, ist wissenschaftlich umstritten.⁵⁰² Bei Nietzsche ist der Wahnsinnige nicht im medizinischen Sinne verrückt, sondern ein dionysisches Geschöpf, ein kreativer und innovativer Denker. Zarathustra schlüpft in seiner Rede *Das Eselsfest* in die Rolle eines scheinbar Wahnsinnigen, der „*I-A*“ schreit, nachdem die wieder fromm gewordenen höheren Menschen, die seine Lehre nicht verstanden hatten, dies zuvortaten, und „*sprang mitten unter seine tollgewordenen Gäste*.“⁵⁰³ Über einen scheinbaren Gedächtnisverlust drückt Zarathustra die maximale Geringschätzung gegenüber den höheren Menschen dadurch aus, dass er sich selbst zum Esel macht. Es handelt sich um eine subtile Form der Täuschung. Im Fall Abhandlung *Der tolle Mensch* aus dem dritten Buch der *fröhlichen Wissenschaft* verkündet ein Verwirrter, nachdem er die Menschen gefragt hatte, wo Gott sei, Nietzsches große Wahrheit: „*Wir haben ihn getötet, - ihr und ich! Wir Alle sind seine Mörder!*“⁵⁰⁴ Diese beiden Beispiele verdeutlichen, dass eine Beziehung

⁴⁹⁹ Vgl.: Bedeutung von visionär: Im Geiste geschaut, traumhaft, seherisch (Duden, Fremdwörterbuch, 1975, 456).

⁵⁰⁰ Duden, Fremdwörterbuch, 1975, 456.

⁵⁰¹ KSA 3, 321.

⁵⁰² Bohrer, 1981, 154.

⁵⁰³ KSA 4, 390.

⁵⁰⁴ KSA 3, 481.

zwischen und Wahnsinn und der Plötzlichkeitsästhetik besteht. Der Wahnsinn ist kein historisches Phänomen, über das sich berichten lässt, sondern setzt unerwartet, schlagartig ein und muss im Augenblick der Gegenwart erlebt werden, um Wirkung zu erzielen. Der Wahnsinn führt zu einer Erschütterung des Beobachters im Jetzt-Punkt, und ist insofern als ein intellektuelles Erlebnis zu verstehen. Auch in der Sprache des Zarathustra lässt sich diese Plötzlichkeit nachweisen, wie das Beispiel des „/-A“ zeigt.⁵⁰⁵

3.6 Dionysische Sprache

Nietzsches wesentliches künstlerisches Betätigungsgebiet ist neben der klassischen Philosophie die Dichtung, die besonders in *Also sprach Zarathustra*, den *Dionysos Dithyramben* sowie wiederkehrend in den meisten wichtigen Werken vorkommt, etwa in der *fröhlichen Wissenschaft* oder im *Ecce homo*. Die poetologischen Domänen Nietzsches sind der Aphorismus und der Dithyrambos, der die Sprache des Dionysos zum Ausdruck bringen soll und den er nach eigenen Worten selbst geschaffen habe.⁵⁰⁶ Der Dithyrambos stellt den stärksten und höchsten Ausdruck der Daseinssteigerung dar, der Aphorismus die schärfste Form der Daseinsanalytik.⁵⁰⁷ Wesentlich für das Verständnis von Nietzsche ist, dass seine Philosopheme artistische Qualitäten aufweisen und die Lyrik ein philosophisches Fundament besitzt.⁵⁰⁸ In *Also sprach Zarathustra*, dem Hauptwerk unter literarischen Gesichtspunkten, werden mehrere poetologische Gattungen, insbesondere Lyrik und Prosa, vermengt, so dass es kaum möglich ist, dieses Werk einem Genre zuzuordnen.⁵⁰⁹ In diesem Kapitel werden jene Bereiche der Sprache Nietzsches untersucht, die eine Beziehung zum Dionysischen erkennen lassen. Dabei handelt es

⁵⁰⁵ Bohrer, 1981, 157-160.

⁵⁰⁶ Knörrich, 2005, 46. Wilhelm Schmid behauptet in seiner 1901 erschienenen Schrift „Zur Geschichte des griechischen Dithyrambos“, dass bis zum Jahre 1897 keine greifbare Vorstellung von der poetischen Gattung des Dithyrambos bestanden habe. Das belegt, dass Nietzsches eigene Definition hoch umstritten war (Schmid, 1901, 3-4).

⁵⁰⁷ Bemerkenswert ist, dass Nietzsche um 1870 zwar eine Theorie des Dithyrambos entwickelt hatte, aber erst ab 1883 mit der Schaffung des ersten Dithyrambos begann (Serpa, 2022, 136-156).

⁵⁰⁸ Einen guten Überblick über Nietzsches Lyrik und eine Vertiefung zum Spannungsverhältnis von Philosophie und Poesie bietet die Untersuchung „Lyrik und Lyriktheorie im Werk Nietzsches“ von Sebastian Kaufmann (Kaufmann, 2017, 7-23).

⁵⁰⁹ Meyer, 1993, 112-114.

sich um das Sprachkonzept, Bilder, sprachlicher Ausdruck, Lyrik, die Dithyramben und dionysische Bezugspunkte zum Zarathustra. Das Ziel ist, die dionysischen Sprachelemente Nietzsches herauszuarbeiten, die für die Interpretation der Dithyramben relevant sind.

3.6.1 Sprachliches Fundament des Dionysischen

Nietzsche hat ab dem Zarathustra einen eigenen, markanten und niemals wieder von einem anderen Autor in vergleichbarer Form geschaffenen Sprachstil entwickelt, der als dionysisch bezeichnet werden darf, weil Rauschhaftigkeit, sinnliche Metaphorik und flexible Stilistik dessen Essenz bilden. Nietzsche tritt seit der Veröffentlichung von *Also sprach Zarathustra* als ein Mystagoge auf, der dem Leser durch seine Sprachgewalt seine eigene philosophische Welt offenbart. Diese Sprache ist von dem Bestreben nach Erkenntnis bestimmt, liegt symbolistischen Überlegungen zugrunde und wird ausgedrückt durch eine weitgefächerte Bildsemantik.⁵¹⁰ Eine Grundannahme Nietzsches ist die Sprachbedingtheit aller Denkprozesse, wobei seit dem Frühwerk sprachkritisch Vorbehalte gegen die etablierte Philosophie formuliert werden. Nietzsche hat seine eigene Sprache deshalb als stilistische und formelle Alternative zur philosophischen Tradition verstanden.⁵¹¹ Bereits in der Tragödienschrift bemerkt er, dass es der Charakter der Lyrik sei, immer und schon seit der Antike einen Bezug zur Musik aufzuweisen, eine Beziehung, die er ab der *fröhlichen Wissenschaft* kontinuierlich ausbaute.⁵¹²

Die Ausdruckformen des Stils gehören zu den literarischen und philosophischen Kardinalfragen, weil Nietzsche seine Denkansätze über den Sprachstil als Alternative zur etablierten Wissenschaft positioniert hat. Nietzsche hat über seine gesamte Schaffensphasen seinen Stil gesucht, ständig überprüft und in metaphorologischer, grammatischer, narratologischer und in epistemologischer Hinsicht angepasst. Der Anspruch des Stils ist ein erkenntnistheoretischer: Durch eine lebendige Sprache, die auf fließender Bildsemantik fußt, soll die Welt möglichst wirklichkeitsnah abgebildet werden. Nietzsche geht ferner davon aus, dass die Welterschließung über den

⁵¹⁰ Colli, 1999, KSA 1, 902.

⁵¹¹ Müller, 2020, 220-221.

⁵¹² KSA 1, 43.

Sprachstil erfolgt, nicht die Welt durch das Instrument der Sprache erschlossen wird. Die Sprache besitzt ein poetisches Erschließungspotenzial, das bildsemantisch zum Ausdruck kommt. Konsequenter Weise versteht Nietzsche die auf Logik basierende wissenschaftliche Begriffssprache als stilistisch weniger ergiebig und nachrangig.⁵¹³ Parodie ist ein wesentliches Gestaltungselement, dass besonders im Zarathustra hervortritt.⁵¹⁴ Eine Differenzierung zwischen stilistischer Form und gedanklichem Inhalt ist nicht möglich, denn: „*Der gewählte Stil einer bedeutenden Zeit wählt nicht nur die Worte, sondern auch die Gedanken aus, [...]*“.⁵¹⁵ Hieraus folgt, dass die Verbesserung des Stils direkte Wirkung auf den gedanklichen Inhalt hat. In *Der Wanderer und sein Schatten* in *Menschliches, Allzumenschliches II* bekräftigt Nietzsche: „*Den Stil verbessern – das heisst den Gedanken verbessern, und gar Nichts weiter! – Wer diess nicht sofort zugiebt, ist auch nie davon zu überzeugen.*“⁵¹⁶

Bertram vertritt die Auffassung, Nietzsches sprachliche Stilistik sei besonders herausragend gewesen, und hierin habe er vor allem europäisch gewirkt. Es sei erstaunlicher Weise der Stil des Sokrates gewesen, an dem sich Nietzsche trotz aller inhaltlichen Kritik an dem griechischen Philosophen orientiert habe. Dieser Stil sei durch listige Selbstverkleinerung und die Verwendung der ironischen Maske gekennzeichnet. Es sei der Stil, dessen Schärfe sokratisch und dessen Tiefe dionysisch sei.⁵¹⁷ Ironie ist eine wesentliche Perspektive des Zarathustra, ebenso die Selbstverkleinerung und der Dialog, der dem sokratischen ähnelt. Nietzsche verändert die Perspektiven in *Also sprach Zarathustra* sowie in den *Dionysos Dithyramben*, um einen höheren Wahrheitsgewinn zu erzielen, als dies bei einer eindimensionalen Perspektive möglich wäre.

Nietzsches sprachliches Interpretationsverständnis geht über die Theorien des reinen Textverstehens hinaus, wonach die Deutung und Sinnerhebung im Mittelpunkt stehen, vielmehr fokussiert er auf die Schaffung neuer Sinnstrukturen als Basis des Lebens. Im Spätwerk wird weder ein Interpretierender noch etwas Interpretiertes vorausgesetzt, sondern die Texte beinhalten sich selbst strukturierende und in diesem

⁵¹³ Müller, 2020, 225 ff.

⁵¹⁴ Siehe zur Relevanz der Parodie vertiefend Claus Zittels Aufsatz „Nachtwandler des Tages: Traumpoetik und Parodie in Nietzsches *Also sprach Zarathustra*“ (Zittel, 2015, 125-169).

⁵¹⁵ KSA 2, 610.

⁵¹⁶ KSA 2, 610.

⁵¹⁷ Bertram, 1920, 178-179.

Sinne vitale semantische Interdependenzen. Der Mensch ist im Leben als ein interpretativer Prozess selbst Subjekt und Objekt und folglich interpretierende wie interpretierte Entität. Diese Vitalität, kreative Unstrukturiertheit und Offenheit stellen den Bezug zum Dionysischen her. Deshalb ist die Vernunft kein neutrales Medium und für die Schaffung von Erkenntnis kaum geeignet. In der Konsequenz sieht Nietzsche in einem perspektivistischen Denken die adäquate Form der Interpretation.⁵¹⁸ In der *fröhlichen Wissenschaft* bemerkt Nietzsche: „*Leg ich mich aus, so leg ich mich hinein: / Ich kann nicht selbst mein Interprete sein. / Doch wer nur steigt auf seiner eignen Bahn, / Trägt auch mein Bild zu hellerem Licht hinan.*“⁵¹⁹ Festzustellen ist, dass Nietzsche das Subjekt und Objekt des Interpretierens in die Interpretation integriert und deshalb außerhalb der Interpretation nichts existiert. Hieraus folgt, dass er Tatsachen, Realitäten und wissenschaftliche Fakten grundsätzlich anzweifelt. Im Nachlass bemerkt er: „*Gegen den Positivismus, welcher bei dem Phänomen stehen bleibt, „es giebt nur Thatsachen“, würde ich sagen: nein, gerade Thatsachen giebt es nicht, nur Interpretationen.*“⁵²⁰

Foucault stellt fest, dass jede Kultur innerhalb der abendländischen Zivilisation ihr Interpretationssystem habe, die Sprache zu errahnen, die etwas anderes sagen will, als sie sagt, und zu vermuten, dass die Sprache auch anderswo als in der Sprache existiert. Allerdings ergänzt Foucault eine existenzialistische Perspektive, indem er bemerkt, dass sich die Interpretation bei Nietzsche (und Freud) einer gefährlichen Region nähere und einen Wendepunkt erreichen könne, an dem die Interpretation selbst verschwinde und möglicherweise auch den Interpreten zum Verschwinden bringe. Er ergänzt, dass bei Nietzsche die Interpretation stets unabgeschlossen, immer in der Schwebe bleibe und niemals fixierbar sei.⁵²¹ Wesentlicher Grund hierfür ist der Umstand, dass es nichts zu Interpretierendes gebe: Alles an sich ist bereits Interpretation: Es gibt kein *interpretandum*, das nicht bereits *interpretans* wäre. Deshalb ist die Interpretation unendlich und wird niemals ein finales Ergebnis

⁵¹⁸ Müller, 2020, 167 ff.

⁵¹⁹ KSA 3, 357.

⁵²⁰ KSA 12, 315.

⁵²¹ Siehe hierzu: „Etwas dürfte wahr sein: ob es gleich im höchsten Grade schädlich und gefährlich wäre; ja es könnte selbst zur Grundbeschaffenheit des Daseins gehören, dass man an seiner völligen Erkenntnis zugrunde gieng – so dass sich die Stärke eines Geistes danach bemässe, wie viel er von der „Wahrheit“ gerade noch aushielte, deutlicher, bis zu welchem Grade er sie verdünnt, verhüllt, versüßt, verdumft, verfälscht nöthig hätte.“ (KSA 5, 56-57).

erreichen. Das bedeutet für die Untersuchungen in dieser Arbeit, dass nach Foucaults Auffassung der hermeneutische Anspruch sowie die Frage nach der Möglichkeit der Interpretierbarkeit von Nietzsches Texten, insbesondere der Lyrik, durchaus offen sind.⁵²²

Nietzsche sieht nach Auffassung Blanchots die Welt als Interpretation an, die nur gedacht werden könne. Dabei ist wesentlich, dass nicht die Frage nach dem Interpretierenden zu stellen ist, sondern die Interpretation als Willen zur Macht aufzufassen ist. Dem Interpretierenden wird Autorität entzogen, wodurch die Interpretation ein subjektloses, neutrales Werden des Interpretierens darstellt. Da das Interpretieren niemals endet, kann die Welt als unendlich aufgefasst werden. Die Welt hat keinen Sinn, sie ist das Außen des Sinns in einer innerweltlichen Fiktion. Dieses Außen ist Affirmation, reine Bejahung, die aufgrund ihrer Diskontinuität eine permanenten Verdoppelung erzeugt: ewige Wiederkunft und Wille zur Macht.⁵²³

Poesie besteht nach dem Verständnis Nietzsches aus einer Kette von Symbolen, einer Wortfolge, die über Harmonie, Dynamik und Rhythmik verbunden wird. Zwei Arten der Poesie existieren: Das Wort kann entweder als Symbol vorwiegend die begleitende Vorstellung abbilden, dann handelt es sich um einen Epos; oder es wirkt als Symbol der ursprünglichen Willensregung, dann ist es Lyrik. Dies bedeutet, dass Nietzsches Dithyramben einen starken Bezug zum Willen und damit zum Dionysischen aufweisen, nicht zur Vorstellung, die er mit dem Apollinischen verbindet. Der Ton wird vom Symbol bestimmt, und die Verschmelzung von Gebärde und Ton ist die Sprache. In der Wortfolge, d.h. in der Kette von Symbolen, soll etwas semantisch Größeres und Bedeutsameres dargestellt werden als die Summe der Fragmente.⁵²⁴ Aufgrund der sprachkritischen Wendung im Anschluss an die *Geburt der Tragödie* verlässt Nietzsche das geschlossene Gegensatzkonzept von Apollinisch / Dionysisch und stellt die Interpretationsbedürftigkeit in den Mittelpunkt seines Sprachverständnisses. Die Sprachkritik Nietzsches sowie die Poetik werden nunmehr über ihre Selbstbezüglichkeit verknüpft. Die Bilder als essenzieller Bestandteil der Poesie entwickeln eine poetisch-philosophische Kraft und zugleich eine

⁵²² Foucault, 2007, 59-69.

⁵²³ Blanchot, 2007, 86-91.

⁵²⁴ KSA 1, 576.

Selbstreflexion, die in das ständige Hinterfragen der eigenen Erkenntnis mündet. Dieser sprach- und erkenntniskritische Vorbehalt eröffnet experimentelle Möglichkeiten und macht sich in der Poesie alsbald bemerkbar, in der spruch- und liedhafte, parodistisch-ironische und pointierte Dichtung im Mittelpunkt steht. Die Poetik umfasst neben den metaphorologischen Elementen die sprachkritischen Experimente, bestehend aus Metrik, Rhythmik, Melodie, Tempo, Interpunktionen sowie Stilmittel, die in den ständig im Wandel befindlichen Stil Nietzsches münden.⁵²⁵ Kaufmann ergänzt, dass, obwohl Nietzsche nach der Tragödienschrift keine geschlossene Lyriktheorie mehr veröffentlicht habe, auffallend sei, dass Musik und Lyrik häufig im Kontext genannt würden, eine Position, die der Verfasser gerade im Hinblick auf die Dithyramben mit Nachdruck bestätigt.⁵²⁶

Der Aphorismus eröffnete Nietzsche experimentelle Spielräume, die erforderlich wurden, nachdem er eine sprachkritische Wendung nach der Tragödienschrift vollzogen hatte. Das geschlossene Denken, repräsentiert durch den Gegensatz von apollinisch und dionysisch, wurde aufgegeben, und die Konsequenz war eine neue Denkform, die von den beiden Eckpunkten der Interpretationsfähigkeit und -bedürftigkeit sowie dem sprachkritischen Vorbehalt bestimmt waren. Der Aphorismus erschien Nietzsche als geeignete lyrische Form, um dem neuen poetischen Konzept Ausdruck zu verleihen. Die Charakteristik der Aphorismen wird bestimmt durch eine ironisch-reflexive Dichtung, die lied- und spruchhaft und pointiert erscheint. Stingelin vertritt die Auffassung, dass die Aphorismen aus der Tradition der Elegie und des Epigramms hervorgingen und durch situationsmächtige Schlagfertigkeit und Überzeugungskraft bestimmt seien. Typisch für die Aphorismen sind der Einsatz von Bildern, die eine poetisch-philosophische Kraft entfalten, sprachkritisch, selbstreflexiv sind und zugleich ein kreativ-sprachschöpferisches Moment aufweisen.⁵²⁷

Die Spruchlyrik ist typisch für die Phase von etwa 1878 bis zur Entstehungsphase des ersten Bandes von *Also sprach Zarathustra* 1883, findet sich aber auch noch im Spätwerk. Sie ist gekennzeichnet durch scharfen Witz, Provokation

⁵²⁵ Stingelin, 2000, 302.

⁵²⁶ Kaufmann, 2017, 20-21.

⁵²⁷ Stingelin, 2000, 302.

und Polemik, durchsetzt mit geistreichen Pointen von Nietzsches philosophischen Gedanken, wobei die Auseinandersetzung mit der Welt stattfindet. Eine Tendenz zum Hymnischen ist bisweilen vorhanden. In diesen Gedichten findet auch immer existenzielle Selbstdarstellung statt, und einen Mangel an Selbstbewusstsein dürfte niemand Nietzsche attestieren. Auch wenn der geschlossene philosophische Denkansatz der Spätphase noch nicht flächendeckend vorhanden ist, wird der Pathos des einsamen Monologs des Zarathustra bereits in manchen Versen hörbar und rechtfertigt die folgende Untersuchung.⁵²⁸

Bereits in der Lyrik der 1870er Jahre ist die monologische Darstellungsweise stilprägend. Die naturlyrischen Bilder sind nun keine aus der Tradition übernommenen Klischees mehr, sondern bedeutungsvolle Chiffren für Nietzsches philosophisches Fundament. Die Einsamkeit ist in diesen Gedichten eine wesentliche Konstante, und zumeist drückt Nietzsche existenzialistische Themen in naturlyrischem Gewand aus, wobei die Bilder anders als bei Goethe oder Eichendorf nicht die reale Natur repräsentieren, sondern ein sprachliches Reservoir des monologisierenden Subjekts darstellen.⁵²⁹ Das folgende Gedicht *Pinie und Blitz*, welches im Sommer / Herbst 1882 geschrieben und erst im Nachlass veröffentlicht wurde, verdeutlicht die typische Charakteristik der Spruchlyrik:

*„Hoch wuchs ich über Mensch und Thier;
Und sprech' ich – Niemand spricht mit mir.*

*Zu einsam wuchs ich und zu hoch:
Ich warte: worauf wart' ich doch?*

*Zu nah ist mir der Wolken Sitz, –
Ich warte auf den ersten Blitz.“*⁵³⁰

⁵²⁸ Meyer, 1993, 114-128.

⁵²⁹ Meyer, 1993, 119-121.

⁵³⁰ KSA 10, 107.

Erkennbar werden die typischen Bilder und Topoi der Spätphase, der Dithyramben und der Bezug zum Übermenschen über den „*Blitz*“ und die „*Wolken*“. Der erste Vers erinnert bereits an *Also sprach Zarathustra*, das Thema des Wachstums über- sich- selbst- hinaus ist prägnant. Das Gedicht ist existenziell, tragischen Pathos erkennen wir in Einsamkeit, Höhe und Größe der Ich-Instanz. Sprachlich jedoch ist das Gedicht mit einer starren, auf Jamben und Paarreimen aufgebauten Strophenstruktur noch weit vom Zarathustra entfernt. Doch finden sich auch spielerische Ironie, Witz und Leichtigkeit in der Spruchlyrik.

In seinem Aufsatz *Die dionysische Weltanschauung* stellt Nietzsche die Beziehung zwischen dem Dithyrambos, dem sprachlichen Bild und dem Dionysischen her. Beim Genuss des dionysischen Kunstwerks, insbesondere der Tragödie oder der tragischen Oper, gelangt der Mensch zur höchsten rauschhaften Steigerung, verliert seine Individuation und wird eins mit der Natur, „[...] daß er als *S a t y r*, *Naturwesen unter Naturwesen in Geberden redet* [...]“ und über den Ton die „*innersten Gedanken der Natur*“⁵³¹ ausspricht. Eine neue Welt der Symbole ist erforderlich, weil die Vorstellungen eines gesteigerten Menschseins in Bildern zum Ausdruck kommen, welche mit der höchsten physischen Energie über die Tanzgebärde dargestellt werden. Über die Gebärde bleibt der Mensch innerhalb der Erscheinungswelt, während der Ton den Schleier der Maja auflöst und er sich folglich im Ursprünglichen befindet. Der Bereich des Willens, ausgedrückt durch die Musik, benötigt ebenfalls einen symbolischen Ausdruck, weil die Kraft von Harmonie, Dynamik und Rhythmik stark ansteigt. Diese symbolischen Kräfte werden über den Dithyrambos eingefangen und zum Ausdruck gebracht.⁵³² Der Dithyrambos besteht aus der apollinische Welt der Vorstellung, die durch Bilder repräsentiert wird, und dem Dionysischen, das durch die Musik zum Ausdruck kommt.⁵³³

Die *Geburt der Tragödie* ist trotz des inhaltlich starken Bezugs zum Dionysischen sprachstilistisch völlig anders als die Werke der Spätphase, denn hier

⁵³¹ KSA 1, 575.

⁵³² Bemerkenswert ist, dass die Dithyramben Nietzsches sich fundamental von ihrer Gattung unterscheiden, denn in der Antike waren die Dithyramben immer mit orgiastischer Erregung und Fundamentalgewalt verbunden, gesungen bei wilden Festen zu Ehren des Dionysos. Nietzsche war ein nüchterner Wassertrinker, der sich für Alkoholika zeitlebens nicht begeistern konnte, und passte auch deshalb als Person nicht in das Bild des antiken Sängers oder Dichters der Dithyramben (Podach, 1961, 365).

⁵³³ KSA 1, 577.

erkennt man eine an Schopenhauer angelehnte Sprache, die teilweise auch an Kant erinnert und von der Klassik und dem damaligen Bildungsbürgertum geprägt ist: Komplexe Syntax, ausschweifende Formulierungen und ein Überreichtum an Fremdwörtern, strukturiert und intellektualisiert und in diesem Sinne undionysisch.⁵³⁴ Nietzsche hat die *Geburt der Tragödie* in der Spätphase sprachlich deshalb sehr kritisch gesehen, wie dem Vorwort *Versuch einer Selbstkritik* aus dem Jahre 1886 zu entnehmen ist. Das Buch sei „*schlecht geschrieben, schwerfällig, peinlich, bilderwüthig und bilderwirrig, gefühlsam, hier und da verzuckert bis zum Femininischen, ungleich im Tempo, ohne Willen zur logischen Sauberkeit [...]*“⁵³⁵ Die Sprache der Tragödienschrift unterscheidet sich von den anderen Werken Nietzsches vor allem deshalb, weil er als nüchtern schreibender und analytisch wirkender Verfasser auftritt ohne besondere Identität.⁵³⁶

Der Zarathustra wird von einer musikalisch wirkenden sprachlichen Mischform von Lyrik und Prosa bestimmt und besteht aus Liedern und Reden, in die mehrere der *Dionysos Dithyramben* eingebettet sind. Die Sprache enthält Rhythmik und wird von Bildern bestimmt, welche die philosophischen Aussagen der dionysischen Philosophie chiffrenhaft darstellen. In *Also sprach Zarathustra* finden sich neben Dithyramben auch Aphorismen, spruchhafte und liedhafte Elemente. In den prosaischen Texten dominieren neben eingebetteter Lyrik die vertrauten Formen Aphorismus, Fragment und Abhandlung, jedoch Nietzsche-spezifische Eigenheiten aufweisend. Die Sprache des Zarathustra wird von einer musikalisch wirkenden Mischform von Lyrik und Prosa bestimmt, welche Rhythmik enthält und in der Bilder die philosophischen Aussagen der dionysischen Philosophie chiffrenhaft darstellen. In diesem Werk finden sich neben Dithyramben auch Aphorismen sowie liedhafte Elemente. In den prosaischen Texten dominieren neben eingebetteter Lyrik die vertrauten Formen Aphorismus, Fragment und Abhandlung, jedoch Nietzsche-spezifische Eigenheiten aufweisend. Ein

⁵³⁴ Siehe: „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 Muth (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 Werthschätzung auszudrücken suchte [...].“ (KSA 1, 19)

⁵³⁵ KSA 1, 14.

⁵³⁶ Colli, 1999, KSA 1, 901-904.

symbolistisches Konzept liegt der Sprache zugrunde, welche einen Bezug zur dionysischen Philosophie herstellt.⁵³⁷

Nietzsche stellt einen Bezug zwischen diesem Werk und dem Dithyrambos her, den er in Reden wie *Das Nachtwandler-Lied* integriert, und impliziert damit eine Verwandtschaft zur Lyrik wie auch zur Musik. „*Die Kunst des g r o s s e n Rhythmus, der g r o s s e S t i l der Periodik zum Ausdruck eines ungeheuren Auf und Nieder von sublimer, von übermenschlicher, Leidenschaft ist erst von mir entdeckt; mit einem Dithyrambus wie dem letzten des d r i t t e n Zarathustra, „die sieben Siegel“ überschrieben, flog ich tausend Meilen über das hinaus, was bisher Poesie hiess.*“⁵³⁸ Ferner stellt Nietzsche fest: „*Es ist eine „Dichtung“, oder ein fünftes „Evangelium“ oder irgend Etwas, für das es noch keinen Namen giebt: bei weitem das Ernsteste und auch Heiterste meiner Erzeugnisse*“. ⁵³⁹ Letztere Bezeichnung ist entscheidend: Nach Auffassung des Verfassers ist der Zarathustra eine eigene literarische Gattung, experimentelle Literatur, die Merkmale der aufgeführten Zitate enthält und damit einen literarischen Hybriden darstellt, der ferner durch eine eigene Mischung aus Pathos und Ironie gezeichnet ist und aufgrund des Rollenkonzeptes perspektivistisch ist. Die Instabilität der Werkes wird hervorgerufen durch wechselnde Rollen des Zarathustra, der pathetisch, missionarisch, leidend, parodistisch oder radikal auftritt. Das Werk durchkreuzt mit seinen Versatzstücken, Bibelanleihen, unterschiedlichsten Bezugspunkten die Gattung der Philosophie und der Dichtung.⁵⁴⁰

Gemäß Colli sind die Inhalte von *Also sprach Zarathustra* und *Jenseits von Gut und Böse* weitgehend gleich. Wesentlich beim Zarathustra ist demnach die Sprache. Neuartig gegenüber allen vorherigen Werken ist ein schriller Ton, der ekstatisch wirkt, nicht mehr an den Moralisten und Psychologen erinnert und Freunde Nietzsches wie Burckhardt entsetzt hat. Das Werk stellt einen stilistischen Bruch dar, in dem Überschwang sprachlich verarbeitet wird. Typisch für den Zarathustra ist neben einer musikalischen Färbung ein hohes sprachliches Tempo, was zu einer Hervorhebung des Details führt. Das Detail sticht hervor, nicht der inhaltliche Schwerpunkt, weil ausgearbeitete Theorien der wesentlichen Themen, die ewige Wiederkunft, der

⁵³⁷ Meyer, 1993, 112-114.

⁵³⁸ KSA 6, 304-305.

⁵³⁹ Brief an Ernst Schmeitzner am 13.02.1883 (KSB 6, 327).

⁵⁴⁰ Grätz, 2020, 99-102.

Übermensch und der Wille zur Macht, die eine deduktive Rechtfertigung zuließen, nicht erkennbar sind. Üblicherweise wird ein philosophisches Thema, das sinnlich wahrnehmbar ist, über Begriffe eingegrenzt und thematisiert; Colli meint jedoch, in *Also sprach Zarathustra* sei dies nicht der Fall, denn hier drückten Begriffe keine konkreten Dinge aus, sie seien Symbole für ein etwas, das kein Antlitz habe, sie seien „keimende Ausdrucksformen“. Diese Ausdrucksform hat Nietzsche schon in der *Geburt der Tragödie* in Bezug auf den tragischen Chor erwähnt, welche im Zarathustra einer dionysischen, rauschhaften, zugleich hochgradig monologistischen und singulären gewichen ist.⁵⁴¹

Nietzsches Denkmotive ab etwa 1883 konnten nicht mehr durch eine rein prosaische Form mitgeteilt werden, die Sprache als solche bekam für den Inhalt eine zunehmende Relevanz, weshalb Nietzsche dazu überging, eine Sprache zu entwickeln, die seinem psychologischen Entlarvungsbestreben und der fundamentalen Kritik am Bestehenden entsprach. Es sollte eine Sprache sein, die seinem extrem Ich-bezogenen Schreibstil und der Selbstaussprache des Dichters gerecht wurde, gleichzeitig aber auch als sprachliches Experimentierfeld fungieren konnte. So ist *Also sprach Zarathustra* als dichterische Prosa entstanden, denn nur mit diesem neuen Sprachstil konnten die neuen Denkansätze, verbunden mit exzessiver Ironie und egozentrischem Pathos, transportiert werden.⁵⁴²

Die dionysische Sprache der Spätphase ist expressiv, gekennzeichnet von ekstatischer Freude, Vitalität, Schöpfungskraft, Tanzen, Lachen, einer opulenten Üppigkeit und einem permanenten Zuviel. Stilprägend sind Fragmente, Wiederholungen, Ausrufe, Ansprachen und eine Vielzahl an Satzzeichen. Die Sprache ist musikalisch: rhythmisch, dynamisch und melodisch und deshalb eher Lyrik als Prosa. Eine Hermeneutik, die auf der Metaphorik basiert, ist typisch, und deren Entschlüsselung ist unabdingbar für das Verständnis. Baeumer stellt fest, Nietzsche habe das Dionysische persönlich erlebt, in apodiktischen Formulierungen dargestellt, und er sei der sprachgewaltige Verkünder des Phänomens.⁵⁴³ Kofman zufolge sei Nietzsche zwar primär ein Prosaist, setze aber eine exklamative, atopische Sprache

⁵⁴¹ Colli, 1999, KSA 4, 411-416.

⁵⁴² Meyer, 1993, 134-135.

⁵⁴³ Baeumer, 2006, 348-349.

ein, die opulent bilderreich und einzigartig sei.⁵⁴⁴ Für diese dithyrambische Sprache des Zarathustra, die stellvertretend ist für Nietzsches Spätphase ab 1883, seien gemäß Meyer Zeichen, Hermeneutik und Allegorien kennzeichnend. Es sei die Sprache des Mythos, der Kunst und des Traumes.⁵⁴⁵

3.6.2 Bildsemantische Stilistik

Sarah Kofman zufolge ist die lyrische Dichtung bei Nietzsche ein metaphorischer Ausdruck dionysischer Musik aufgrund bildhafter Visionen und Gefühlsformen. Der lyrische Genius teile über die Metapher *expressis verbis* mit, was der dionysische Musiker über den Klag auszudrücken vermag. Gleichwohl betont Kofman, dass die Musik und die Lyrik klar voneinander getrennte artistische Welten seien. Das durch den Klang der Musik entstehende Gefühl könne nur metaphorisch über die Bilder des Symbolismus in einem Text zum Ausdruck gebracht werden.⁵⁴⁶

Die Metapher führt nach Auffassung von Kofman zum Verlust des Eigenen/Eigentlichen in zweifacher Hinsicht: Die Metapher ist immer Maskerade und Metamorphose und vernichtet einerseits die Individualität. Um ein Bild auf eine Entität übertragen zu können, müssen die Grenzen von deren Individualität überwunden werden.⁵⁴⁷ Aufgrund des Individualitätsverlustes ist die Metapher in dieser Ebene auf der ontologischen Einheit des Lebens gegründet, die durch Dionysos und das Dionysische repräsentiert wird.⁵⁴⁸ Andererseits repräsentiert die Metapher die Dekonstruktion des Eigentlichen, denn das Stilmittel legt sich gleich einem Tuch über Entitäten und macht diese unkenntlich. Der Mensch kann das metaphorische Verständnis nicht dechiffrieren und deshalb von der Welt nur uneigentliche

⁵⁴⁴ Kofman, 2014, 15. Siehe ferner Kofman, 2017, 62.

⁵⁴⁵ Meyer, 1993, 141.

⁵⁴⁶ Kofman, 2014, 20-26.

⁵⁴⁷ Als Beispiel sei die bekannte Metapher des Wüstenschiffes für das Kamel genannt: Die Metapher legt sich als maskenhafter und überindividueller Begriff über das Individuum, das dadurch eine semantische Metamorphose durchläuft und seine Eigenheit einbüßt. Die Metapher hebt das Individuum auf eine neue und höhere Bedeutungsebene, welches hierdurch die Gesamtheit der Tierart Kamele repräsentiert.

⁵⁴⁸ Die Kunst stellt über die Metapher die Einheit des Seienden wieder her, indem sie die individuelle Trennung, repräsentiert innerhalb des Mythos durch die Zerstückelung des Zagreus durch die Titanen, überwindet (Kofman, 2014, 27-31).

Repräsentationen erhalten. Diese Repräsentationen werden durch Symbole dargestellt.⁵⁴⁹

Nietzsche sieht die Metapher unter semantischen und wahrheitsphilosophischen Aspekten seit der Tragödienschrift kritisch. In seinem Aufsatz *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn* beschreibt er den Prozess der Metapher wie folgt: „Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher.“⁵⁵⁰ Es handelt sich dabei folglich nur um einen Nervenreiz, der vom menschlichen Gehirn in ein Bild transfiguriert und anschließend vom Sprachzentrum in einen verbalen Begriff transformiert wird. Der Mensch weist den Dingen Bilder zu, die ihren ursprünglichen Wesenheiten keinesfalls entsprechen. Als Beispiel für die Unzulänglichkeit der Sprache nennt Nietzsche begriffliche Metaphern, die den Wesenheiten der Entitäten nicht entsprechen, z.B. Bäume, Schnee, Farben oder Blumen. Dennoch glaubt der Mensch, die Dinge selbst zu verstehen. Dieses sprachliche Verständnis erfolgt über selbst gebildete begriffsbasierte Metaphern, durch die sich der Mensch eine eigene Welt der Vorstellung und des Wahrheitsglaubens konstruiert, die nur Illusion ist.⁵⁵¹

Die Aufgabe der Metapher innerhalb des Nietzscheschen Sprachsystems ist Erwin Schlimgen zufolge die „*Anthromorphisierung der Welt*“, was als die Möglichkeit der Aneignung dieser Welt über die sprachliche Interpretation zu verstehen ist. Er fügt zu Nietzsches Prozess der Metapher hinzu, dass Nervenreiz, Bild und Laut völlig unterschiedliche Sphären bestimmten, die das Verständnis durch metaphorisch-schöpferische, alogische und unbewusste Sprünge erreichten. Dieser Prozess basiere auf einer Ähnlichkeitsregistratur, einem reduktionistischen und zugleich assimilativen Prinzip, das auch bei der Begriffsentwicklung eingesetzt wird. Die bedeutet, dass im menschlichen Verstand ungleiche Entitäten, die keinen Bezug zueinander haben, über Metaphern gleich gemacht werden, der Prozess folglich kein Abbildungsverfahren der Welt, sondern ein semantisches Welt-Interpretationsverfahren darstellt.⁵⁵²

⁵⁴⁹ Die Metapher des Wüstenschiffs macht das Eigene der Tierart und des Individuums des Kamels unkenntlich, stellt eine symbolistische Repräsentation dar.

⁵⁵⁰ KSA 1, 879.

⁵⁵¹ KSA 1, 878-890.

⁵⁵² Schlimgen, 2000, 280.

Begriffe haben im Nietzscheschen Sprachverständnis einen engen Bezug zur Metapher, weil diese ebenfalls auf Bildern basieren. In *Jenseits von Gut und Böse* definiert Nietzsche: „Begriffe aber sind mehr oder weniger bestimmte Bildzeichen für oft wiederkehrende und zusammen kommende Empfindungen, für Empfindungs-Gruppen. Es genügt noch nicht, um sich einander zu verstehen, dass man die selben Worte gebraucht; man muss die selben Worte auch für die selbe Gattung innerer Erlebnisse gebrauchen, man muss zuletzt seine Erfahrung mit einander g e m e i n haben.“⁵⁵³ Schlimgen zufolge existiert ein Prozess der Begriffsgenese, deren Ausgangsbasis die individuelle schöpferische Setzung einer Metapher ist, welche über die Akzeptanz anderer Sprachteilnehmer zum Begriff generiert und Bedeutung gewinnt. Auch den Begriff sieht Nietzsche unter dem Aspekt der Wahrheitsfindung kritisch: „Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nicht-Gleichen.“⁵⁵⁴ Ferner stellt er fest, dass der Fälschungscharakter des Begriffs deshalb hoch sei, weil dieser von der Metapher abgeleitet werde, die keine Abbildfunktion habe und keine auf die Realität bezogene Referenz.⁵⁵⁵

Aus der kritischen Sichtweise Nietzsches auf die Metapher resultiert ein dionysisches Sprachkonzept, in dem semantische Bilder ein wesentliches Charakteristikum darstellen. Nietzsches, von ihm selbst als *dionysisch* bezeichnetes Philosophieren hat einen flüssigen, perspektivistischen Charakter, der sich gegen starre Begriffe und gegen jegliche Systematik stemmt. Der Reinheit und Unbeweglichkeit des Begriffs setzt er eine sinnliche und sinnbildliche Sprache entgegen, welche einen zeichenphilosophischen Hintergrund aufweist und so die andauernd sich ändernden Lebensverhältnisse besser aufnimmt. Diese Sprache ist als das Ergebnis einer sprachkritischen Grundhaltung zu verstehen.⁵⁵⁶

Bilder, welche komplexe Zusammenhänge darstellen (z.B. Oberfläche), sind als Abbreviationen und Zustandsreduktionen zu verstehen, in denen Prozesse und logische Beziehungsgeflechte semiotisch zusammengefasst werden. Die Sprache gewinnt aus dieser abkürzenden Bezeichnungsfunktion einerseits ihre wissenschaftliche Leistungsfähigkeit, andererseits ist die Notwendigkeit der

⁵⁵³ KSA 5, 221.

⁵⁵⁴ KSA 1, 880.

⁵⁵⁵ Schlimgen, 2000, 203.

⁵⁵⁶ Müller, 2020, 99-100.

individuellen Auslegung ein entschiedener Nachteil, weil diese nicht definierbar ist und die Sinnbildung kulturellen und intellektuellen Eigenheiten und Limitationen unterliegt. Darüber hinaus ist die Bildsemantik Nietzsches im Gegensatz zu allgemeingültigen Begriffen des etablierten Sprachverständnisses durch intensives Studium zu dechiffrieren und kann deshalb nur einem sehr kleinen Leserkreis verfügbar gemacht werden. Um Nietzsches Bildsemantik zu verstehen, werden vom Leser ein ausgeprägter hermeneutischer Sinn für Kontexte, literarisches Formbewusstsein und eine hohe sprachliche Sensibilität verlangt. Der Leser muss ferner verstehen, dass Nietzsches Bilder netzartig miteinander verbunden, semantisch fließend sind und an die Kontexte gebunden bleiben, aus denen sie entstehen. In der Spätphase hat Nietzsche seine Philosophie in immer sich verändernden Sprachformen vorgebracht, um die Differenz zwischen der etablierten sokratischen Wissenschaft und seiner *fröhlichen Wissenschaft* zu verdeutlichen. Als Ergebnis ist festzustellen, dass eine bildhafte Sprache der Unbegrifflichkeit den Anspruch der Wahrheitsfindung deutlich besser gerecht wird als die starre Wissenschaftssprache.⁵⁵⁷

Jaap Mansfeld charakterisiert die Sprache Heraklits als dunkel und schwer verständlich und bemerkt, er spreche häufig in Bildern, die zwar ansprächen, aber Rätsel aufgaben. Seine Ausdrucksweise sei gehoben, feierlich und oftmals schwer interpretierbar. Ferner bilde fast jeder Satz ein geschlossenes, für sich interpretierbares Ganzes. Und es gebe Fragmente, die einen größeren Zusammenhang enthielten.⁵⁵⁸ Es würde den Rahmen sprengen, mögliche Einflüsse und Parallelen der Sprache von Heraklit und Nietzsche in dieser Arbeit detailliert zu untersuchen. Jedoch bleibt festzustellen, dass Mansfelds Charakterisierung der Sprache des von Nietzsche geschätzten griechischen Philosophen Bezugspunkte zu seiner eigenen Sprache aufweist, insbesondere wenn komplexe Bilder wie der Mittag oder die Oberfläche Berücksichtigung finden.

⁵⁵⁷ Müller, 2020, 99-100.

⁵⁵⁸ Mansfeld, 2021, 236.

3.7 Nietzsches Dithyrambos

Bevor im folgenden Kapitel der Analyse und Interpretation der Dithyramben Aufmerksamkeit geschenkt wird, gilt es, in diesem Kapitel vorbereitend den Dithyrambos als Gedichtgattung zu untersuchen und die Besonderheiten in Nietzsches Verständnis herauszuarbeiten. Dies ist für die Nachvollziehbarkeit der folgenden Untersuchungen unerlässlich.

Nietzsche wollte die Tragik des historischen Zeitalters der Griechen in einer angemessenen Form darstellen, jene willensgewaltige Ära der heroischen Mythen, der Wettkämpfe und Mysterien. Nach seiner Auffassung existierte zu dieser Zeit ein Lebensphänomen, das Kunst, die Menschen selbst, Wettkämpfe, Sage, Sitte und den ordnenden Staat in sich vereinte, welches von der seelenführenden Macht der Lyrik evoziert wurde: der Dithyrambos.⁵⁵⁹ Nach den Untersuchungen von Schilling legten Nietzsches Dithyramben den Grundstein für das Antike Verständnis und prägten die hymnische Dichtung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bedeutend.⁵⁶⁰

Im Dithyrambos erkennen wir die höchste Form der Lebenssteigerung und der Lebensbejahung, was Nietzsche 1870 folgendermaßen ausdrückt: *„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 daraus unvergleichliche Welt der Harmonie. Im dionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt; etwas Nieempfundenes drängt sich zur Aesserung, 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 nöthig, einmal die ganz 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*

⁵⁵⁹ Glockner, 1991, 154.

⁵⁶⁰ Schilling, 2016, 194.

*jenen Kräften sich symbolisch aussprechen will: der dithyrambische Dionysusdiener wird somit nur von seinesgleichen verstanden!*⁵⁶¹ Der Dithyrambos ist für Nietzsche die höchste dichterische Ausdrucksform, verbunden mit Musikalität, weil sich hierin neben dem Überschwang des Gefühls auch die Gedankenschärfe und die absolute Einsamkeit offenbaren, die ein Grundpfeiler des philosophischen Konzeptes darstellt, eine aus seiner Erkenntnis- und Kulturkritik zwingend folgende, leitmotivische Existenzform.⁵⁶²

Diese Gedichtform bedeutet die Reizung des Menschen zur höchsten Fähigkeit, gleichzeitig aber die Auflösung der Individuation, Einssein mit der Natur, Selbstentäußerung des Menschen durch die Vernichtung des Schleiers der Maya. Es ist ein symbolischer Ausdruck der Welt, ein wilder Tanz, und Harmonie, Dynamik, Rhythmik wachsen ungestüm. Diese Überlegungen lassen den engen Bezug zwischen Musik und Dichtung erkennen.⁵⁶³ Dabei ist Poesie die Ausdrucksfähigkeit des Gefühls, während Sprache die Verschmelzung von Gebärdensymbolik mit dem Ton ist. Die Lyrik führt zur Musik, während der apollinische Schein einen wichtigen Teil der Poesie darstellt.⁵⁶⁴ Diese Ausführungen verdeutlichen, dass Nietzsche den Dithyrambos mit dem Gott Dionysos selbst und dem Dionysischen, dessen Wirkung, eng verbindet. Daraus folgt, dass der Charakter des Dithyrambos und Nietzsches Dionysos eine untrennbare Einheit bilden. Groddeck zufolge ist die inhaltliche und formelle Einheit von Dionysos und dem Dithyrambos als Topos im tautologischen Begriff der *Dionysos Dithyramben* zu erklären.⁵⁶⁵ Bemerkenswert ist, dass die Dithyramben den Gott Dionysos wieder aufnehmen, der nach der Tragödienschrift so lange geschwiegen hatte, womit über die Gedichte an das frühe Konzept angeschlossen und ein weiter Bogen über Nietzsches Werk gespannt wird.⁵⁶⁶

Nietzsche bemerkt zum dithyrambischen Künstler im *Ecce homo*: „*Das ganze Bild des d i t h y r a m b i s c h e n Künstlers ist das Bild des p r ä e x i s t e n t e n Dichters des Zarathustra, mit abgründlicher Tiefe hingezeichnet [...].*“⁵⁶⁷ Und in der

⁵⁶¹ KSA 1, 33-34.

⁵⁶² Zittel, 2000, 218.

⁵⁶³ KSA 1, 61.

⁵⁶⁴ KSA 1, 571.

⁵⁶⁵ Groddeck, 1991, Band 2, XVIII.

⁵⁶⁶ Schilling, 2016, 194.

⁵⁶⁷ KSA 6, 314.

dionysischen Weltanschauung: „Im dionysischen Dithyrambus aber wird der dionysische Schwärmer zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Vermögen gereizt: etwas Nie-empfundenes drängt sich zur Äußerung, der Vernichtung der Individuatio, das Einssein im Genius der Gattung, ja der Natur“. ⁵⁶⁸ Der dionysische Künstler ist die Vereinigung von Musiker und Lyriker, ein Lyriker, der das Ur-Eine in der Musik abbildet und im Prozess der künstlerischen Zeugung mit dem Ur-Einen verschmilzt und nur in diesem Moment das ewige Wesen der Kunst versteht. Der dionysische Künstler entstammt der Natur, ist jedoch nicht deren Schöpfer, sondern Medium geworden, gelöst vom individuellen Willen. Dies bedeutet, dass ein individueller Mensch niemals ein echter Künstler sein kann. Der Lyriker ist Weltgenius, der den Urschmerz symbolisch ausspricht. Der Künstler interpretiert als apollinischer Genius die Musik durch das Bild des Willens, während er selbst gelöst vom Willen ist. Er gibt über den Zerfall des *principium individuationis* innerhalb seines Schaffensrausches die Subjektivität auf, während die Bilder des Lyrikers er selbst und deren Objektivationen sind.⁵⁶⁹ Schmerz und Widerspruch werden im Dithyrambos erzeugt, und die Erlösung des Künstlers findet im Schein statt, im apollinischen Traumbild. Ohne das apollinische Bild ist der dionysische Künstler nur Urschmerz und Ur-Widerklang. Das Ur-Eine ermöglicht seine Erlösung im Scheine, weshalb der dionysische Künstler Projektion für den wahren Schöpfer, die Natur, darstellt. Deshalb ist Lyrik die nachahmende Ausprägung der Musik in Bildern und Begriffen.⁵⁷⁰

Nietzsches Dithyramben unterscheiden sich von allen vorherigen Formen dieses Gedichttyps hinsichtlich eines extrem denkerischen, analytischen Moments, das gerade mit der antiken, vom Wein berauschten apostrophischen Ausdruckform an höhere Mächte nichts zu tun hat. Del Caro stellt korrekt fest, dass der Zyklus untypisch für den Charakter der klassischen Form dieser Gedichtgattung sei, weil dieser nicht in ekstatischer Form Dionysos preise, sondern im Gegenteil auf das Thema des Abschieds fokussiere und die Gedichte Hymnen des Todes seien.⁵⁷¹ Ferner verweist Del Caro auf Nietzsches bekanntes Zitat aus *Jenseits von Gut und Böse* „Alles, was

⁵⁶⁸ KSA 1, 577.

⁵⁶⁹ KSA 1, 43-44.

⁵⁷⁰ KSA 1, 45-48.

⁵⁷¹ Del Caro, 1984, 251.

tief ist, liebt die Maske [...]“ und bemerkt: „*For a view of Nietzsche without the mask, one turns to the Dionysos Dithyrambs.*“⁵⁷²

Dieser Typ des Dithyrambos weist auch kaum Parallelen zu den Arbeiten deutscher Dichter auf, etwa zu Herder, dessen Dithyramben Nietzsche kaum kannte, ebenso wenig wie Schlegels Theorie des Dithyrambos.⁵⁷³ Deshalb ist seine Feststellung im *Ecce homo*, „*Ich bin der Erfinder des Dithyrambus*“⁵⁷⁴ berechtigt für die Art der von ihm geschaffenen dithyrambischen Poesie. Nietzsche kannte als klassischer Philologe den Erfinder des Dithyrambos, Arion, wie er in seiner eigenen Vorlesung im Wintersemester 1878/79 feststellte. Deshalb ist die Entdeckung auch als Provokation deutbar.⁵⁷⁵

Die Dithyramben differieren bereits hinsichtlich ihrer Entstehungsart fundamental von ihrer Gattung, denn in der Antike waren die Dithyramben immer mit orgiastischer Erregung und Fundamentalgewalt verbunden, gesungen bei wilden Festen zu Ehren des Dionysos vom am stärksten angeregten Zecher. Nietzsche war ein nüchterner Wassertrinker, der sich für Alkoholika zeitlebens nicht begeistern konnte, und passte auch deshalb als Person nicht in das Bild des antiken Sängers oder Dichters der Dithyramben.⁵⁷⁶ Die Dithyramben sind literarisch-metaphorisch strukturiert, nicht theoretisch-philosophisch. Die Gedichte stellen die wesentlichen dionysischen Topen nach Nietzsches Verständnis dar: Plötzlichkeit, Gefährlichkeit, Schönheit, Vitalität, Tragik und Leiden.⁵⁷⁷

Eine zeitlich-inhaltliche Entwicklung ist hinsichtlich von Nietzsches Verständnis des Dithyrambos erkennbar. In der Phase der *Geburt der Tragödie* offenbart sich die Interpretationsauffassung eines monistischen Dithyrambos, in dem sich der Dichter mit dem Weltwillen vereinigt. Im Spätwerk, vor allem im *Ecce homo*, in den *Dionysos Dithyramben* und in *Also sprach Zarathustra*, versteht Nietzsche den Dithyrambos als eine monologische Gedichtform, in dem sich der Dichter in größter Einsamkeit artikuliert und mit sich selbst und dem Leben spricht. Die rhythmisch-dithyrambische Rede der einsamen Seele mit sich selbst ist ein wesentlicher Unterschied zum antiken

⁵⁷² Del Caro, 1984, 255.

⁵⁷³ Fantoni, 2009, 235.

⁵⁷⁴ KSA 6, 345.

⁵⁷⁵ Groddeck, 1991, Band 2, XVIII.

⁵⁷⁶ Podach, 1961, 365.

⁵⁷⁷ Bohrer, 2015, 210.

Vorbild. In der Antike huldigte die Ich-Instanz mit den Dithyramben den Göttern, spätere Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts haben die abstrakten Ideale der Menschheit (Schiller), den Schöpfergott (Klopstock) oder die Kräfte der Natur (Hölderlin) angesprochen. Deshalb verwundert es nicht, dass die Einsamkeit ein essenzieller Bestandteil der *Dionysos Dithyramben* ist.⁵⁷⁸

Die Dithyramben eins, zwei und sieben sind bereits im vierten Buch des Zarathustra vorhanden, wurden jedoch im Herbst und Winter 1888 überarbeitet. Die Dithyramben vier, fünf, sechs, acht und neun stammen als Fragmente überwiegend aus der frühen Entwicklungsphase von *Also sprach Zarathustra* und wurden 1888 vollständig überarbeitet oder neu ausgerichtet.⁵⁷⁹ Das dritte Gedicht *Letzter Wille* stammt bereits von 1883 und blieb unverändert. 1891 wurde der Zyklus als Anhang des vierten Bandes des Zarathustra veröffentlicht.⁵⁸⁰

Stingelin vertritt die Auffassung, dass die *Dionysos Dithyramben* die selbstkritische Antwort auf die *Geburt der Tragödie* bilden, weil in diesen Gedichten das Apollinische als poetologisch gesteigertes Formenbewusstsein vorhanden und das Dionysische als physiologische Materialität der Kunst erkennbar sei. Dem kann zugestimmt werden, weil die Stilistik in den *Dionysos Dithyramben* im Vergleich zu den früheren Gedichten und den Aphorismen zu einem Extrem gesteigert ist, welches dazu führt, dass ohne die genaue Kenntnis von Nietzsches Bildsemantik und dem späten ästhetischen Konzept ein Verständnis nahezu unmöglich ist. Diese apollinische Formensprache stellt den Bezug zu den wesentlichen dionysischen Philosophemen her, welche in den Dithyramben verarbeitet sind. In den Aphorismen von *Menschliches*, *Allzumenschliches*, *Die Fröhliche Wissenschaft*, *Versuch einer Selbstkritik*, *Jenseits von Gut und Böse* und *Der Fall Wagner* ist die dionysische Doktrin eher theoretisch und zugleich literarisch dargestellt, in den *Dionysos Dithyramben* wählt Nietzsche eine bildsemantische Ausdrucksweise. Der dionysische Diskurs hat sich verändert: In den Schriften bis 1885 ist das Dionysische ein ästhetischer Ausdruck, doch in *Jenseits von Gut und Böse* lässt Nietzsche Dionysos selbst

⁵⁷⁸ Meyer, 1993, 118-125.

⁵⁷⁹ Fantoni, 2009, 270.

⁵⁸⁰ Serpa, 2022, 136-156.

aufzutreten, und zwar als Verkünder der neuen Philosophie, der ewigen Wiederkunft und des Willens zur Macht.⁵⁸¹

Bohrer meint, Dionysos sei zu Zarathustra geworden, weil alle Charakteristika auf beide Figuren zuträfen: Zwar taucht Dionysos in der Selbstbeschreibung Zarathustras nicht auf, wohl aber die Anschauungskategorien des Scheins, der Oberfläche und des flachen Meeres.⁵⁸² In der Untersuchung der Dithyramben soll gezeigt werden, dass dem nicht so ist - auch wenn inhaltliche Parallelen erkennbar sind -, sondern Dionysos ein übergeordnetes ästhetisches Prinzip darstellt, innerhalb dessen Spektrum Zarathustra agiert.⁵⁸³ Diese Auffassung findet Bestätigung im *Ecce homo*, in dem Zarathustra mit dem dithyrambischen Künstler identifiziert wird.⁵⁸⁴ Zentrale Figur der *Dionysos Dithyramben* ist Zarathustra, der seinen letzten großen Auftritt erhält. Die in *Also sprach Zarathustra* thematisierten Philosopheme der Lehre vom Übermenschen, der ewigen Wiederkunft, des Nihilismus und der Umwertung werden erneut aufgegriffen, vertieft und poetologisch abgebildet.

⁵⁸¹ Stingelin, 2000, 302.

⁵⁸² Bohrer, 2015, 210.

⁵⁸³ Fantoni, 2009, 268.

⁵⁸⁴ KSA 6, 314.

4. Dionysische Ästhetik in Nietzsches Dithyramben

Im vorherigen Kapitel wurde die besondere Ausprägung des Dionysischen innerhalb von Nietzsches ästhetischem Denken untersucht. Dabei wurden die hohe Relevanz der Kategorien des dionysischen Augenblicks, der Maskenästhetik und Epiphanie herausgearbeitet sowie der Denkansatz des Perspektivismus, die Möglichkeiten und Limitationen von Wahrheitsfindung und Erkenntnis vorgestellt. Wichtig war zu belegen, dass die ästhetischen Grundformeln semantische Bezugspunkte zu den Philosophemen des Übermenschen, des Willen zur Macht sowie des Wiederkunftgedankens aufweisen. Die Untersuchung des Gottes Dionysos und der Gedichtgattung des Dithyrambos mit seinen spezifischen Ausprägungen bei Nietzsche war für die Nachvollziehbarkeit dieses Kapitels wichtig. Die Verkündung der Ästhetik durch eine dionysische Sprache, die in ihrer Bildhaftigkeit, Vitalität und kreativen Unstrukturiertheit einzigartig ist, wird einer der folgenden Untersuchungsschwerpunkte sein. Diese Fundamentelemente werden in diesem Kapitel in den Dithyramben analysiert, um eine neue Perspektive der Interpretation zu schaffen.

4.1 Metaleptisches Wahrheitsspiel: „Nur Narr! Nur Dichter!“

4.1.1 Entstehung, Überblick und Einordnung

*Nur Narr! Nur Dichter!*⁵⁸⁵ eröffnet den Gedichtzyklus und behandelt den Topos der Wahrheit im Kontext der Dichterexistenz. Der Dithyrambos stellt über den Titel einen poetologischen Bezug her, wobei die Wertung im Titel auffällt, die den Dithyrambos von den übrigen unterscheidet. Der Dithyrambos ist ursprünglich im Herbst 1884 entstanden, stammt aus der Rede *Das Lied der Schwermuth* im vierten Teil des Zarathustra und wird dort vom alten Zauberer den höheren Menschen vorgetragen.⁵⁸⁶ Der Zauberer repräsentiert im Zarathustra den Nihilisten sowie einen listigen Lügner, der Dithyrambos erfährt jedoch eine Transformation und philosophische Erhöhung, indem dieser in seiner finalen Fassung von dem nach Wahrheit suchenden

⁵⁸⁵ KSA 6, 377-380.

⁵⁸⁶ KSA 4, 371-374.

dionysischen Dichter vorgetragen wird, der als Agens auftritt. Bis zur endgültigen Namensfindung lautete der Titel im Druckmanuskript *Aus der siebenten Einsamkeit*.⁵⁸⁷ Der Themenkomplex von Erkenntnis, Wahrheit, Sprache und die Rolle der Kunst mit Bezug zur Person des Dichters gibt den thematischen Rahmen vor, der auch in nachfolgenden Dithyramben relevant ist, und liefert eine Erklärung für die exponierte Stellung am Anfang der Gedichtreihe.

Nietzsche arbeitet mit der dionysischen Selbstreflexion, Perspektiven, Transformation und unterschiedlichen Erzählebenen, um die Möglichkeiten von Wissen und Wahrheit herauszufordern und zugleich die Limitationen der Erkenntnis zu verdeutlichen. In diesem Dithyrambos wird ein Charakter geschaffen, der einen Bezug zu der bereits in der *Geburt der Tragödie* vorgestellten dionysischen Ästhetik herstellt, in der die Maske, welche die Individualitäten der Bühnendarsteller des historischen Theaters in eine allegorische Allgemeinheit diffundieren lässt, eine Schlüsselrolle einnimmt.⁵⁸⁸ Nietzsche erklärt die Maske⁵⁸⁹ in der Tragödienschrift als Medium des Dionysos in der griechischen Tragödie, welche die Schauspieler, Figuren des Dionysos, tragen, um über-individuell, d.h. idealisch und deshalb tragisch zu wirken. Durch die Maske⁵⁹⁰ entsteht aufgrund der Idealität die Vielheit der Figuren, durch die sich Dionysos offenbart.⁵⁹¹ Jean Granier schließt hieran an und bemerkt, dass die Maske einen interpretativen Charakter aufweise und keine Realität abbilde, sondern jeweils das Dargestellte enthalte: unendlich viele Erscheinungen, ein *nihil* des

⁵⁸⁷ KSA 14, 516.

⁵⁸⁸ Siehe hierzu Nietzsches Beschreibung der dionysischen Maske in der GT: „Aber mit der gleichen Sicherheit darf behauptet werden, [...] 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 wesentliche Grund für die so oft angestaunte typische „Idealität“ jener berühmten Figuren. [...] Um uns aber der Terminologie Plato's 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 gleichnissartige Erscheinung deutet.“ (KSA 1, 71-72).

⁵⁸⁹ Nach Auffassung von Fisher ist die Rolle der Maske bei Nietzsche vielfältig: Er setzt sie einerseits ein, um sich selbst in kritischen Diskussionen in unterschiedlichen Persönlichkeiten zu verbergen, auch um fiktionale Rollen zu schaffen und Perspektiven zu kreieren, deren Ziel die illegitime Findung der Wahrheit ist (Fisher, 1995, 516-536).

⁵⁹⁰ Auch im Nachlass geht Nietzsche auf die „Vielheit der Personen (Masken) in Einem „Ich““ ein. (KSA 11, 168).

⁵⁹¹ KSA 1, 71-75.

Nihilismus.⁵⁹² Winteler zufolge gehört die Fähigkeit, aus vielen Augen und Perspektiven die Welt zu sehen und „*durch viele Individuen gegangen*“ zu sein zur entscheidenden Grundbedingung für das Verständnis von Nietzsches philosophischer Arbeit.⁵⁹³

Wesentlich ist die Untersuchung der Rolle des Dichters als Künstler in Bezug auf die Erkenntnis- und Wahrheitsfindung, wodurch das Theorem des Willen zur Macht sowie das Dionysische einbezogen werden.⁵⁹⁴ Wie auch im Fall der Dithyramben *Unter Töchtern der Wüste* und *Klage der Ariadne* wird vom Verfasser die Auffassung vertreten, dass *Nur Narr! Nur Dichter!* aufgrund der erheblichen semantischen und syntaktischen Parallelen nicht separat vom Ursprungstext des Zarathustra untersucht werden kann.

Der Dithyrambos wurde von der Forschung von jeher beachtet und rege diskutiert, was anhand eines Überblicks verdeutlicht werden soll. Eine frühe Untersuchung stammt von Kommerell (1943), der die zwei Tragödien des Erkennenden in das Gedicht interpretiert: Der Erkennende sei Adler und Panther, ein dionysischer Erkennender, der nach der Vernichtung des bisherigen unterwürfigen, von Moral drangsalierten Menschentums strebe. Aber dieser Verfolger ist zugleich der Verfolgte seines eigenen dominierenden und wilden Triebes, der wahre Erkenntnis unmöglich macht, sowie der Narr der Sprache.⁵⁹⁵

Heidegger (1961) stellt fest, dass Nietzsche den Wert von Überlegungen und Entitäten danach bemesse, inwieweit diese eine Steigerung der Wirklichkeit des Seienden bewirkten. Die Kunst sei deshalb mehr wert als die Wahrheit, weil diese als das Sinnliche seiender als die übersinnliche, metaphysische Wahrheit sei.⁵⁹⁶ Nach Auffassung von Deleuze (1962) ist ein wesentliches Charakteristikum des Dionysischen die doppelte Negation: Der Nihilismus werde verneint, so dass hieraus eine diametral entgegenstehende, energetisch aufgeladene Bejahung werde.⁵⁹⁷ Beide Überlegungen weisen einen engen Bezug zum ersten Dithyrambos auf und werden in den nachfolgenden Untersuchungen berücksichtigt werden.

⁵⁹² Fisher, 1995, 521.

⁵⁹³ Winteler, 2014, 232.

⁵⁹⁴ Heidegger, 1996, Band 6.1, 91 ff.

⁵⁹⁵ Kommerell, 1985, 485-486.

⁵⁹⁶ Heidegger 1996, Band 6.1, 142 ff.

⁵⁹⁷ Deleuze, 1991, 111-113 und 190-195.

Sommer (2013) erkennt als thematisches Leitmotiv die vergebliche Suche nach Wahrheit sowie die problematische Rolle des Dichters, der ein intellektueller Außenseiter und weder Philosoph noch Wissenschaftler sei. Dieser Dichter lehnt die metaphysische und religiöse Wahrheit ab. Die unnachgiebige und sinnlose Suche des Philosophen nach der Wahrheit wird in dem Dithyrambos wesentlich thematisiert.⁵⁹⁸

Winteler (2014) verfolgt einen anderen Deutungsansatz, weil er die enge thematische Verbindung zwischen dem zarathustrischen Ausgangstext und dem Dithyrambos erkennt und den Zauberer als einen Verführer bezeichnet, der die höheren Menschen von dem Verlust der Wahrheit zu überzeugen versucht. Durch die Umwidmung des Liedes zu einem Dithyrambos erfolge eine entscheidende Umwertung, weil nun keine nihilistische Schwermuth, sondern ein bejahender dionysischer Geist erkennbar sei, der ein Loblied auf das Leben vollziehe. Hierdurch werde auch das lyrische Ich bzw. der Erzähler vom verlogenen Zauberer zu einem dionysischen Dichter transformiert, der den Wahrheitsverlust erkannt und akzeptiert habe, darunter aber nicht mehr leide. Deshalb versteht Winteler den Dithyrambos als das Produkt eines Genesenden, der einen tragischen und dionysischen Pessimismus vertrete.⁵⁹⁹

Ibbeken (2017) erkennt ein dionysisches Maskenspiel in diesem Dithyrambos, weil sie den Dichter für einen Narren hält, der die Maske des Weisen trägt, die Nietzsche sich selbst zuschreibe sowie seiner Identifikationsfigur Zarathustra. Ibbeken sieht die Lüge als zentrales Thema in dem Gedicht, bezogen auf den Künstler und Dichter. Am Ende des Dithyrambos habe der Dichter die Erkenntnis gewonnen, dass Wahrheit unmöglich sei, aber dies zugleich in einem bejahenden Ausruf. Die Dichterexistenz wird nun positiv und exklusiv verstanden, als die allein mögliche Lebensform, wobei die Kunst mächtiger als die Erkenntnis sei.⁶⁰⁰

Groddeck stellt in seinem Aufsatz „*Die Wahrheit im Dithyrambus. Zu Nietzsches „Dionysos Dithyramben“*“ (2017) fest, dass bereits der Titel auf das Poetische verweise und *nur* der Dichter rede. Das schließe eine enge semantische Verbindung zur zarathustrischen Rede aus. Kernthema des Dithyrambos ist Groddeck zufolge die

⁵⁹⁸ Sommer, 2013, 661-666.

⁵⁹⁹ Winteler, 2014, 266-269.

⁶⁰⁰ Ibbeken, 2017, 376-377.

erfolglose Wahrheitssuche, die aus Sicht von Philosophen und Dichtern sowie Künstlern betrachtet wird. Wesentliche Aussage ist, dass der Dichter verstanden habe, weder die Wahrheit noch echte Erkenntnis gewonnen zu haben, weil dies unmöglich sei.⁶⁰¹

König (2021) differenziert zwischen Zarathustras Rede und dem Dithyrambos und erkennt eine inhaltliche Transformation. Kernaussage des Zauberers sei, dass derjenige, der von der Wahrheit ausgeschlossen ist, nicht mehr als ein Narr und Dichter sei. Damit wolle der Zauberer Zarathustra als Scharlatan und Mann mit der Maske entlarven, dessen Lebensbejahung nur simuliert sei. Aber der Zauberer widerruft nach Zarathustras Rede und gibt zu, ein Lügner zu sein, der lügenhafte Narr und Dichter. Im Dithyrambos wird der lügende, negative und reaktive Zauberer durch eine bejahende, aktive Instanz, den dionysischen Dichter, ersetzt. Deshalb ist die allgegenwärtige Schwermut sowohl in der Rede Zarathustras wie auch im Dithyrambos eine Täuschung. Die *Suche* nach der Wahrheit versteht König als Paradoxon, und deshalb ist der nach Wahrheit suchende Dichter ein Narr.⁶⁰²

4.1.2 Aufbau und Struktur

Nur Narr! Nur Dichter! besteht aus neun unterschiedlich aufgebauten Strophen und 102 Versen, die ein freies metrisches Schema aufweisen.⁶⁰³ Das Gedicht ist nach der vierten Strophe und dem 51. Vers in zwei etwa gleich lange Teile gegliedert, die einen semantischen Bezug aufweisen. Die in den Dithyramben enthaltene Version ist gegenüber der ursprünglichen Fassung aus dem Zarathustra um zwei Verse gekürzt und eine Strophe ergänzt.⁶⁰⁴

Der Dithyrambos zeigt ein mit dem Topos der Qual des Wahrheitssuchenden konnotierendes Gefüge an Symbolen und Sprachbildern: Hierzu zählen insbesondere der „*Wahrheit Freier*“, „*nur ein Dichter!*“, „*ein Thier [...] das lügen muss*“, „*selbst zur Larve*“, „*sich selbst zur Beute*“, „*Narrenlarven*“, „*lügnerische Wortbrücken*“, „*Lügen-Regenbogen*“, „*Gottes-Säule*“, „*eines Gottes Thürwart*“, „*deine Sehnsüchte unter*

⁶⁰¹ Groddeck, 2017, 317-330.

⁶⁰² König, 2021, 179-189.

⁶⁰³ Die angegebene Zahl der Verse basiert auf der Nummerierung in der KSA.

⁶⁰⁴ Sommer, 2013, 661.

tausend Larven“, „*eines Dichters Narren Seligkeit!*“ sowie „*verbrannt sei von aller Wahrheit!*“.

Der Titel weist eine deutliche Ambiguität auf, die für die Interpretation wesentlich ist. Der Dichter kann „*nur*“ ein Narr sein, wobei dieser Narr nach der ersten semantischen Erläuterung von Grimms Wörterbuch „*eine verrückte, irrsinnige und überhaupt geisteskrankte, an einer fixen Idee leidende Person*“ ist.⁶⁰⁵ Dieses Verständnis ist das landläufige, indem eine Abwertung gegen den Dichter stattfindet. Interessanter sind die zweite und dritte alternative semantische Erläuterung, die das Interpretationsverständnis in dieser Arbeit beeinflussen: Der Narr kann ein „*gesichterschneider, fratzenschneider, spötter*“ sein, „*einer der den narren spielt ohne es zu sein, possenhafte, lustige person, spasmacher, gaukler*“. Auch auf der Bühne ist der Narr aktiv. Nach dieser Interpretation kann der Titel des Dithyrambos ironisch gedeutet werden aus der Perspektive des Lesers, der den Dichter missversteht. Ebenso kann der kluge Dichter die Maske des Narren tragen. Ein Bezug zu den ambigen Masken des Dionysos⁶⁰⁶ drängt sich ferner auf, insbesondere wenn der Dialog zwischen dem Gott und Pentheus in den Bakchen herangezogen wird.⁶⁰⁷

Auffallend ist, dass neben dem „*Narr*“ auch das Adverb „*nur*“ ambig ist. *Nur* kann neben zahlreichen anderen Bedeutungen als eine Einschränkung auf etwas Bestimmtes mit Ausschließung alles andern verstanden werden und in diesem Zusammenhang ein bestimmtes Subjekt betreffen.⁶⁰⁸ Der Dichter ist Dichter und nichts außerdem. Und als Dichter trägt er die Narrenmaske des Dionysos.⁶⁰⁹ Wenn der Narr

⁶⁰⁵ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, Narr.

⁶⁰⁶ Fisher bestätigt die in dieser Arbeit vorgestellte Interpretation von einer Maske des Dionysos, die von Figuren getragen wird in seinem Aufsatz „Nietzsche's Dionysian Masks“ (Fisher, 1995, 515-536).

⁶⁰⁷ Dionysos verstellt sich gegenüber Pentheus als harmloser Wanderer und Fremder und erduldet gelassen dessen Beleidigungen. Dieser Dialog bildet die wesentliche Ursache für die anschließende Ermordung des Pentheus durch dessen Mutter und die Bakchantinnen im dionysischen Rausch (Schrott, 1999, Bakchen nach Euripides, 46-48.)

⁶⁰⁸ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, nur.

⁶⁰⁹ Siehe zur Vertiefung des Charakters der dionysischen Maske die folgenden Ausführungen Andersons: „Dionysos was god of masks. But as god of masks his essence is to be masked; there can be no Dionysos unmasked. Each living thing is a mask of Dionysos. As all living things, he is no one thing in particular. He has no individuality, no character peculiarly his own, so taking all the masks off Dionysos, like taking all the peelings off an onion, would leave nothing behind.“ (Anderson, 1993, 165-200).

in dieser Form gedeutet wird, wird der Bezug zum griechischen Gott bereits im Titel deutlich.⁶¹⁰

4.1.3 Analyse und Interpretation

These: Der die dionysische Narrenmaske tragende Dichter und Künstler ist das Ergebnis seines eigenen Schaffens und des unbedingten Bejahens. Er hat verstanden, dass die metaphysische Wahrheit nicht existiert, positioniert die Kunst gegen die Leere des passiven Nihilismus und ironisiert gegen die Wahrheitssuchenden und Moralisten.

1. Die erste Strophe des Dithyrambos ist zugleich der Beginn des Gedichtzyklus, bestehend aus einem Satz, der sich über 14 Verse erstreckt. Ein „du“ wird von einer als Agens auftretenden unbekannten Erzähler-Ich-Instanz angesprochen, wobei unklar ist, ob es sich um eine Frage oder einen Aussagesatz handelt. Auffallend ist, dass die Strophe in zwei Teile mit identischer Verszahl untergliedert werden kann, wobei die ersten sieben Strophen im Präsens, die Strophen acht bis 14 aber im Präteritum gebildet sind. Der erste Vers wird identisch als Strophenanfang der letzten Strophe wiederholt.

*„Bei abgehellter Luft,
wenn schon des Thau's Tröstung
zur Erde niederquillt,
unsichtbar, auch ungehört
– denn zartes Schuhwerk trägt
der Tröster Thau gleich allen Trostmilden –
gedenkst du da, gedenkst du, heisses Herz, [...]“ (377, 2-8)*

Der Strophenbeginn ist bemerkenswert, weil das Adjektiv „abhellen“ ein sehr ausgefallenes Wort ist. Gemäß dem Grimmschen Wörterbuch bedeutet es „aufklären,

⁶¹⁰ Das von Ibbeken erkannte dionysische Maskenspiel, das sich um den Topos von Lüge und Wahrheit zentriert, ist nachvollziehbar (Ibbeken, 2017, 376-377).

von Luft und Wetter“.⁶¹¹ Groddeck stellt zurecht fest⁶¹², dass der Strophenbeginn den Eindruck erweckt, dass eine Abenddämmerung beschrieben werde, das Gegenteil jedoch der Fall sei: Das „du“ ist ein „heisses Herz“, befindet sich in einem aufgeklärten, wachen und geistig klaren Zustand. Der Bezug zu Grimms Wörterbuch, dem größten und umfassendsten Wörterbuch der deutschen Sprache, ist indirekt vorhanden, weil ohne dessen Erläuterung die Bedeutung des Verbs „abhellen“ kaum erschließbar ist. Nietzsche stiftet demzufolge bereits zu Beginn des Dithyrambos sprachliche Verwirrung, um den Leser einerseits auf den Pfad der kritischen Begriffsanalyse zu locken, andererseits die Problematik der Sprache zu verdeutlichen, welche ein thematischer Schwerpunkt des Gedichtes ist. Die durch die Sprache denkbare Wahrheitsfindung in der Dichtung wird ebenfalls tangiert, ferner der Bezug zur Kunst hergestellt. Innerhalb dieser Problematik agiert jeder Dichter, der zugleich Künstler ist. Die Parenthese „– denn zartes Schuhwerk trägt“ (377, 6) ist ironisch zu verstehen, metaphorisiert aber den klaren Verstand des „du“.⁶¹³

Der Vers „gedenkst du da, gedenkst du, heisses Herz“ (377, 8) ist reflexiv deutbar. An dieser Stelle wird klar, dass das „du“, die Dichter-Instanz und die Ich-Instanz identisch sind. „Heiss“ ist das Herz des Dichters, weil dieser sich in einer Konfliktsituation befindet: Die Selbstreflexion verdeutlicht das Spannungsfeld zwischen dem Drang nach rationaler philosophischer Wahrheitsfindung und der künstlerischen Rolle innerhalb der Dichtung und Imagination.

Ab dem achten Vers wechselt das Tempus ins Präteritum, um einen vergangenen Zustand der Dichter-Instanz zu beschreiben, der Grundlage für den Konflikt ist. Dies wird durch die Verse „wie einst du durstetest, / nach himmlischen Thränen und Thaugeträufel / versengt und müde durstetest,“ (377, 9-11) zum Ausdruck gebracht. Die Bildersprache wirkt zermürend und lässt eine Anspielung auf nihilistische Gedanken der Dichter-Instanz erkennen.

In den Versen „boshaft abendliche Sonnenblicke“ (377, 13) und „blendende Sonnen-Gluthblicke“ (377, 15) befinden sich die Schlüsselbegriffe der ersten Strophe, weil diese ein Kernthema des Dithyrambos, die Suche nach der Wahrheit und deren

⁶¹¹ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, abhellen.

⁶¹² Groddeck, 1991, Band 2, 9.

⁶¹³ Groddeck, 1991, Band 2, 8-11.

Limitationen, symbolisieren. Die Sprachbilder nehmen jedoch nicht Bezug zur Wahrheit selbst, sondern zur Suche danach, was durch „*blicke*“ zum Ausdruck gebracht wird. Grimms Wörterbuch verdeutlicht die Komplexität und Semantik des Begriffs *Blick*: „*schnell schieszender lichtstrahl*“.⁶¹⁴ Dieser Blick kann nicht statisch sein, wie es eine metaphysische Wahrheit wäre, sondern er ist dynamisch gerichtet auf eine Entität. Blick und Blitz sind etymologisch nah verwandte Begriffe, und über letzteren wird ein Bezug zu Dionysos evoziert: Die Dichter-Instanz sucht nach der dionysischen Erkenntnis.

2. Die Perspektive der Ich-Instanz setzt sich in der zweiten Strophe im Präteritum fort. Diese spricht erstmals das „*du*“ als „*Dichter*“ (377, 17) an. Die Perspektive eines „*sie*“ wird hinzugefügt, welches die „*Sonnen-Gluthblicke*“ meint. Die Bilder werden im Vergleich zur ersten Strophe geändert, indem tropische Semantikbezüge eingeführt werden und die Dichter-Instanz mit einem listigen Raubtier verglichen wird, welches dionysische Charakteristik aufweist.⁶¹⁵

Die „*Sonnen-Gluthblicke*“ höhnen gegenüber der Dichter-Instanz, der „*Der Wahrheit Freier*“ (377, 16) zu sein. Da diese Bezeichnung drei Mal in dem Dithyrambos verwendet wird, auch als Emphase in der dritten Strophe, soll eine Untersuchung des Begriffs *Freier* erfolgen. Das Substantiv *Freier* ist ein Homonym und kann im Kontext dieses Dithyrambos drei Bedeutungen haben: „*der werbende, bulende, nicht schon der bräutigam und heiratende.*“ In diesem Sinn ist Freier als derjenige zu verstehen, der die Wahrheit umwirbt, und ist deshalb positiv zu deuten. Alternativ kann Freier negativ in der heute üblichen Weise konnotiert werden („*sie hat freier aber keinen nehmer*“).⁶¹⁶ Die Wahrheit ist nach diesem Verständnis eine Prostituierte. Die dritte Option versteht den Begriff wörtlich als ein „*freier*“ Mensch.

⁶¹⁴ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, *Blick*.

⁶¹⁵ Raubtiere gehören zur Gefolgschaft des Dionysos, wobei der Panther die wichtigste Rolle als Begleiter einnimmt. Auch die Tiere des Zarathustra sind Raubtiere, nämlich Schlange und Adler (Vgl.: Zarathustras Rede „Das Lied der Schwermuth“ (KSA 4, 369-374)). Die physische Verbindung der um den Hals des Adlers gewundene Schlange symbolisiert den Gedanken der ewigen Wiederkunft (Heidegger, 1996, Band 6.1, 264-268). Über die Verbundenheit mit Raubtieren stellt Nietzsche nach Heideggers Auffassung eine Verbindung zwischen dem klassischen Dionysos und Zarathustra her. Die Raubtiere verfügen darüber hinaus über Erkenntnisse, die die meisten Menschen nicht besitzen, vor allem auch nicht verstehen. Deshalb lässt Nietzsche eine Kernidee seiner Philosophie, die ewige Wiederkunft, von den Tieren Zarathustras vorstellen. Raubtiere stellen eine Brücke zwischen dem zu überwindenden Menschen und dem Übermenschen dar (Siehe zur Erläuterung der ewigen Wiederkunft die Rede Zarathustras „Der Genesende“ (KSA 4, 270-277)).

⁶¹⁶ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, *Freier*.

Dann wäre der Dichter ein Freigeist, der die Wahrheit undogmatisch und ohne metaphysischen Ballast sucht und begehrt, wenn dies möglich wäre.

Welche Bedeutung nimmt „Freier“ in diesem Dithyrambos ein? Die Antwort darauf liefert das Verb „höhn^{ten}“ (377, 16), das sich auf die *Sonnen-Gluthblicke* bezieht. Da „höhn^{ten}“ negativ konnotiert ist und Dionysos durch die Blicke implizit erscheint, darf davon ausgegangen werden, dass die Wahrheit als Hure zu verstehen ist, die der Freier zwar begehrt, aber niemals besitzen kann. Die Bezeichnung „Der Wahrheit Freier“ wurde von Nietzsche erstmals in der Schrift *Über das Pathos der Wahrheit* von 1872 verwendet, dort aber syntaktisch umgestellt als „Freier der Wahrheit“. Aus diesem Kontext wird die begriffliche Semantik nochmals deutlich: „An sich scheint ja jedes Streben nach Erkenntniß, seinem Wesen nach, unbefriedigt und unbefriedigend; deshalb wird Niemand, wenn er nicht durch die Historie belehrt ist, an eine so königliche Selbstachtung, an eine so unbegranzte Überzeugtheit, der einzige beglückte Freier der Wahrheit zu sein, glauben mögen. Solche Menschen leben in ihrem eignen Sonnensystem; darin muß man sie auch suchen.“⁶¹⁷ Wesentlich ist das „Streben nach Erkenntniß“, das die Wahrheitssuche voraussetzt und auch im ersten Dithyrambos eine wesentliche Charakteristik der Dichter-Instanz ist. Nietzsche stellt bereits in diesem frühen Essay mit Verachtung klar, dass das Streben nach Wahrheit ein sinnloses Unterfangen ist. Wesentlich ist, dass in dem Dithyrambos die Rolle der Kunst sowie der Sprache des Dichters in den Kontext der Wahrheit gesetzt wird.

Die überwiegend aus asyndetischen Nominalsätzen gebildete Strophe beschreibt den Charakter der Dichter-Instanz sowie sein sinnloses Streben nach der Wahrheit innerhalb seiner Dichtung. Die Dichter-Instanz ist „ein Thier, ein listiges, raubendes, schleichendes“ (377, 18), das sich mit dem übergeordneten dionysischen Prinzip auseinandersetzt. Der Dichter-Instanz wird unterstellt, sie sei ein Tier, das „lügen muss“ (377, 19).⁶¹⁸ „Nur Bunt^{es} redend“ (378, 5) meint die Lüge mit Bezug auf Sprache und Dichtung, ebenso wie „aus Narrenlarven bunt herausredend“ (378, 6). Im Folgenden heißt es: „herumsteigend auf lügnerischen Wortbrücken, / auf Lügen-Regenbogen / zwischen falschen Himmeln“ (378, 7-9). In diesen Versen stellt

⁶¹⁷ KSA 1, 757-758.

⁶¹⁸ In einem Vorentwurf zum „Lied der Schwermuth“ aus dem Herbst 1884 heißt es: „Der Dichter, der lügen kann / wissentlich, willentlich / Der kann allein Wahrheit reden“ (KSA 11, 306).

Nietzsche einen Bezug zwischen dem Dichter, der Sprache und der Dichtung her, die allesamt lügnerisch sind.⁶¹⁹

Die Verse „*sich selbst zur Larve, / sich selbst zur Beute*“ (378, 1-2) sind selbstreferenziell deutbar, zeigen erneut, dass Ich-Instanz und das angesprochene „*du*“ als Dichter-Instanz identisch sind. Der Begriff „*Larve*“ ist wiederum ein Homonym. Larve kann auch „*in mannigfaltiger bildlicher verwendung; wie maske [...]*“⁶²⁰ verstanden werden. Ferner stellt Nietzsche in Zarathustras Rede *Von der unbefleckten Erkenntniss* einen semantischen Bezug zwischen einer Larve und einem Gott her.⁶²¹ Nach dieser Deutung besteht ein direkter Bezug von Dionysos zum Dichter: Der Dichter versucht unter Mühe dionysische Erkenntnis zu erlangen.

3. Die dritte Strophe besteht nur aus dem Vers „*Das – der Wahrheit Freier?...*“ (378, 12), der bereits mit gesperrtem Artikel in der zweiten Strophe (378, 3) auftaucht und hier zum letzten Mal vollständig wiederholt wird. „*Der Wahrheit Freier*“ wird ebenfalls zu Beginn der zweiten Strophe erwähnt (377, 16), jedoch ohne den Artikel, der sich emphatisch auf den die zweite Strophe abschließenden Vers, „*n u r Narr! n u r Dichter!...*“ (378, 11) bezieht, welcher der Frage unterworfen wird.

4. Die vierte Strophe, die Groddeck treffend die „*pantherhafte Strophe*“⁶²² nennt, ist zunächst durch Nominalsätze aufgebaut, anschließend im Präteritum formuliert und charakterisiert über das Sprachbildgefüge von Urwäldern inmitten mythischer Landschaften die Dichter-Instanz weiterhin als dionysisches Raubtier. Sie wird in dieser Arbeit als Antwort auf die Frage der dritten Strophe gedeutet. Die gesamte Strophe wird aus der Perspektive der Ich-Instanz geschildert. Die Strophe weist eine Dreigliedrigkeit auf, die durch die Versanfänge des initialen „*Nicht*“ (378, 13), „*nein!*“ (378, 18) und „*dass du!*“ (378, 24) bestimmt wird.

In den ersten fünf Versen der Strophe zeichnet Nietzsche den unvereinbaren Gegensatz zwischen der auf Begriffen basierenden Sprache, die zur Erlangung der Wahrheit eingesetzt wird, und dem Entwurf des Dionysischen. Ein Verweis zum

⁶¹⁹ Siehe hierzu die Rede Zarathustras „Auf den glückseligen Inseln“: „Und die Dichter lügen zuviel.“ (KSA 4, 110).

⁶²⁰ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, Larve.

⁶²¹ Siehe: „Eines Gottes Larve hängtet ihr um vor euch selber, ihr „Reinen“: in eines Gottes Larve verkroch sich euer greulicher Ringelwurm. Wahrlich, ihr täuscht, ihr „Beschaulichen“! Auch Zarathustra war einst der Narr eurer göttlichen Häute; nicht errieth er das Schlangengerangel, mit denen sie gestopft waren.“ (KSA 4, 158).

⁶²² Groddeck, 1991, Band 2, 17.

Dionysischen erfolgt über die Metaphorik der Plötzlichkeit und des Erstarrens⁶²³: „*Nicht still, starr, glatt, kalt, / zum Bilde geworden, / zur Gottes-Säule, / nicht aufgestellt vor Tempeln, / eines Gottes Thürwart:*“ (378, 13-17). Die Adjektive „*still, starr, glatt, kalt*“ spielen auf Bewegungslosigkeit an und deuten auf das plötzliche Erschrecken im Augenblick hin, welcher in ein Erstarren transformiert wird, weil der Augenblick ins Endlose ausgedehnt wird. Die resultierende Bewegungsstarre erinnert an eine Schockstarre, wesentlicher Bestandteil der dionysischen Ästhetik. Die glatte Oberfläche und der dadurch assoziierte Blick in die leere Unendlichkeit metaphorisieren den Tod des christlichen Gottes.⁶²⁴ Dieser Zustand, der mit der Erscheinung des Dionysos korrespondiert, wird jedoch negiert, um den eklatanten Gegensatz zwischen dem dionysischen Entwurf und dem Streben nach Wahrheit über die Sprache zu verdeutlichen. Die Verse „*zum Bilde geworden*“, „*zur Gottes-Säule*“ und „*nicht aufgestellt vor Tempeln*“ spielen auf die Starre der Begriffe und Metaphern an.

Der mit „*nein!*“ (378, 18) beginnende zweite Absatz, der dem Doppelpunkt folgt, fasst den Gegenentwurf des Dionysischen zum wahrheitssuchenden Dichter konkreter. Die „*Tugend-Standbilder*“ (378, 18) beziehen sich wiederum auf die Sprache und sind semantisch an die ersten fünf Verse angelehnt, das *Standbild* assoziiert einen feststehenden Begriff. Damit stellt der Mittelteil Bezüge zu Sprache und Dichtung der zweiten Strophe her, insbesondere zu „*lügnerischen Wortbrücken*“ (378, 7) und „*Nur Bunt es redend*“ (378, 5). Der Vers 378, 19, verdeutlicht, dass die Dichter-Instanz dionysisch denkt, denn er ist den „*Tugend-Standbildern*“ feindlich gesonnen. Die Dichter-Instanz assoziiert den moralisch wertenden Begriff „*Tugend*“ mit der Sprache: Wer mit der Sprache nach Erkenntnis und Wahrheit sucht, begibt sich auf das Terrain von Metaphysik und Moral.⁶²⁵

Der dritte Absatz besteht lediglich aus einem Satz, dessen wesentliche Aussage sich in den beiden abschließenden Versen befindet: „*selig-höhnisch, selig-höllisch,*

⁶²³ Siehe Kapitel „Der dionysische Augenblick“.

⁶²⁴ Bohrer, 2015, 186 ff.

⁶²⁵ Siehe zu Nietzsches Wahrheitsverständnis: „Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen.“ (KSA 1, 880-881).

selig-blutgierig / raubend, schleichend, l ü g e n d liefest...“ (378, 28-29). Die Dichter-Instanz ist zwar reicher an Erkenntnis, aber „lugend“, hervorgehoben durch Sperrdruck, weil er trotz einer höheren Erkenntnis noch immer wahrheitssuchend ist und die Sinnlosigkeit und Unmöglichkeit der metaphysischen Wahrheit noch nicht vollständig verstanden hat.

5. Der erste Vers der fünften Strophe bildet die strukturelle Mitte des Gedichtes, die durch ein dionysisches Ereignis bestimmt wird. Die Strophe beschreibt in einer präsentischen Momentaufnahme in abstrakter, rauschafter Form den dionysischen Augenblick, in dem die Dichter-Instanz gepackt und energetisiert wird. Er ist ein Genesender, dessen nihilistische Gedanken, die in der ersten Strophe erkennbar waren, und Erkenntnislücken hinweggefegt werden. Die Dichter-Instanz wird von einer positiven Energie gepackt, die zu einer radikalen Bejahung führt und durch die er sich selbst überwindet. Das Ereignis ist durch das plötzliche Eintreten charakterisiert und deshalb Grundlage für die Erzeugung des Schrecklichen und zugleich Erhabenen, wodurch der Geist der Dichter-Instanz emphatisiert wird.⁶²⁶ Der Ereignischarakter führt in der Konsequenz zu einer ästhetischen Imagination des absoluten Präsens, was eine Handlung unmöglich macht.⁶²⁷

Die Dichter-Instanz wird in Relation zum Adler gesetzt, der *„lange starr in Abgründe blickt, / in s e i n e Abgründe.../ – oh wie sie sich hier hinab, / hinunter, hinein, / in immer tiefere Tiefen ringeln!“* (379, 2-6). Das Adjektiv „starr“ verweist auf Nietzsches dionysische Ästhetik der Erstarrung.⁶²⁸ Der Begriff „Abgrund“ stellt ein polysemes Bild dar mit zwei Bedeutungen, die einander bedingen: Gefahr und dionysisches Wissen.⁶²⁹ In seiner Vorrede sagt Zarathustra: *„Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, - ein Seil über dem Abgrunde.“*⁶³⁰ Das Adverb „plötzlich“ (379, 8) bildet exponiert einen eigenen Vers und bezeichnet das

⁶²⁶ Bohrer, 1981, 111-115.

⁶²⁷ Bohrer, 1994, 176-183.

⁶²⁸ Bohrer, 2015, 186-192.

⁶²⁹ Der Begriff des Abgrunds ist seit der GT mit Dionysos verbunden: „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 niedergesunkenen 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 Mythos in selig-ernsten Visionen träumt.“ (KSA 1, 153-154).

⁶³⁰ KSA 4, 16.

schlagartige Ereignis⁶³¹, das als Angriff des Adlers auf „Lämmer“ und „Lamm-Seelen“ beschrieben wird.⁶³² Die Lämmer und Lamm-Seelen sind zu verstehen als die christlich-moralischen Menschen, auch Dichter und Philosophen, die mit der dionysischen Lehre nichts anzufangen wissen und sich attackiert fühlen. Dies wird abschließend pointiert durch die Akkumulation der Adjektive „*tugendhaft, schafsmäßig, krauswollig / dumm, mit Lammsmilch-Wohlwollen...*“ (379, 16-17), welche die Verachtung der Dichter-Instanz für den tugendhaften Menschen explizit zum Ausdruck bringen.

6. In der sechsten Strophe wird der dionysische Augenblick nicht fortgesetzt, jedoch als Ergebnis der energetisierte, dionysische Charakter der Dichter-Instanz über das Adjektiv „*pantherhaft*“ aufgegriffen.⁶³³ Die Verse „*adlerhaft, pantherhaft / sind des Dichters Sehnsüchte*“ (379, 19-20) können als Klimax verstanden werden. Über das Substantiv „*Sehnsüchte*“ wird der Bezug zum Streben nach dem dionysischen Wissen hergestellt. „*Larven*“ (379, 21) deutet wir in der zweiten Strophe auf den Gott Dionysos.⁶³⁴ Der Strophenabschluss „*du Narr!, du Dichter!..*“ (379, 22) ist mehrdeutig: Er kann abwertend seitens der erkennenden dionysischen Dichter-Instanz gegenüber dem wahrheitssuchenden und an Metaphysik glaubenden Dichter oder Philosophen verstanden werden, den diese als „*du*“ anspricht. Alternativ ist ein selbstreflexives Verständnis möglich: Kommerell stellt zurecht fest, dass Adler und Panther dionysische Erkennende seien, nach der Vernichtung des bisherigen unterwürfigen, von Moral drangsalierten Menschentums strebend.⁶³⁵ Die dionysische Dichter-Instanz gewinnt die paradoxe Erkenntnis, dass sie als Denker Dichter ist, aber die Dichter der Lüge bezichtigt, und zudem über die Sprache, die sie selbst einsetzen muss, weder Wahrheit noch Erkenntnis möglich sind.

7. In der folgenden Strophe wird über den Vers „*den Gott z e r e i s s e n im Menschen*“ (379, 25) ein expliziter Bezug zum Dionysos/Zagreus Mythos hergestellt, betont durch Sperrdruck. Dieser Blick in die Vergangenheit, der

⁶³¹ Bohrer, 1981, Nachwort von 1998.

⁶³² Wie zuvor festgestellt, hat die mit der Ereignismetaphorik verbundene Plötzlichkeitsästhetik ihren Ursprung im Mythos des Dionysos/Zagreus. Die Symbolik des Zerreißens und Zerstückelns intensiviert den Begriff des Schreckens, der den Ereignischarakter des Dionysischen erzeugt (Creuzer, 1821, 89-90).

⁶³³ Der Panther ist ein Tier des Dionysos, siehe KSA 1, 132.

⁶³⁴ Siehe die Rede Zarathustras „Von der unbefleckten Erkenntnis“ (KSA 4, 158).

⁶³⁵ Kommerell, 1985, 485-486.

durch den Wechsel ins Präteritum hervorgehoben wird, erfolgt in einem Augenblick des Rausches. Der dionysische Zustand erzeugt über die Bilder des Zerreißens und Zerstückelns das Gefühl des Tragisch-Erhabenen, das mit dem Verlust der Individualität verbunden ist. Der Zustand des Über-Individuellen entspricht dem Gefühl, zur Gesamtheit der Natur zu gehören, und führt zu einem grausigen, aber dennoch wonnevollen Rausch. Aufgrund der Rückkehr in das *principium individuationis* besteht ein nachhaltiges Bedürfnis nach einem iterativen Trost und einer vorübergehenden Erlösung durch die Kunst.⁶³⁶ Die Kunst ist jedoch nicht in der Lage, echte Erkenntnis und Wahrheit zu erschaffen, lediglich schönen Schein und rauschhaftes Empfinden.⁶³⁷ „*Schaf im Menschen*“ (379, 26) und „*zerreissend l a c h e n*“ (379, 27) setzen den Spott der Dichter-Instanz aus der sechsten Strophe gegenüber dem moralischen Menschen fort.

8. Die achte Strophe wechselt ins Präsens, besteht aus drei Versen und beginnt mit dem Demonstrativpronomen „*d a s*“ (379, 28), welches Bezug nimmt auf das Ergebnis der siebenten Strophe, den Spott der berauschten Dichter-Instanz über den moralischen Menschen. Auffallend ist, dass der gesamte erste Vers „*d a s, d a s i s t d e i n e S e l i g k e i t,*“ (379, 28) in Sperrdruck hervorgehoben und das Demonstrativpronomen wiederholt wird. In den folgenden Versen wird „*das*“, die Seligkeit eines Dichters und Philosophen, weiter detailliert: „*/ eines Panthers und Adlers Seligkeit, / eines Dichters und Narren Seligkeit!...*“ (379, 29-30). Über die Raubtiere wird der semantische Bezug zwischen der Seligkeit und Dionysos hergestellt, ein Paradoxon. Die Strophe zeigt einen offenen Sarkasmus und Hohn gegenüber dem Christentum, weil der Begriff „*Seligkeit*“ mit der christlichen Lehre verbunden ist.⁶³⁸ Deshalb kann es keine „*Panthers und Adlers Seligkeit*“ geben. Im abschließenden Vers wird die Seligkeit auf einen Dichter und Narren bezogen, der in der Gegenwart nach sokratischer Erkenntnis und einer metaphysischen Wahrheit sucht.

9. Der Anfangsvers des Dithyrambos wird zu Beginn der neunten Strophe wiederholt, ist jedoch dem Anfang des Gedichts semantisch entgegengesetzt. Zu

⁶³⁶ KSA 1, 57.

⁶³⁷ Deleuze, 1991, 111-113, und 190-195.

⁶³⁸ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, Seligkeit.

Beginn des Gedichts liefert der Tau Trost, in der neunten Strophe jedoch erscheint der neidische Mond „*Bei abgehellter Luft.*“ (380, 1). Der Mond weist über das Adjektiv „*abgehell*“ und durch Zarathustras Rede *Von der unbefleckten Erkenntniss* einen Bezug zu Erkenntnis auf.⁶³⁹ Der Mond ist auch in dieser Rede negativ konnotiert, als Lügner bezeichnet und der Sonne entgegengesetzt. Das Gleichnis vom Monde richtet Zarathustra an „*euch empfindsame Heuchler*“, „*den Rein-Erkennenden!*“. Diese sind nicht „*Schaffende, Zeugende, Werdelustige*“, womit Zarathustra diesen Adressaten den gegenteiligen Charakter des Übermenschen zuschreibt. Die untergehende Sonne metaphorisiert den Tod Gottes sowie den Niedergang Zarathustras, ist aber zugleich Symbol echter Erkenntnis, der Transformation und des Übermenschen.⁶⁴⁰ Der Mond ist deshalb als das Gegenteil von Erkenntnis, mithin als Lüge, Unwahrheit sowie als metaphysischer Glaube aufzufassen.

Die Verse sind wiederum selbstreflexiv, weil die Dichter-Instanz mit sich selbst spricht („*so sank ich selber einstmals, / aus meinem Wahrheits-Wahnsinne*“ (380, 10-11). Er ist klaren Verstandes („*abgehell*“) ⁶⁴¹, aber das dionysische Ereignis hat zu der Erkenntnis geführt, dass das Streben nach Wahrheit nicht zu Erfolg führt, die Dichtung aufgrund der Eigenschaften und Limitationen der Sprache ebenfalls keine echte Erkenntnis und Wahrheit liefern kann.⁶⁴² Auch die Rolle der Kunst innerhalb des Strebens nach Wahrheit und Erkenntnis hat er als kritisch erkannt.⁶⁴³ Die abschließenden Strophen fassen diese Erkenntnis zusammen:

*„von Einer Wahrheit
verbrannt und durstig
– gedenkst du noch, gedenkst du, heisses Herz,
wie da du durstetest? –
dass ich verbannt sei
von aller Wahrheit!
Nur Narr! Nur Dichter!... (380, 15-21)*

⁶³⁹ KSA 4, 156.

⁶⁴⁰ KSA 4, 159 sowie KSA 10, 150.

⁶⁴¹ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, abhellen.

⁶⁴² Siehe hierzu Kapitel „Erkenntnis, Wahrheit, Sprache“.

⁶⁴³ Heidegger, 1996, Band 6.1, 142 ff.

Es fällt auf, dass die Dichter-Instanz im Gegensatz zum Beginn des Gedichtes trotz ihrer Erkenntnis von der Unmöglichkeit der Wahrheit ab dem dionysischen Ereignis nicht nihilistisch, sondern bejahend wirkt, worauf insbesondere der Vergleich mit dem „Adler“ (379, 1) sowie das Adjektiv „*pantherhaft*“ (379, 19) verweisen. Dieser Zustand wird von Thomas Mann zu Nietzsches Kunst- und Wahrheitsverständnis in seinen Notizen zu „*Geist und Kunst*“ zusammengefasst: „*Sie haben von ihm die Bejahung der Erde, des Leibes, den antichristlichen und antispirituellen Begriff der Vornehmheit, der Gesundheit und Heiterkeit, Schönheit in sich schliesst...*“⁶⁴⁴

Untersuchung der Philosopheme im Kontext des Dithyrambos

Im Folgenden sind Nietzsches Philosopheme und Denkansätze, die in dem Dithyrambos erkennbar sind, zu untersuchen und die Fragen zu beantworten, inwiefern die Dichter-Instanz im ersten Teil des Dithyrambos nihilistisch war und in welcher Form sich das kontingente Ereignis als energetische Transformation auswirkt.

Der Entwurf des Nihilismuskomplexes bildet eine Schlüsselfunktion innerhalb des Spätwerks und der Philosopheme der ewigen Wiederkunft, des Willen zur Macht und des Übermenschen. Der Perspektivismus⁶⁴⁵ stellt eine erste Ursprungsbestimmung für das Zustandekommen des Nihilismus dar, weil hierdurch das Illusionswerden des bisherigen Wahrheitsbegriffs, des christlichen Gottes und der Moralvorstellungen verursacht wird.⁶⁴⁶ Nihilismus bedeutet darüber hinaus die Illusionswerdung der moralischen Weltauslegung und damit verbunden die Zersetzung des zweitausendjährigen Wertgefüges aufgrund der gewonnenen perspektivistischen Erkenntnis und das Infragestellen des Wahrheitsbegriffs.⁶⁴⁷

Der Verlust Gottes und die Entwertung der bisherigen Werte führen in der Konsequenz zu einem tiefen Pessimismus. In diesem Kontext erhält die Kunst eine tragende Rolle, welche dem Menschen gegen die vernichtende Aktion der Erkenntnis - die zerstörende Konsequenz der Wissenschaften - als Ersatz für die Religionen und

⁶⁴⁴ Mann, Thomas, 1978, 157.

⁶⁴⁵ Siehe ergänzend Kapitel „Perspektivismus“.

⁶⁴⁶ Siehe: „Für Kriegsmann der Erkenntniß, der immer im Kampf mit häßlichen Wahrheiten liegt, ist der Glaube, daß es gar keine Wahrheit giebt, ein großes Bad und Gliederstrecken. – der Nihilismus ist unsre Art Müssiggang...“ (KSA 13, 491).

⁶⁴⁷ Zu Nietzsches Nihilismusverständnis siehe KSA 12, 350 und KSA 13, 264-265.

damit als Surrogat für das Göttliche und Transzendente dienen soll. Der Wille zu schaffen ist darüber hinaus essenziell, um das Vakuum des Pessimismus zu überwinden.⁶⁴⁸

In Nietzsches Verständnis existieren mehrere Formen des Nihilismus⁶⁴⁹, von denen die wichtigsten und für diesen Dithyrambos relevanten der aktive und der passive Nihilismus sind.⁶⁵⁰

Der passive Nihilismus⁶⁵¹ ist charakteristisch für schwache Persönlichkeiten, die aufgrund des Verlustes des christlichen Wertgefüges am Pessimismus leiden und aus eigener Kraft weder neue Werte noch die Kraft aufbringen können, ihre Zukunft zu gestalten.⁶⁵² Der passive Nihilismus ist „[...] ein Zeichen von Schwäche: Die Kraft des Geistes kann ermüdet, erschöpft sein, so daß die bis herigen Ziele und Werthe unangemessen sind und keinen Glauben mehr finden – daß die Synthesis der Werthe und Ziele (auf der jede starke Cultur beruht) sich löst, so daß die einzelnen Werthe sich Krieg machen: Zersetzung [...]“⁶⁵³ Der passive Nihilismus ist ein psychologischer und intellektueller Zustand des Menschen, in dessen Wesenskern sich Antriebslosigkeit, Angst und negatives Denken befinden. In diesem Dithyrambos befindet sich die Dichter-Instanz in einem passiv-nihilistischen Zustand, bevor das Ereignis der dionysischen Energetisierung einsetzt.

Der aktive Nihilismus bezeichnet die Zunahme der Kraft des Geistes des vom Pessimismus getroffenen Menschen, indem eigene, neue Werte geschaffen werden und auf dieser Grundlage die individuelle Zukunft gestaltet werden kann: „Er kann ein

⁶⁴⁸ Kuhn, 2000, 293-298.

⁶⁴⁹ Nietzsche definiert wie folgt: „Nihilism: es fehlt das Ziel; es fehlt die Antwort auf das „Warum?“ was bedeutet Nihilism? – daß die obersten Werthe sich entwerthen.“ (KSA 12, 350). Der Nihilismus weist einen semantischen Bezug zum Phänomen der *décadence* auf. Nietzsche versteht den Begriff der *décadence* als einen seit dem Sokratismus und vor allem seit dem Aufkommen des Christentums begonnenen Verfallsprozess im kulturphilosophischen, gesellschaftlichen und artistischen Kontext, deren Werte er für schwächlich, lebensverneinend und unnatürlich hält. Der Nihilismus wird von Nietzsche nicht als Ursache, sondern als Logik der *décadence* verstanden, denn die Wertungen in Gut und Böse sind charakteristisch für deren Moral. Demzufolge wird der Nihilismus des moralischen Menschen als das Gegenteil seiner vertretenen Werte verstanden, also als ein negatives Phänomen (KSA 13, 264-265).

⁶⁵⁰ KSA 12, 350-351.

⁶⁵¹ KSA 12, 351.

⁶⁵² Für den passiven Nihilismus sind einige der höheren Menschen wie der alte Zauberer und der Gewissenhafte im 4. Teil von ZA als Beispiele zu nennen. Diese haben zwar die christliche Lehre abgelegt, aber aufgrund ihrer negativen und passiven Denkweise weder die Umwertung noch die Bejahung vollzogen. Es verbleibt ein passiv-nihilistischer Menschentypus (KSA 4, 313 ff.)

⁶⁵³ KSA 12, 351.

*Zeichen von Stärke sein: Die Kraft des Geistes kann so angewachsen sein, daß ihr die bisherigen Ziele („Überzeugungen“, „Glaubensartikel“) unangemessen sind. [...] Sein Maximum von relativer Kraft erreicht er als gewaltthätige Kraft der Zerstörung: als aktiver Nihilismus.“*⁶⁵⁴ Die ewige Wiederkunft ist mit dem aktiven Nihilismus verbunden und wird als dessen extremste Form angesehen, welche die Erkenntnis impliziert, dass das Dasein zwar sinnlos ist, gleichzeitig aber vom Menschen unerschrocken begehrt wird.⁶⁵⁵ Der aktive Nihilismus stellt über die Bejahung der ewigen Wiederkunft eine Relation zum Theorem des Übermenschen und zum Dionysischen her, weil der Gedanke nur als ästhetisch-psychologisches Phänomen im Augenblick nachvollziehbar ist. Im Nachlass stellt Nietzsche zur Beziehung von Nihilismus und ewiger Wiederkunft fest: *„Das ist die extremste Form des Nihilismus: das Nichts (das „Sinnlose“) ewig!“*⁶⁵⁶ Der aktive Nihilismus kann nicht gedacht werden, sondern findet auf einer psychologischen Ebene statt, die als Energetisierung des Menschen in der Gegenwart aufgefasst werden kann (*„plötzlich, / geraden Flugs / gezückten Zugs“* (379, 8-10)). Dies geschieht mit der Dichter-Instanz zu Beginn der fünften Strophe und ist kennzeichnend für dessen Zustand im gesamten zweiten Teil des Dithyrambos.

Ein wesentliches Charakteristikum des Dionysischen ist nach Auffassung von Deleuze die doppelte Negation, die den Nihilismus verneint, so dass hieraus eine energetisch aufgeladene Bejahung und der Wille zur Macht entsteht. Deleuze differenziert die unterschiedlichen Formen des Nihilismus jedoch nicht, sondern bezeichnet nur eine Form. Aus diesem Grund wird diese Sichtweise in der vorliegenden Untersuchung nur insofern bestätigt, als der zu überwindende Nihilismus explizit als passiv aufgefasst werden muss.⁶⁵⁷

Heideggers Sichtweise, dass die Kunst, das Theorem des Willen zu Macht und die dionysische Bejahung mit dem Topos der Wahrheit sowie dem Nihilismus verbunden sind, findet in der vorliegenden Untersuchung Bestätigung. Heidegger versteht Nietzsches Kunst als sinnliche, lebensbejahende dionysische Entität, die eine Gegenbewegung zum wie bei Deleuze als passiv verstanden Nihilismus darstellt, und

⁶⁵⁴ KSA 12, 350-351.

⁶⁵⁵ Heidegger, 1996, Band 6.1, 359-360.

⁶⁵⁶ KSA 12, 213.

⁶⁵⁷ Deleuze, 1991, 111-113 und 190-195.

die dem Nichtseienden entgegengestellt wird. Kunst und so auch Dichtung ist Stimulanz des Willen zur Macht. Sie ist jedoch auch die höchste Macht zum Falschen und zum Schein, die die Welt als ein Irrtum preist. In diesem Kontext bedeutet auch Wahrheit nur Schein.⁶⁵⁸

4.1.4 Ergebnis

Die vortragende Dichter-Instanz hat sich selbst überwunden und ist das Ergebnis des eigenen geistigen Schaffens. Die Perspektive der Dichter-Instanz ist als selbstreflexiv zu bezeichnen, bedeutet das in-sich-Hinabhören und zugleich den Aufstieg zu neuen Höhen des Bewusstseins. Konsequenz ist der extremst mögliche Monolog, in dem Erzählebenen, Umwelt, Dritte oder Handlungen vermischt werden, so dass Dichter und Sprache eins werden und dieser sein eigener Zuhörer ist. Die Erzählebenen sind die Dichter-Instanz, die als Ich-Instanz und als Ich-Instanz auftritt und sich selbst als *du* anspricht. Eine Leser-Instanz ist vorhanden, die den Dithyrambos interpretiert. Ferner existiert Dionysos als übergeordnetes philosophisches Prinzip sowie als Künstlergott, der den artistisch-philosophischen Rahmen vorgibt.

Die Dichter-Instanz ist eine Projektionsfigur des Dionysos, der eine Narrenmaske trägt und gegen sich selbst und andere Dichter ironisiert und spottet. Er erinnert an den bejahenden Künstlergott, indem er den dualistischen Charakter des Dionysos nach Nietzsches Verständnis aufweist, der mit Leiden einerseits und Vitalität sowie dem Willen zu Schaffen andererseits verbunden ist. Auch die von Nietzsche geschaffenen neuen dionysischen Extreme, die Elemente des Starken, Bösen, Plötzlichen und des Tragischen, werden nun als wesentlicher Charakterbestandteil der Dichter-Instanz etabliert. Die dionysische Maske stellt die inhaltliche Verbindung zwischen *Nur Narr! Nur Dichter!* und *Der Geist der Schwere* dar und bildet eine ästhetische Grundlage zum Verständnis des Dithyrambos. Die Dichter-Instanz ist raubtierhaft und gewalttätig und strebt nach der Vernichtung des bisherigen unterwürfigen, dummen und moralischen Menschentums, ist aber zugleich der

⁶⁵⁸ Heidegger, 1996, Band 6.1, 142 ff.

Verfolgte seines eigenen dominierenden und wilden artistischen Triebes, der wahre Erkenntnis unmöglich macht.

Die Dichter sieht sich mit folgenden Paradoxa konfrontiert: Als Denker will er wahre Erkenntnis schaffen, jedoch gehört er zu den Dichtern, die Künstler sind und von ihm der Lüge bezichtigt werden. Und er muss sich um der Erkenntnis willen der Sprache bedienen, über die keine wahre Erkenntnis möglich ist.

Sommers Überlegungen werden bestätigt: Das thematische Leitmotiv ist die vergebliche Suche nach Wahrheit sowie die problematische Rolle des Dichters als ein intellektueller Außenseiter. Dieser dionysische Dichter lehnt die metaphysische und religiöse Wahrheit ab, spottet aber über die Wahrheitssuche anderer Dichter, Philosophen und der Geistlichen.

Die textgenetische Untersuchung zeigt, dass die Inhalte des Gedichts in der vom Zauberer gesungenen Variante und der von der Dichter-Instanz vorgetragenen identisch sind. Dennoch ist der Bedeutungsgehalt unterschiedlich, weil der Kontext ein anderer ist und die Leser-Instanz den Text interpretiert. Nach der Transformation des Liedes aus dem zermürenden Gesang des Zauberers wird dieses nunmehr als Dithyrambos von einer Dichter-Instanz vorgetragen.

Im dem Gedicht ist eine doppelte Bejahung erkennbar: Die erste Bejahung erfolgt durch die Transformation des passiv-nihilistischen Zauberers im Ursprungstext zur Dichter-Instanz des Dithyrambos. Die zweite Bejahung wird durch das dionysische Ereignis in der fünften Strophe eingeleitet, wodurch die Dichter-Instanz den eigenen passiven Nihilismus, der in der ersten Hälfte erkennbar ist, überwindet.

Die Kunst und so auch die Dichtung sind als physiologische Phänomene zu begreifen, als Wille zur Macht, radikale Bejahung und Tragik zugleich, wodurch der Mensch zum Schaffen befähigt wird und der passive Nihilismus wie auch die Metaphysik überwunden werden. Der Titel im Druckmanuskript *Aus der siebenten Einsamkeit* spielt auf jene höhere dionysische Erkenntnis des Künstlers an, die die unbedingte Bejahung und den Willen zum Schaffen impliziert. Kunst bedeutet als Ausdruck des Sinnlichen das Ja-sagen zum Leben und ist wertiger als die metaphysische Wahrheit. Deshalb ist die Kunst auch der schönste Schein, die höchste Macht des Falschen und verwandelt den Willen zur Macht in den Willen zur Täuschung.

4.2 Spannungsfeld zwischen dionysischer Erkenntnis und Nihilismus: „Unter Töchtern der Wüste“

4.2.1 Entstehung, Überblick und Einordnung

Der zweite Dithyrambos *Unter Töchtern der Wüste* stammt aus der gleichnamigen Rede des Zarathustra und ist im Herbst 1884 entstanden. Das Gedicht ist komplex und gilt als das sperrigste für jedwede Interpretation, ist jedoch der am häufigsten ausgelegte und zitierte Text des Zyklus.⁶⁵⁹ Der Dithyrambos wird von einer Prosa-Partie eingeleitet, die thematisch an *Nur Narr! Nur Dichter!* anschließt, weshalb der Interpretationsansatz nur in diesem Kontext möglich ist.⁶⁶⁰ Thematisiert wird das Spannungsfeld von dionysischer Erkenntnis und der Gefahr des Nihilismus, in dem sich der Wanderer und Schatten des Zarathustra befindet.

Der Dithyrambos ist in seiner Ursprungsform zwischen den Reden *Von der Wissenschaft*⁶⁶¹ und *Die Erweckung*⁶⁶² positioniert und weist kontextuelle Bezugspunkte auf. Vorgetragen wird das Gedicht in berauschter Form vom Wanderer und Schatten des Zarathustra als Lied „mit einer Art Gebrüll“⁶⁶³ und musikalisch auf der Harfe des alten Zauberers begleitet. Der Dithyrambos erfährt eine philosophische Transformation und semantische Erweiterung zum Ursprungstext, weil das Ergebnis des ersten Dithyrambos aufgegriffen und verarbeitet wird.

Nietzsche setzt dem schwermütigen, verkopften Europäer die morgenländische Leichte entgegen, die als das Dionysische kontrapunktisch zum Christentum und den abendländischen Moralvorstellungen positioniert wird und sich durch den Gegenwartsbezug auszeichnet. Nietzsche verarbeitet in seinem Morgenlandbild Einflüsse von Goethe⁶⁶⁴, Rimbaud und Flaubert, wobei die Idee von einem gedankenfreien Diesseitsbezug zeittypisch war. Goethes *West-Östlicher Divan* ist im

⁶⁵⁹ KSA 6, 381-387.

⁶⁶⁰ Groddeck, 1991, Band 2, 46.

⁶⁶¹ KSA 4, 375-378.

⁶⁶² KSA 4, 386-389.

⁶⁶³ KSA 4, 380.

⁶⁶⁴ Siehe Das Gedicht „Hegire“, in dem wesentliche Eckpunkte des zweiten Dithyrambos erkennbar sind: Die schönen arabischen Mädchen, erotische Anspielungen, der Gegensatz von Westen und Morgenland, die positive Konnotation des Orients, paradiesische Anspielungen auf die Oase (Goethe, 1992, Zweiter Band, *West-Östlicher Divan*, 11-12).

Besonderen zu erwähnen, da dieser durch die Werke des persischen Dichters Hafis beeinflusst ist, der aus demselben Land stammt wie Zarathustra.⁶⁶⁵

Erotische Bezüge sind in auffallenden, expliziten Bildern erkennbar, was den Dithyrambos von den übrigen deutlich unterscheidet. Diese Elemente weisen Bezugspunkte zur dionysischen Ästhetik auf.⁶⁶⁶ Ein überschwänglicher, rauschhafter Tonfall, die leichtfüßige Darstellungsform sowie sinnliche Metaphorik sind stilprägend und reflektieren das dionysische Verständnis Nietzsches.⁶⁶⁷ Das Gedicht ist als Groteske zu bezeichnen mit ausufernder Ironie, womit sich Nietzsche denkbar weit von der historischen Form des Dithyrambos entfernt.⁶⁶⁸ Der Dithyrambos weist eine hohe Musikalität auf und verfügt über einen liedhaften Charakter, betont durch die gesungene Darbietung des Schattens.⁶⁶⁹

Aufgrund der häufigen Untersuchung des Dithyrambos bestehen etliche relevante Deutungsansätze, die im Folgenden überblickshaft vorgestellt werden sollen.

Kommerell (1943) hat als einer der ersten Interpreten das Thema des Nichtphilosophierens als Philosophie erkannt, ein süßes Vergessen, das Nietzsche mit der Oase als Ausgangspunkt assoziiert. Das von Nietzsche erdachte Afrika repräsentiert den neuen musikalisch-dichterischen Stil, wobei Genuss und Sinnlichkeit als eigentliches Lebensgeheimnis gelten. Den Gesang des Schattens fasst Kommerell als Laune des Tiefsinns auf, dessen Sinn gerade die inhaltliche Sinnlosigkeit sei, so dass nur eine Belustigung für die Mädchen verbleibe. Der Gipfel dieser Belustigung sei jedoch die Parodie des alt-europäischen Pathos, den man als philosophische Voraussetzung dieser afrikanischen Kunst ansehen könne. Der Denker verschluckt dabei seine eigene Welt, so dass das Nichts, die ihn umgebende Wüste, einzige Konsequenz ist.⁶⁷⁰

Volkmann-Schluck (1958) stellt den Gegenwartsbezug des Denkens und der Wahrnehmung des Schattens in den Mittelpunkt seiner Betrachtung und stellt fest,

⁶⁶⁵ Sommer, 2013, 666. Ferner ist zu betonen, dass Nietzsche der Auffassung war, Dionysos komme aus Asien (KSA 1, 29).

⁶⁶⁶ Siehe Kapitel „Entstehungsvoraussetzungen und Begriff in der zeitlichen Entwicklung“.

⁶⁶⁷ Meyer, 1993, 90-96, und Kapitel „Rauschhafte Vitalität und Unzerstörbarkeit des Lebens“.

⁶⁶⁸ Bowra, 1964, 63.

⁶⁶⁹ Siehe Nietzsches Ausführungen über den Charakter des Dithyrambos in GT (KSA 1, 61).

⁶⁷⁰ Kommerell, 1985, 486-487.

dass hierin der wesentliche Unterschied zwischen dem europäisch-platonisch und dem orientalisches geprägten Ansatz liege. Er tangiert den dionysischen Denkansatz Nietzsches aber nur ansatzweise und blendet die artistischen Überlegungen Nietzsches vollständig aus, konzentriert sich auf die Theoreme des Übermenschen, der ewigen Wiederkunft und des Willens zur Macht.⁶⁷¹

Groddeck (1991) sieht die Problematik der Auslegung als das poetologische Schlüsselthema und bezeichnet den Dithyrambos als Sinnfalle. Er verweist ferner auf die Abwesenheit von Gedanken des Wanderers, der sich in der glücksseligen Oase befindet, in der die sinnlichen und rätselhaften Mädchen leben.⁶⁷²

Sommer (2013) versteht den Dithyrambos aufgrund der deutlichen inhaltlich-konzeptionellen Parallelen zum *West-Östlichen Divan* als eine groteske Goethe-Parodie, die Parallelen zwischen der Figur des Zauberers, auf dessen Harfe der Wanderer spielt, und Goethe aufweise sowie über den Namen „*Suleika*“ einen Bezug zu genanntem Werk herstelle. Während Goethe den Orient als eine kulturell erfrischende poetische Expedition betrachtet, deformiert der Wanderer mit seinem Gesang, „*einer Art Gebrüll*“, die Idee und offenbart so die eigene Heillosigkeit, die in dem Bild der Wüste den Nihilismus bezeichnet.⁶⁷³

Winteler (2014) vertritt die Auffassung, dass der Dithyrambos im Zarathustra wie auch im Gedichtzyklus verhindern solle, dass die höheren Menschen sowie die Leser in die alte Trübsal zurückfielen. Das Lied wird als Parodie gegen den alten schwermütigen Zauberer verstanden, der mit Wagner identifiziert wird. Auch Winteler nimmt die Idee auf von der Verspottung der alten moralischen Werte Europas durch eine neue gegenwartsbezogene Leichtigkeit. Die betont lockere Form der Darbietung des Liedes mit Ironie, Spott und erotischen Anspielungen widerspricht der Ernsthaftigkeit der Musik Wagners und der philosophischen Denk- und sprachlichen Ausdrucksform des jungen Nietzsche fundamental.⁶⁷⁴

Ibbeken (2017) erkennt die Verbindung zwischen *Nur Narr! Nur Dichter!* und dem zweiten Dithyrambos, sieht den Wanderer jedoch als Kritiker des ersten an, der die „*dumpfe Luft*“ vertreiben und einen „*Nachttisch-Psalm*“ anstimmen wolle, im Orient

⁶⁷¹ Volkmann-Schluck, 1958, 12-42.

⁶⁷² Groddeck, 1991, Band 2, 46-97.

⁶⁷³ Sommer, 2013, 666-672.

⁶⁷⁴ Winteler, 2014, 269-272.

die leichte morgenländische Luft atmend. Die Luft ist nach Ibbekens Auffassung Schlüsselmetapher und assoziiert die paradiesische Oase, in der sich der Wanderer selbstvergessen befindet und das Leben genießt. Demnach sucht der Wanderer eine neue, andere Welt. Über die Wüste erfolgt eine Wende ins Bedrohliche, die sich in eine Allegorie des Todes steigert.⁶⁷⁵

In einer aktuellen Analyse betrachtet König (2021) den Schatten als eine unstete Form, die sich an jeden heften könne, über eine eigene, sekundäre Subjektivität verfüge und sich für Zarathustra entschieden habe. Der besondere poetische Charakter des Dithyrambos ergebe sich aus der Komposition, die darauf angelegt sei, die beiden Reden Zarathustras *Das Lied der Schwermuth* und *Von der Wissenschaft* zu kommentieren, so dass dieses Gedicht entsteht, in dem sich die Referenz zum ersten Dithyrambos befindet.⁶⁷⁶

4.2.2 Aufbau und Struktur

Unter Töchtern der Wüste ist der längste Dithyrambos der Gedichtreihe, bestehend aus drei Teilen: einer aus zwei Abschnitten bestehenden prosaischen Einführung, einem emphatisierten Vers sowie dem eigentlichen Gedicht, das wiederum dreigeteilt ist und aus zehn Strophen besteht. Das Gedicht wird um eine zweiversige Coda abgeschlossen. Die Strophen sind uneinheitlich aufgebaut und enthalten 147 frei metrische Verse.⁶⁷⁷ Die in den Dithyramben enthaltene Version besitzt gegenüber dem Ursprungstext eine geringfügig geänderte Struktur, die keine semantischen Auswirkungen hat. Das an den Prosateil anschließende eigentliche Gedicht wird als der aus der Erinnerung des Wanderers hervorgeholte „*Nachtisch-Psalm*“ bezeichnet.⁶⁷⁸

Der Titel „*Unter Töchtern der Wüste*“ spielt auf die Begriffe *Wüstensöhne* oder *Söhne der Wüste* an, die biblischen Ursprungs sind.⁶⁷⁹ In Nietzsches Variante gibt es

⁶⁷⁵ Ibbeken, 2017, 377-379.

⁶⁷⁶ König, 2021, 189-203.

⁶⁷⁷ Die angegebene Zahl der Verse basiert auf der Nummerierung in der KSA.

⁶⁷⁸ Sommer, 2013, 666.

⁶⁷⁹ Abraham zeugte mit der Magd Hagar einen Sohn, weil seine eigentliche Frau Sara unfruchtbar war. Hagar jedoch verachtete Sara, weshalb diese aus Angst vor Demütigung mit dem Sohn Ismael in die Wüste floh. Dort erschien ihnen ein Engel, der sie vor dem Verdursten rettete und Ismael eine große Nachkommenschaft prophezeite. Ismael kehrte zwar zu seinem Vater zurück, wurde jedoch verstoßen. Er lebte fortan in der Wüste Pharan, wo er eine Ägypterin heiratete und mit ihr zwölf

die dionysischen *Töchter der Wüste*, welche nach dem dionysischen Prinzip gegenwartsbezogen, leichtsinnig und freizügig leben und in ihrer Oase dem Wanderer wohlgesonnen sind. Abrahams Sohn Ismael gilt als Stammvater der Araber⁶⁸⁰ und steht damit diametral gegenüber den europäischen, christlichen Werten, die in dem Dithyrambos thematisiert werden. Über Ismael wird ein Bezug zum morgenländischen Propheten Zarathustra hergestellt. Bei Nietzsche entspricht dem biblischen Engel, der als übergeordnete Kraft Ismael zwei Mal das Leben rettet, der verborgene, aber stets präsente Dionysos.

Wüste ist das markanteste Sprachbild des Dithyrambos und bezeichnet nach Auffassung von Sommer den Nihilismus.⁶⁸¹ Volkmann-Schluck hebt hervor, dass die Oase die einzige Realität sei, das gegenwärtige Leben innerhalb des Nichts von Zukunft und Vergangenheit, der Wüste.⁶⁸² Die Oase bildet den Kontrapunkt zur Wüste, woraus das Spannungsverhältnis erzeugt wird, in dem sich der Schatten befindet. Wüste ist ein bei Nietzsche negativ konnotiertes Sprachsymbol, das auf Verlust, Heillosigkeit und totale Einsamkeit verweist. Darüber hinaus besteht eine semantische Verbindung zum Wanderer und auch zu Zarathustra. Im Gedicht *Der Freigeist (Abschied)* heißt es: „*Die Welt – ein Thor / Zu tausend Wüsten stumm und kalt! / Wer Das verlor, / Was du verlorst, macht nirgends Halt. // Nun stehst du bleich, / Zur Winter-Wanderschaft verflucht [...]*“⁶⁸³

4.2.3 Analyse und Interpretation

These: Der Wanderer und Schatten sowie Zarathustra sind identisch und zugleich Projektionsfiguren des Dionysos. Dieser tritt als gegenwartsfokussierter Denker auf, der den gefährlichen Spannungsbogen zwischen der dionysischen Erkenntnis und dem passiven Nihilismus transparent macht.

Nachkommen zeugte, die Fürsten der Stämme der Nachkommen Ismaels. Diese gelten als die Söhne der Wüste (Die Bibel, Genesis, 21,8-25,13).

⁶⁸⁰ Die Bibel, Genesis, 21,8-25,13.

⁶⁸¹ Sommer, 2013, 667.

⁶⁸² Volkmann-Schluck, 1958, 16.

⁶⁸³ KSA 11, 329. Das Gedicht ist während der Entstehung der vierten Teils des ZA im Herbst 1884 verfasst worden, in derselben Phase, in der „Unter Töchtern der Wüste“ entstanden ist.

Der Anfang des Gedichts beginnt mit dem prosaischen Monolog und der Aufforderung des Wanderers und Schattens des Zarathustra an die Dichter-Instanz des ersten Dithyrambos „*Gehe nicht davon!*“ (381, 3), womit die inhaltliche Verbindung zwischen dem ersten und zweiten Dithyrambos hergestellt wird. Und: „[...] *bleibe bei uns, - es möchte sonst / uns die alte dumpfe Trübsal wieder anfallen.*“ (381, 4-5). Im ersten Abschnitt des Prosateils werden durch diese Aussagen wesentliche inhaltliche Bezugspunkte des zweiten Dithyrambus vorweggenommen. Der Wanderer und Schatten bezieht sich mit dieser Aufforderung und Feststellung auf den Topos der Erkenntnis von *Nur Narr! Nur Dichter!*, bei dem es sich um die dionysische Lehre handelt, welche dem Nihilismus, der sokratisch geprägten Wissenschaft, der christlichen Morallehre sowie der Metaphysik entgegengesetzt wird und diese überwinden soll. In den Untersuchungen des ersten Dithyrambos wurde dargelegt, dass es sich bei der dionysischen Lehre um eine höhere Erkenntnis, aber nicht um die Wahrheit handelt, die aus Nietzsches Sicht eine metaphysische Unmöglichkeit darstellt⁶⁸⁴, jedoch über die Kunst ein Jasagen zum Leben möglich ist. Um die dionysische Lehre zu begreifen, ist Umwertung erforderlich, womit die Leser-Instanz sowie die höheren Menschen überfordert sind.⁶⁸⁵ Dies ist ein Grund für die Gefahr eines Rückfalls in die „*dumpfe Trübsal*“ (381, 5).

In den folgenden Abschnitten erfolgt ein Perspektivwechsel, indem eine Ich-Instanz, bei dem es sich um den Wanderer und Schatten handelt, dieses Nichtverständnis der Leser-Instanz und der höheren Menschen schildert. Die gewählten Bilder der „*feuchten Schwermuth*“, (381, 13-14) der „*gestohlenen Sonnen*“ (381, 14) und der „*dumpfen Luft*“ (381, 18) deuten auf deren Rückfall zur christlichen Lehre hin. Der Wanderer und Schatten spricht in den folgenden Abschnitten ein „*Du*“ an, womit wiederum die Dichter-Instanz gemeint ist. Er ist voll des Lobes und stellt fest: „*Du allein machst die Luft um dich herum stark und klar!*“ (381, 22).

In Zarathustras Rede *Der Schatten* bezeichnet sich dieser als „*Ein Wanderer bin ich [...]*“.⁶⁸⁶ Üblicherweise hat jeder Wanderer die Absicht, ein Ziel zu erreichen, was

⁶⁸⁴ KSA 1, 875-890.

⁶⁸⁵ Heidegger, 1996, Band 6.1, 74-91.

⁶⁸⁶ KSA 4, 339.

den Grund der Wanderschaft darstellt. Das ist in diesem Fall anders: Der Wanderer, der identisch mit dem Schatten Zarathustras ist, kann kein eigenes Ziel erreichen, weil seine Existenz immer mit Zarathustra verbunden und diesem unterworfen ist. Deshalb ist die Wanderschaft als ziellose Existenz von Zarathustras Gegenwart zu begreifen.⁶⁸⁷ Darüber hinaus verweist der Schatten auf den unbedingten Gegenwartsbezug von Zarathustras Denken. Zarathustra ist ein dionysischer Prophet, der Verkünder der ewigen Wiederkunft. Die ewige Wiederkunft, so haben es Heidegger⁶⁸⁸ und Jaspers⁶⁸⁹ begründet, kann nur im Augenblick gedacht und erfahren werden und wird begriffen als Gegenglaube zur etablierten Metaphysik und der abendländischen Philosophie mit dem Ziel einer Überwindung des Nihilismus.

Der Wanderer und sein Schatten ist bereits in der *Zweiten Abtheilung* von *Menschliches, Allzumenschliches II* 1880 verarbeitet worden. In diesem Dialog findet eine Trennung der Figuren statt, obwohl eine Anspielung vorhanden ist, die auf dieselbe Identität hindeutet: „*Der Wanderer: Er redet – wo? und wer? Fast ist es mir, als hörte ich mich selbst reden, nur mit noch schwächerer Stimme als die meine ist.*“⁶⁹⁰ Ironie fällt als wesentliches Stilmittel auf, und eine Relation zu den Platonischen Dialogen ist offenkundig. Aus diesem Grund können die Überlegungen des Wanderers und Schattens konträr zur wissenschaftlichen Erkenntnistheorie von Sokrates und Platon begriffen werden und die dionysische Lehre repräsentieren.

Groddeck stellt fest, dass der zweite Dithyrambos aus dem Text des ersten entstehe, welchen der Wanderer interpretiere, indem er dessen Wirkung beschreibe und den namenlosen Dichter als Zarathustra identifiziere.⁶⁹¹ Die Figur sei deshalb auch der Leser von *Nur Narr! Nur Dichter!*⁶⁹² Groddeck übersieht aber, dass die Dichter-Instanz die Maske⁶⁹³ des Dionysos⁶⁹⁴ trägt, was in der Interpretation des ersten Dithyrambos verdeutlicht wurde.

⁶⁸⁷ Siehe auch Volkmann-Schlucks Überlegungen zum Gegenwartsbezug des Wanderers (Volkmann-Schluck, 1958, 12-13).

⁶⁸⁸ Heidegger, 1996, Band 6.1, 383-387.

⁶⁸⁹ Jaspers, 1981, 354 ff.

⁶⁹⁰ KSA 2, 537.

⁶⁹¹ Groddeck, 1991, Band 2, 49.

⁶⁹² Siehe hierzu den Anfangsvers des Prosateils des zweiten Dithyrambos.

⁶⁹³ KSA 5, 57.

⁶⁹⁴ KSA 1, 17.

Der Wanderer und sein Schatten ist eine multiple und zugleich selbstreflexive Figur, die sich als Zarathustra selbst anspricht. Wanderer und Schatten sind mit dem Propheten identisch, der dem stets präsenten, aber hinter einer Maske verborgenen, namentlich nicht erwähnten Dionysos entspricht. Die von König betriebene Interpretation, dass der Schatten eine unstete Form mit einer eigenen, sekundären Subjektivität sei, die sich an jeden heften könne und sich für Zarathustra entschieden habe, wird in dieser Arbeit deshalb nicht vertreten.⁶⁹⁵ Der Wanderer und Schatten fordert sich selbst als Dichter-Instanz auf zu bleiben.

Das Ziel des Dionysos ist, dass die erlangte dionysische Weisheit erhalten werde und der Nihilismus nicht zurückkehre. Er betreibt sein Verwirrspiel über Erkenntnis, Wahrheit und Zweifel mit den höheren Menschen und zugleich mit der Leser-Instanz. Als Künstlergott singt und musiziert er, inszeniert seinen Auftritt aus Verwirrung, Ironie und erotischen Anspielungen und verkündet so seine Lehre.⁶⁹⁶ Der Vortrag der beiden Dithyramben stellt deshalb eine extreme Form eines Monologs dar.⁶⁹⁷

Wie eingangs erwähnt, erfolgt eine philosophische Transformation und semantische Erweiterung des Dithyrambos zum Ursprungstext, weil das Ergebnis von *Nur Narr! Nur Dichter!* aufgegriffen und verarbeitet wird. Dadurch verändern sich auch die Bezugsfigur des Wanderers und Schattens sowie seine Zuhörerschaft: In der Rede im vierten Teil des Zarathustra spricht der Wanderer als Schatten des Propheten die höheren Menschen an, die bereits die christliche Metaphysik abgelegt haben, die Umwertung aber nicht durchführen konnten. Im Dithyrambos jedoch sind die Zuhörer nicht der Übermensch, wie Volkmann-Schluck meint, sondern neben den höheren Menschen die Leser-Instanz. Hinter dieser mag sich der Bildungsbürger des ausgehenden 19. Jahrhunderts verbergen.⁶⁹⁸

Der Wanderer fokussiert zum Abschluss des ersten Abschnitts des Prosateils auf das Thema der Gedankenfreiheit⁶⁹⁹, sich dabei auf die „Morgenland-

⁶⁹⁵ König, 2021, 189-203.

⁶⁹⁶ Siehe Kapitel „Nietzsches Dionysos“.

⁶⁹⁷ Siehe die Kapitel „Der Wanderer“ und „Der Schatten“ im ZA, die verdeutlichen, dass Wanderer, Schatten und Zarathustra identisch sind (KSA 4, 193-196 und 338-341). Siehe ferner die Rede „Von grossen Ereignissen“: „Aber es wird mein Schatten gewesen sein. Ihr hörtet wohl schon Einiges vom Wanderer und seinem Schatten?“ (KSA 4, 171.)

⁶⁹⁸ Volkmann-Schluck, 1958, 30-31.

⁶⁹⁹ Sommer, 2013, 666.

Mädchen“ (382, 7) beziehend. Er stellt fest, „*wie artig sie dasassen, wenn sie nicht / tanzten, tief, aber ohne Gedanken, wie kleine Geheimnisse, wie / bebänderte Räthsel, wie Nachtisch-Nüsse* -“ (382, 10-12). Den folgenden Dithyrambos bezeichnet der Wanderer und Schatten als „*Nachtisch-Psalm*“ (382, 15). Diesen setzt er dem „*alten Nachtisch-Lied*“ (382, 2), das aus seiner Erinnerung stammt, entgegen. Die Gedankenfreiheit, verbunden mit ausgelassener Lebensfreude, Tanzen und Rausch, zählen zur dionysischen Charakteristik.⁷⁰⁰ Auch positioniert der Wanderer und Schatten die „*gute helle morgenländische Luft*“ (382, 4-5), die es bei den Töchtern der Wüste gibt, dem „*wolkigen feuchten schwer- / müthigen Alt-Europa*“ (382, 5-6) entgegen. Das antagonistische Sprachbildgefüge verweist auf den Gegensatz des gegenwartsbezogenen und fröhlich-ausgelassenen dionysischen Denkens des Morgenlandes gegenüber dem christlich-moralischen und vom Sokratismus bestimmten Europa.

Der zweite Teil des Gedichts besteht aus der emphatisierten, in Sperrdruck verfassten einversigen Strophe:

„Die Wüste wächst: weh dem, der Wüsten birgt...“ (382, 24)

Am Ende des Prosatextes ergreift der Wanderer und Schatten die Harfe des Zauberers, beginnt auf dieser zu spielen und singt dazu „*mit einer Art / Gebrüll*“ (382, 21-22). Man erkennt den ironischen Ton, insbesondere wenn man sich als Leser die Szenerie vor Augen führt. Eine Assoziation zum nachfolgend erwähnen „*moralischen Brüllaffen*“ (383, 2) sowie dem „*moralischen Löwen*“ (386, 31) ist offenkundig, die dem Wanderer und Schatten entgegengesetzt sind. Der Wanderer und Schatten spricht mit diesem Vers und seinem Gesang die Leser-Instanz sowie die höheren Menschen an („*weh dem*“). Der Nihilismus, verbildlicht durch die Wüste, wächst, weil die Leser-Instanz und die höheren Menschen zwar die alten Werte abgelegt, aber die dionysische Lehre nicht verstanden haben. Ein Rückfall ist die Konsequenz, dargestellt in Zarathustras Reden *Die Erweckung* und *Das Eselsfest*, welche sich an *Unter*

⁷⁰⁰ Siehe das Kapitel „Entstehungsvoraussetzungen und Begriff in der zeitlichen Entwicklung“.

Töchtern der Wüste anschließen.⁷⁰¹ Nietzsche pointiert diesen Umstand wie folgt: „*Der europäische Nihilismus. Seine Ursache: die Entwerthung der bisherigen Werthe.*“⁷⁰² Auch von Nietzsches Leser, dem aufgeklärten, aber abendländisch geprägten, mehrheitlich christlich-moralisch denkenden und handelnden europäischen Kulturmenschen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, ist nichts anderes zu erwarten. Der Umstand, dass Nietzsche zu seinen Lebzeiten wenig gelesen, kaum verstanden wurde und seine Bücher sich schlecht verkauft haben, deutet ebenfalls darauf hin.⁷⁰³ Der Wanderer und Schatten zweifelt demzufolge bereits vor dem Beginn des eigentlichen Dithyrambos an dem Verständnis der höheren Menschen und der Leser-Instanz.

Der dritte Teil des Gedichts stellt den aus zehn Strophen bestehenden Dithyrambos dar:

1. Die erste Strophe beginnt mit einer Apostrophe, durch die sich der Wanderer und Schatten seinem Publikum zuwendet. Dieser befindet sich offenbar in der morgenländischen Wüste, worauf das Adjektiv „*afrikanisch*“ sowie die Substantive „*Löwen*“ und „*Brüllaffen*“ deuten.

„Ha!
Feierlich!
ein würdiger Anfang!
afrikanisch feierlich!
eines Löwen würdig
oder eines moralischen Brüllaffen...“ (382, 26-29, 383, 1-2)

Auffallend ist der euphorische und zugleich ironische Tonfall. Der überschwängliche Gesang bezeichnet einen rauschhaften Zustand, wenngleich der Inhalt der Strophe den im Prosateil bereits erwähnen Konflikt zwischen dem

⁷⁰¹ KSA 4, 386-394.

⁷⁰² KSA 12, 131.

⁷⁰³ Insbesondere die Veröffentlichung von ZA wurde für Nietzsche zu einem traumatischen Erlebnis, denn die Leserschaft reagierte mit absolutem Schweigen (Winteler, 2014, 141-142).

morgenländischen Gedanken- und Gefühlszustand und dem abendländischen „*moralischen Brüllaffen*“ thematisiert, der durch den Sänger selbst, „*einem Europäer unter Palmen*“ (383, 6), zugespitzt wird. Der Wanderer und Schatten spricht die bereits erwähnten „*Morgenland-Mädchen*“ (382, 7) als „*ihr allerliebsten Freundinnen*“ (383, 4) an und stellt fest, dass es keine Bezugspunkte zwischen diesen und dem „*moralischen Brüllaffen*“ gibt.

Das die Strophe abschließende „*Sela*“ ist positiv konnotiert und betont einerseits die Musikalität der Dichtung, weist zugleich ironisierend einen Bezug zur Bibel auf. Laut Grimms Wörterbuch stammt „*Sela*“ aus den „*poetischen theilen des alten testaments, wahrscheinlich die bezeichnung einer musikalischen pause bez. eines zwischenspiels, [...]*“⁷⁰⁴

2. Die zweite Strophe schließt in ihrer sprachlichen Überschwänglichkeit auch inhaltlich an die erste an. Der Wanderer befindet sich in einer Oase und setzt sich mit deren Kontrapunkt auseinander. Dieser Konflikt bildet den Spannungsboden der Strophe, der im Folgenden weiter ausgebaut wird. Die Oase repräsentiert das satte und fröhliche morgenländische Leben inmitten der Wüste und referenziert gleichsam auf das Dionysische. Die Oase wird verbildlicht durch das „*wohlriechendste aller Mäulchen*“ (383, 17). Damit konnotiert Nietzsche die Oase mit den Mündern der Mädchen. Auch die zweite Strophe wird mit einem „*Sela*“ abgeschlossen, welches darauf hindeutet, dass die ersten beiden Strophen inhaltlich zusammengehörig sind.

3. In der dritten Strophe thematisiert der Wanderer und Schatten das alte Europa und dessen Denkschemata, worauf explizit durch „*[...] ihr versteht / meine gelehrte Anspielung?...*“ (383, 23-24) und „*zweifelsüchtiger ist als alle Eheweibchen.*“ (383, 30) höhnisch und mit beißendem Sarkasmus verwiesen wird. Die Oase wird über das Bild des Bauches des „*Walfisches*“ (383, 21) kontradiktorisch zum alten Europa gesetzt. Der Wanderer und Schatten zweifelt, dass der Walfisch einen „*lieblichen Oasis-Bauch*“ (383, 27) habe, und das Gegenteil wäre der passive Nihilismus des moralischen Denkens. In der Rede Zarathustras gibt es den Vers „*wenn er also*“⁷⁰⁵, im Dithyrambos jedoch ersetzt Nietzsche „*er*“ durch „*es*“ (383, 26): „*Es*“ mein keineswegs den Bauch des Walfisches, sondern bezieht sich auf Europa,

⁷⁰⁴ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, Sela.

⁷⁰⁵ KSA 4, 381.

das den Zweifel repräsentiert, eine grundlegende Charakteristik sokratischen Denkens.⁷⁰⁶ Die Strophe schließt mit dem spöttischen Vers „*Möge Gott es bessern!*“ (383, 31) sowie dem sarkastischen „*Amen!*“ (383, 32).

4. Die vierte Strophe stellt den Beginn der zweiten Gruppe des Dithyrambos dar. Diese besteht aus nur einem Satz sowie wiederum einem abschließenden „*Sela*“ (384, 9) und stellt einen inhaltlichen Bruch zur vorherigen Strophe dar. Der Wanderer und Schatten sitzt „*in dieser kleinsten Oasis, / einer Dattel gleich, / braun, durchsüsst, goldschwürig, / lüstern nach einem runden Mädchen-Maule,*“ (384, 2-5) und lässt es sich offenkundig gut ergehen, auch wenn sich die Szene in seiner Vorstellung abspielt, weil die Mädchen nicht zugegen sind. Der Wanderer und Schatten beschäftigt sich mit sich selbst und reflektiert, was durch den Selbstvergleich mit der Dattel evident wird. Grimms Wörterbuch schreibt zu dieser Südfrucht folgendes: „*wegen ähnlichkeit der gestalt heiszt die verwandlungshülse oder puppe der schmetterlinge auch dattel.*“⁷⁰⁷ Der Wanderer und Schatten vergleicht sich mit einer Frucht, die im Tierreich für Verwandlung stehen kann, was als Anspielung des Dionysos auf sein maskiertes Rollenspiel zu verstehen ist. Ebenso bemerkenswert ist die Beschreibung des Dattelbaumes, der essenzieller und zudem schattenspendender Bestandteil jeder Oase ist: „*der dattelbaum weicht keinem last, wie grosz er sei und weicht auch nit, oder buckt sich unter, sondern richtet sich auf darwider.*“⁷⁰⁸ Über das Bild der Dattel und ihres Baumes stellt der Wanderer einen indirekten Bezugspunkt zur Wüste und den vorherigen Strophen her: Als maskierter dionysischer Denker bleibt er standhaft, hütet seine Erkenntnis und ist dem passiven Nihilismus des modernen Europäers denkbar fern.

Die beiden abschließenden Verse bilden eine Hypallage, deren Semantik sich aus dem syntaktischen Bezug nicht erschließt. Nach dem Verständnis des Verfassers lechzen die Mädchen nach „*allen heissen Datteln*“ (384, 9), eine erotische Anspielung mit Bezug zum Dionysischen im Hinblick auf den Selbstvergleich des Wanderers und Schattens mit der Südfrucht. Der positive Tenor der Strophe wird wiederum mit einem „*Sela*“ abgeschlossen.

⁷⁰⁶ Groddeck, 1991, Band 2, 66.

⁷⁰⁷ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, Dattel.

⁷⁰⁸ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, Dattelbaum.

5. Die fünfte Strophe besteht ebenfalls nur aus einem Satz und schließt thematisch an die vorherige an: Der Wanderer hat es sich in der Oase nunmehr bequem gemacht: Er liegt *„hier, von kleinen / Flügelkäfern / umtänzelt und umspielt, / insgleichen von noch kleineren / thörichterem boshafteren / Wünschen und Einfällen, - / umlagert von euch, / ihr stummen, ihr ahnungsvollen / Mädchen-Katzen / Dudu und Suleika [...]“* (384, 12-21). Die Mädchen werden direkt angesprochen, werden jedoch nicht in eine Handlung integriert, sondern lediglich als vom Wanderer wahrgenommen erwähnt. Dass sie ausschließlich ein Produkt seiner Vorstellung sind, darf angenommen werden. Er empfindet die Oase ausschließlich positiv in einem nahezu gedankenfreien Wahrnehmungszustand, der den Gegenpol zu dem zweifelnden, denkenden Europäer darstellt, auf den in der dritten Strophe in spöttischer Weise angespielt wurde. Hierauf deuten *„umtänzelt und umspielt“*, *„stummen, ahnungsvollen“* und insbesondere *„Mädchen-Katzen“*. Die Mädchen werden beabsichtigt auf Katzen bezogen, geschmeidigen Haustieren, die dennoch kratzen und beißen können und dabei im Vergleich zum Menschen gedankenfrei agieren.

Die beiden Mädchen *„umsphinxen“* den Wanderer und Schatten. Um den Neologismus, den der Wanderer und Schatten als *„Sprachsünde“* (384, 25) bezeichnet, verständlich zu machen, soll der Begriff der *Sphinx* geklärt werden: Eine Sphinx ist der *„name eines fabelwesens der griechischen sage, als mischgestalt aus mensch und löwe gedacht und gebildet.“*⁷⁰⁹ Und: *„die sphinx gilt, von der Oidipus-sage her, als symbol des rätsels und des geheimnisvollen [...]“*. Der Wanderer wird durch das gegenwartsbezogene und gedankenlose Verhalten der Mädchen an die dionysische Lehre erinnert, welche aber rätselhaft bleibt.

6. Die sechste Strophe ist die kürzeste in dem Dithyrambos und besteht aus sechs Versen. Sie greift das Thema der dritten Strophe, den Zweifel des Europäers, erneut auf und schließt analog mit dem sarkastischen *„Amen“* (385, 6). Die Verse 385, 2-6 weisen die identische Wortfolge der Verse 383, 29-32 in der dritten Strophe auf, auch wenn die Verse geringfügig anders aufgebaut sind. Auch das initiale *„Ich Zweifler aber ziehe es in Zweifel,“* (385, 1) ist an *„[...] was ich aber in Zweifel ziehe.“* (383, 28) angelehnt. Der Grund für die Wortumstellung dürfte der geänderte Bezugspunkt sein,

⁷⁰⁹ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, Sphinx.

welcher durch die Ergänzung des Pronomens „es“, die Oase, ausgedrückt wird. Die Strophe beschreibt eine kurze Selbstreflexion des Wanderers, aber die Wiederholung des Zweifels verdeutlicht die hohe Relevanz sokratisch-rationalen Denkens im Gegensatz zum dionysischen Denkansatz. Der Wanderer und Schatten bezeichnet sich selbst als Zweifler, wobei sein Zweifel sich auf die Oase der fünften Strophe bezieht, in der er „*Paradieses-Luft*“ (384, 27) geschnüffelt hat. Auch hierin liegt eine Gemeinsamkeit mit der dritten Strophe, wo sich der Zweifel auf den „*Oasis-Bauch*“ (383, 27) des Walfisches bezieht.

7. Die siebente Strophe leitet die dritte Gruppe des Gedichts ein und ist die längste, besteht aus 36 Versen und greift die Situation des Beginns des Dithyrambos erneut auf. Der Wanderer und Schatten spricht die beiden Mädchen Dudu und Suleika wiederum in einem Monolog an. Die Strophe schließt inhaltlich an die fünfte an, wobei über das positiv konnotierte Bild der „*Luft*“ (385, 7) die der Wanderer und Schatten schnüffelt und atmet, die semantische Verbindung hergestellt wird. Dem aufgrund des Zweifels erfolgten Bruch in der dritten und sechsten Strophe wird erneut die Oase entgegengesetzt. Nach Ibbekens Meinung verweist die Luft auf die paradiesische Oase.⁷¹⁰ Der Autor erkennt in der Luft als Lebensvoraussetzung des Menschen lediglich ein auf Vitalität verweisendes Charakteristikum der Oase, ebenso wie die Palmen und die Mädchen, welche positiv konnotiert sind, einen Bezugspunkt zu Dionysos herstellen und dem alten Europa symbolisch entgegengestellt werden.

Der Interpretationsansatz basiert auf dem radikalen gedankenlosen Gegenwartsbezug des Wanderers:

*„Diese schönste Luft athmend,
mit Nüstern geschwellt gleich Bechern,
ohne Zukunft, ohne Erinnerungen,
so sitze ich hier, ihr
allerliebsten Freundinnen,
und sehe der Palme zu,
wie sie, einer Tänzerin gleich,*

⁷¹⁰ Ibbeken, 2017, 377-379.

sich biegt und schmiegt und in der Hüfte wiegt [...]“ (385, 7-14)

Erkennbar ist in diesen Versen die im vorherigen Hauptkapitel beschriebene Plötzlichkeitsästhetik sowie die Präsentanz des Augenblicks. Die Anspielungen auf das Dionysische lassen sich über eine ästhetische Form erkennen, die als ein kontingentes Ereignis charakterisiert ist.⁷¹¹ Das Ereignis ist in dieser Strophe grundlegendes Gestaltungselement, weil hierdurch die Erscheinung des Dionysos ausgedrückt und das Pathos eines überindividuellen Effektes erwirkt wird, was in der Konsequenz zu einer ästhetischen Imagination des absoluten Präsens führt, das eine Handlung zwischen dem Wanderer und den Mädchen unmöglich macht.⁷¹² Dies bestätigt die vorherige Vermutung, dass die Situation ausschließlich in der Vorstellung des Wanderers stattfindet. Das kontingente Ereignis erfolgt durch das plötzliche Eintreten des Erblickens der sich biegenden Palme.⁷¹³ Es wurde bereits gezeigt, dass die Palme oder der Dattelbaum ein resistentes, starkes Gewächs ist, das, angereichert um dionysische Attribute des Tanzens, der Festlichkeit, Leichtigkeit und Erotik einen direkten Bezug zu Dionysos herstellt. Die mehrfach betonte Einbeinigkeit der Palme kann als Phallussymbol aufgefasst werden, direkt verweisend auf den griechischen Gott.⁷¹⁴

Wie zuvor im Forschungsüberblick angesprochen, erkennt Kommerell ⁷¹⁵ das Thema des Nichtphilosophierens als Philosophie, jenes süße Vergessen „*ohne Zukunft, ohne Erinnerungen*“, das der Autor mit der Oase und dem dionysischen Denken assoziiert. Dieses Nichtsphilosophieren erfolgt plötzlich innerhalb des dionysischen Augenblicks. Das imaginäre Afrika ist eine reine Projektion des Wanderers, welche einen musikalisch-dichterischen Stil beschreibt, in dem die Leichtigkeit der Lebensauffassung durch Genuss und Sinnlichkeit essenzieller

⁷¹¹ Die Ereignismetaphorik wie auch der Topos des Bösen haben ihren Ursprung im Mythos des Dionysos/Zagreus, weil die Symbolik des Zerreißens und Zerstückelns den Begriff des Schreckens intensiviert, der den Ereignischarakter des Dionysischen erzeugt (Creuzer, 1821, 89-90).

⁷¹² Bohrer, 1994, 176-183.

⁷¹³ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, Dattelbaum.

⁷¹⁴ Rosteutscher, 1947, 136; siehe ferner: Kapitel „Entstehungsvoraussetzungen und Begriff in der zeitlichen Entwicklung“.

⁷¹⁵ Kommerell, 1985, 486-487.

Bestandteil ist.⁷¹⁶ Kommerell fasst den Gesang des Schattens als Laune des Tiefsinns auf, dessen Sinn gerade die inhaltliche Sinnlosigkeit sei, so dass nur eine Belustigung für die Mädchen verbleibe. Dem widerspricht der Autor, weil gerade keine Handlung in dem Dithyrambos erkennbar ist und auch die Mädchen der Vorstellung des Wanderers entspringen. Die Interpretation, dass der Wanderer seine eigene Welt verschlucke, so dass das Nichts, die ihn umgebende Wüste, einzige Konsequenz ist, wird ebenso widersprochen.

Der unbedingte Gegenwartsbezug ist die Grundlage für das Verständnis der ewigen Wiederkunft.⁷¹⁷ Die Erkenntnis erfolgt plötzlich und kann deshalb nur im dionysischen Augenblick nachvollzogen werden. Deshalb ist die Wiederkunft verständlich als Gegenglaube zur etablierten Metaphysik mit dem Ziel einer Überwindung des passiven Nihilismus.⁷¹⁸

In der siebenten Strophe erfolgt eine plötzliche Epiphanie, verbunden mit einem extremen Dualismus⁷¹⁹, der an Walter Ottos⁷²⁰ Ansatz erinnert, weil der Gott plötzlich erscheint und in der folgenden Strophe bereits verschwunden ist.⁷²¹ Dionysos energetisiert den Wanderer, der berauscht und überschwänglich wirkt. Aber bereits in den fünf abschließenden Versen folgt der unmittelbaren Gegenwärtigkeit ein absolutes Fernsein, auf unbegrenzte Lebensfreude folgen Zweifel und Sorgen, die auf die Gefahr des Rückfalls deuten.⁷²² Auch die psychologische Dimension, die Selbstreflexion des Menschen, die Walter Otto als wesentlichen Bestandteil des dionysischen Dualismus erkannt hat, lässt sich in dem Dithyrambos nachweisen.⁷²³

Groddeck betrachtet neben der Problematik der Auslegung den Dithyrambos als Sinnfalle. Dem wird deutlich widersprochen, weil der Wanderer als dionysischer Denker den dionysischen Lebensansatz praktiziert. Groddecks Verweis auf die Abwesenheit von Gedanken des Wanderers, der sich in der glücksseligen Oase

⁷¹⁶ Siehe Nietzsches Ausführung über dionysische Musik in DFW: „Diese Musik ist heiter [...] Ihre Heiterkeit ist afrikanisch; sie hat das Verhängniss über sich, ihr Glück ist kurz, plötzlich, ohne Pardon.“ (KSA 6, 15).

⁷¹⁷ Siehe Jaspers, 1981, 346 ff.

⁷¹⁸ Heidegger 1996, Band 6.1, 383-387.

⁷¹⁹ Siehe Kapitel „Dualismus“.

⁷²⁰ Otto, 1933, 74-80.

⁷²¹ Die Verkörperung von Gegensätzen des griechischen Gottes tauchte erstmals in den Bakchen des Euripides auf (Schrott, 1999, Bakchen nach Euripides, 69-72).

⁷²² Baeumer, 2006, 365.

⁷²³ Henrichs, 2019, Dionysos, Hades, Hecate, Clymenus, 389.

befinde, ist richtig beobachtet, aber kein Zufall, sondern Teil des dionysischen Rausches.⁷²⁴

8. Der Wanderer setzt seinen Monolog fort und spricht die beiden Mädchen in seiner Vorstellung direkt an, sich auf die letzten fünf Verse der siebenten Strophe beziehend. Die Mädchen sind in Furcht vor einem moralischen „*grimmen gelben blondgelockten / Löwen-Unthiere [...]*“ (386, 6-7), sind möglicherweise bereits von diesem „*abgenagt, abgeknabbert*“ (386, 8). Die Strophe thematisiert den möglichen Rückfall vom dionysischen Denken in den passiven Nihilismus. Winteler Beobachtung, der Dithyrambos solle verhindern, dass die höheren Menschen sowie die Leser-Instanz in die alte Trübsal zurückfallen, gilt insbesondere für diese Strophe.⁷²⁵ Die Mädchen repräsentieren jene Zweifel, die durch das Unverständnis der neuen Lehre entstehen. Nietzsche setzt wiederum das Stilmittel der Ironie ein, um diesen möglichen Rückfall zu verhindern, scheint aber gerade das infrage zu stellen.

9. Die neunte Strophe beginnt wie die erste mit einem überschwänglichen „*Ha!*“ (386, 24) und nimmt den euphorischen Tonfall des Gedichtbeginns auf. Der Wanderer spricht mit diesen Versen jene höheren Menschen sowie die Leser-Instanz an, die, wie in den vorherigen Strophen befürchtet, in die alten Denkmuster und Moralvorstellungen zurückgefallen sind. Am Ende der Strophe wird Selbstzweifel wiederum erkennbar („*Und da stehe ich schon, / als Europäer, / ich kann nicht anders, Gott helfe mir!*“ (387, 4-6)), und es bleibt unklar, ob der Wanderer selbst die neuen Werte annehmen kann oder auch er einen Rückfall in den passiven Nihilismus zu erwarten hat. Die Verspottung der moralischen Werte Europas durch eine neue gegenwartsbezogene Leichtigkeit sowie durch erotische Anspielungen ist zwar offenkundig. Bemerkenswert ist, dass diese Form der Darbietung der Ernsthaftigkeit der Bedrohung widerspricht.⁷²⁶

10. Der emphatisierte Vers des zweiten Teils des Dithyrambos, welcher auf den zunehmenden Nihilismus der Leser-Instanz sowie der höheren Menschen anspielt und dessen Bedeutung für den Dithyrambos hervorhebt, wird in der zehnten Strophe wiederholt, unterscheidet sich dort lediglich durch das Satzzeichen (387, 8). Das

⁷²⁴ Groddeck, 1991, Band 2, 46-97.

⁷²⁵ Winteler, 2014, 269.

⁷²⁶ Winteler, 2014, 269-272.

Ausrufezeichen impliziert eine Endgültigkeit der Aussage, die im zweiten Teil durch Auslassung am Satzende nicht gegeben war.

*„Die Wüste wächst: weh dem, der Wüsten birgt!
Stein knirscht an Stein, die Wüste schlingt und würgt.
Der ungeheure Tod blickt glühend braun
und k a u t, - sein Leben ist sein Kaun...“ (387, 8-11)*

Wie in der Untersuchung des ersten Dithyrambos festgestellt, gibt es nach Nietzsches Auffassung unterschiedliche Formen des Nihilismus. Im Folgenden ist der Frage nachzugehen, unter welchen Bedingungen sich der Nihilismus in diesem Dithyrambos zerstörerisch oder energetisierend auf den Menschen auswirkt.

Die im ersten Dithyrambos erläuterten aktiven und passiven Formen des Nihilismus sind auch in diesem Gedicht relevant. Der aktive Nihilismus bezeichnet die Zunahme der Kraft des Geistes⁷²⁷ und meint die Kraft des vom Pessimismus getroffenen Menschen, eigene, neue Werte zu schaffen. Der Wanderer und Schatten ist von aktivem Nihilismus bestimmt aufgrund seiner Beziehung zur Dichter-Instanz des ersten Dithyrambos, weil er dessen Lehre versteht und die dionysische Energie ihn durchströmt. Die Gefahr eines Rückfalls in die alten Denkmuster besteht jedoch, verbildlicht durch die Wüste. Konträre Kräfte erzeugen ein Spannungsverhältnis, das den Wanderer bestimmt, hier die christlich-abendländischen Werte, die einen passiven Nihilismus der Schwäche bedeuten, dort der aktiv-nihilistische dionysische Geist. Der Vers *„Der ungeheure Tod blickt glühend braun“* (387, 10) deutet auf den passiven Nihilismus hin und stellt Bezug her zu den höheren Menschen und der Leser-Instanz, die von Zweifeln und negativem Denken geplagt sind, weil sie die dionysische Lehre nicht verstanden haben.

Deleuze versteht *nihil* im Begriff des Nihilismus als Qualität der Verneinung des Willen zur Macht, was für die höheren Menschen und Leser charakteristisch ist. In diesem Sinne äußert sich im Wert des Nihilismus der vom Leben angenommene Unwert, die Fiktion höherer Werte, welche die Entwertung des Lebens bedeuten und

⁷²⁷ KSA 12, 350-351.

zu einem Bestrebens ins Nichts führen. Deleuze differenziert die Formen des Nihilismus bei Nietzsche nicht, wie schon in der Untersuchung des ersten Dithyrambos verdeutlicht, was als wesentlicher Kritikpunkt seiner Interpretation zu sehen ist. Sein Verständnis entspricht der passiven Form des Nihilismus, während er die aktive ausblendet.⁷²⁸

Heidegger sieht die Kunst bei Nietzsche als äußerste Gegenbewegung zum Nihilismus⁷²⁹, als Ansetzung der neuen höchsten Werte, die die Maße und Gesetze des geistigen Daseins vorbereiten und begründen soll. Dieses geschieht auf dem Wege und mit den Mitteln der Physiologie. Die Ästhetik der Physiologie der Kunst drückt sich im Rausch aus, dem wichtigsten Bestandteil des Dionysischen.⁷³⁰ Zur Physiologie der Kunst zählen ebenso das Mehr an Kraft, das über den ersten Dithyrambos auf den Wanderer und Schatten übertragen wird, der schöne Schein sowie das Traumhafte des Apollinischen. Der Wanderer und Schatten befindet sich als Sänger des Dithyrambos in einem berauschten Zustand, der einerseits von aktivem gedankenlosem Überschwang, andererseits jedoch von reaktiven und konträren Ahnungen bestimmt ist, die ursächlich für das Spannungsverhältnis sind. Die Kunst jedoch kann den Wanderer vor einem Rückfall in den passiven Nihilismus bewahren.

*„Vergiss nicht, Mensch, den Wollust ausgelobt:
du – bist der Stein, die Wüste, bist der Tod...“ (387, 12-13)*

In der Coda fällt die Apostrophe auf, durch die die Leser-Instanz, nicht jedoch die verständnislosen höheren Menschen, explizit angesprochen wird. Der Schlüsselbegriff ist „Wollust“, welche ein Umstand ist, der „freude, lust, genusz, ergötzen bereitet, allgemein oder in konkreten beziehungen.“⁷³¹ Ferner: „ohne den spezifischen nebensinn soviel wie „freude, vergnügen, ergötzung“. In der Coda wird der Begriff „Wollust“ positiv konnotiert ohne sexuellen Bezug. Es ist das positive Grundgefühl der Leser-Instanz, welche das dionysische Denken begonnen hat, sich im Prozess der Umwertung befindet und die das alte Denken „durch flammende

⁷²⁸ Deleuze, 1991, 156-162.

⁷²⁹ Heidegger, 1996, Band 6.1, 388-392.

⁷³⁰ Heidegger, 1996, Band 6.1, 91 ff.

⁷³¹ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, Wollust.

Lohe“ gereinigt hat.⁷³² Aufgrund dieser Umwertung besitzt die Wollust einen Erkenntnisbezug, der individuellen Charakter aufweisen muss.⁷³³

Sowohl das Verständnis des Dithyrambos als auch des dionysischen Denkens unterliegt der Interpretation der Leser-Instanz, durch die einheitliches Wissen und allgemeingültige Wahrheit unmöglich sind.⁷³⁴ Nietzsche scheint eine positive Auflösung des Gedichts aus der Perspektive der Leser-Instanz in Aussicht zu stellen. Die Coda spricht nur die Leser-Instanz an, nicht jedoch die höheren Menschen, welche weder die dionysische Lehre verstehen noch in der Lage sind, den Dithyrambos zu interpretieren, was in den *Unter Töchtern der Wüste* folgenden Reden des Zarathustra evident wird.⁷³⁵

Der abschließende Vers jedoch setzt das Rätsel fort, das mit dem Neologismus „*umsphinx*“ (384, 22) begann: Für den Wanderer waren die Mädchen und ihr Wissen rätselhaft. Seine Mitteilung an die Leser-Instanz ist dies ebenfalls: In Zarathustras Rede *Vom Gesicht und Räthsel* wird der Bezug zwischen „*Stein*“ und Erkenntnis hergestellt, indem der Prophet sich selbst als „*Stein der Weisheit*“ bezeichnet.⁷³⁶ Rätselhaft ist, weshalb die Leser-Instanz die „*Wüste*“ und der „*Tod*“ sei und in welchem Verhältnis diese zur Erkenntnis stehen.⁷³⁷ Ein evidenter Dualismus⁷³⁸ verweist auf das Dionysische: Einerseits das positiv konnotierte Grundgefühl und die Erkenntnis des Menschen; andererseits passiver Nihilismus, der mit dem Tod assoziiert wird. Die Pointe des Dithyrambos kann gedeutet werden als die Erkenntnis über die Unmöglichkeit von Wahrheit und absoluter Erkenntnis, so dass nur Perspektiven und Interpretationen möglich sind, welche in die alten metaphysischen Denkweisen zurückführen können.⁷³⁹ Hierdurch entstehen Zweifel und ein Spannungsverhältnis zwischen dionysischer Erkenntnis und der Bedrohung durch den passiven Nihilismus.

⁷³² Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, auslohen: „exurere, durch flammende lohe reinigen.“

⁷³³ Siehe Kapitel „Perspektivismus“.

⁷³⁴ KSA 13, 491.

⁷³⁵ KSA 4, 386 ff.

⁷³⁶ KSA 4, 198.

⁷³⁷ Auch die „Klage der Ariadne“ endet mit einem dionysischen Rätsel („Ich bin dein Labyrinth...“) KSA 6, 401).

⁷³⁸ Siehe Kapitel „Dualismus“.

⁷³⁹ Siehe Kapitel „Dionysische Sprache“.

4.2.4 Ergebnis

Der Titel des Dithyrambos „*Unter Töchtern der Wüste*“ ist dem biblischen „*Söhne der Wüste*“ entlehnt und antagonistisch positioniert, spielt in ironisierender Form auf das Dionysische an. Der Beginn des initialen Verses „*Gehe nicht davon!*“ ist die Verbindung zwischen dem ersten und zweiten Dithyrambos und zugleich der Schlüssel zur semantischen Einordnung.

Der Wanderer und Schatten ist ebenso wie die Dichter-Instanz der Prophet Zarathustra, der zugleich den Leser von *Nur Narr! Nur Dichter!* darstellt. Zarathustra trägt als Projektionsfigur die Maske des Dionysos. Dionysos treibt ein Verwirrspiel mit der Leser-Instanz und den höheren Menschen. Der Wanderer und Schatten ist ein Denker, der in einer selbstreflexiven Geste Dionysos auffordert zu bleiben, damit die erlangte dionysische Weisheit erhalten werde und der passive Nihilismus nicht zurückkehre. Der Wanderer und Schatten hat seine eigene Lehre zwar verstanden, zweifelt aber, und so richtet sich sein Gesang an die Leser-Instanz, die verständnislosen höheren Menschen und an sich selbst. Auf diese Weise findet eine metaleptische Grenzüberschreitung und zugleich eine philosophische Aufwertung des Dithyrambos gegenüber der Rede im Zarathustra statt. Sowohl für die höheren Menschen als auch für die Leser-Instanz besteht die Gefahr, in die Einöde des passiven Nihilismus abzudriften, da die vollständige Umwertung als eine Voraussetzung des Verständnisses der dionysischen Lehre nicht erfolgt ist. Dieser Nihilismus wird durch das Bild der Wüste verdeutlicht, im Gegensatz zur Oase, die die dionysische Lebensfreude symbolisiert.

Der Wanderer und Schatten verweist auf den unbedingten Gegenwartsbezug von Zarathustras Denken. Da Zarathustra ein dionysischer Prophet und der Verkünder der ewigen Wiederkunft ist, spielt die Existenz des Schattens auf jenen großen Gedanken an. Die ewige Wiederkunft kann nur im dionysischen Augenblick gedacht werden und wird begriffen als Gegenglaube zur etablierten Metaphysik mit dem Ziel, den passiven Nihilismus zu überwinden.

Die Unmöglichkeit von Wahrheit und absoluter Erkenntnis bedeutet zugleich, dass nur Perspektiven und individuelle Erkenntnis möglich sind, welche auch in die alten metaphysischen Denkweisen zurückführen können. Hierdurch entsteht das Spannungsverhältnis zwischen dionysischer Erkenntnis und der Bedrohung durch den

passiven Nihilismus. Das Interpretationsvermögen der Leser-Instanz ist deshalb rätselhaft.

Nietzsche bietet eine positive Auflösung des Konfliktes für die Leser-Instanz: Das Spannungsverhältnis und die Gefahr des Rückfalls können durch die Kunst überwunden werden: Die Kunst stellt die äußerste Gegenbewegung zum Nihilismus dar und ist jedem Menschen zugänglich. Die Ästhetik der Kunst drückt sich im apollinischen Schein sowie im Rausch aus, dem wichtigsten Bestandteil des Dionysischen.

4.3 „Letzter Wille“: Erhabenheitsästhetik im dionysischen Augenblick

4.3.1 Entstehung, Überblick und Einordnung

Der dritte Dithyrambos, *Letzter Wille*,⁷⁴⁰ der kürzeste innerhalb der Gedichtreihe, entstand bereits 1883 als Fragment unter dem Titel *Vom Einen Siege*⁷⁴¹ und wurde im Winter 1888 überarbeitet und fertiggestellt.⁷⁴² Der Dithyrambos behandelt den heldenhaften Tod eines nicht benannten Agens über konsistente Bilder des Krieges⁷⁴³, eingebettet in martialische Sprache und pathetische Untergangsästhetik sowie den seit *Also sprach Zarathustra* bekannten Willenskult. Auffallend ist, dass der lakonische Tonfall und die Grenzregionen tangierende ekstatische und virulente Sprache sich von den teilweise melancholischen Monologen der übrigen *Dionysos Dithyramben* deutlich unterscheiden. Sprachlich erinnert *Letzter Wille* an eine Schlachthymne, die durchaus Parallelen zu den historischen Dithyramben des Bacchylides erkennen lässt.⁷⁴⁴ Nietzsche wollte die Tragik des heroischen Zeitalters der Griechen in einer angemessenen Form lyrisch darstellen, jene willensgewaltige Ära der heroischen Mythen, der Wettkämpfe und Mysterien.⁷⁴⁵ Diesen Anspruch berücksichtigend, passt *Letzter Wille* in das Gesamtkonzept des Nietzscheschen Dithyrambos. Zuvor wurde dargestellt, dass der Schmerz als besonders intensive Ausprägung des Leidens mit dem Begriff des Abschieds verknüpft ist, was in diesem Dithyrambos veranschaulicht wird.⁷⁴⁶

Der Dithyrambos ist besonders in der jüngeren Vergangenheit Gegenstand etlicher Deutungsansätze geworden, die ein breites Interpretationsspektrum bezeugen und nachfolgend kurz vorgestellt werden sollen.

⁷⁴⁰ KSA 6, 388.

⁷⁴¹ KSA 10, 594.

⁷⁴² Sommer, 2013, 641-644.

⁷⁴³ Jalili, 2021, 161.

⁷⁴⁴ Vergleiche Bacchylides: Dithyrambos 17 (16). Veröffentlicht online von der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München. Department II. Abteilung für griechische und lateinische Philologie. Siehe ferner: 5. Dithyrambos (Jurenka, 1898, 28-44).

⁷⁴⁵ Glockner, 1991, 154.

⁷⁴⁶ KSA 3, 350.

Nach Meyers (1991) Auffassung steht im thematischen Mittelpunkt die Verkündung des Aktanten, den Tod „*siegend*“ und „*vernichtend*“ bestehen zu wollen.⁷⁴⁷ Diese Interpretation ist zu hinterfragen, denn die Verse können nach dem Verständnis Kommerells (1943) auch gegenteilig verstanden werden: als Selbstvernichtung des Denkers⁷⁴⁸, welcher dem eigenen Untergang mit maximaler Bejahung im Sinne der Maxime des *amor fati* entgegenblickt.

Groddeck (1991) bemerkt, dass der dritte Dithyrambos ein „*verschwiegener*“ Text sei, der innerhalb des Zyklus über eine spezifische Wortwahl verfüge und über Tod und Blick semantische Bezugspunkte zum zweiten Dithyrambos aufweise. Auffallend sei ferner die vermeintliche inhaltliche Knappheit, die Hermeneutik sowie ein Tonfall, der den Eindruck einer Verherrlichung vor Krieg, Suizid und Untergangsszenarien zulässt und dem modernen Zeitgeist gar nicht entspricht. Groddeck sieht auch aufgrund der ostentativen Kriegsmetaphorik einen auffälligen Unterschied zu den übrigen Dithyramben des Zyklus.⁷⁴⁹

Sommer (2013) versteht den Dithyrambos als Gedanken einer vom Sterben und zugleich vom Willenskult beherrschten Figur eines „*Freundes*“, der abstrakt bleibe, aber möglicherweise einen biographischen Bezug zu Nietzsche aufweise. Interessant ist, dass Sommer den Ansatz der Projektionsfiguren ins Spiel bringt und vermutet, dass sich hinter der Ich-Instanz Dionysos verbergen könne, da es in dem Gedicht etliche Hinweise und Bezugspunkte zum Dionysischen gebe. Sommer meint, dass Nietzsche eine Projektionsfigur geschaffen habe, die als Medium der Verfremdung diene, und erkennt die Figur eines „*Freundes*“ als Agens. Nach Sommers Auffassung verschmelzen Dionysos und Zarathustra miteinander, was in diesem Dithyrambos die Möglichkeit eröffnet, dass die Ich-Instanz eine Duplizität aus beiden Figuren darstellt.⁷⁵⁰

Winteler (2014) versteht den Dithyrambos als der Ich-Instanz letzter Wille, einen weltbejahenden Freitod zu sterben. Er erkennt über den „*Freund*“ einen Bezug zu Hölderlins Gedicht *Tod des Empedokles* und unterstellt damit einen mythischen Hintergrund. Da Empedokles ein eigenes philosophisches Weltmodell entwickelt hatte

⁷⁴⁷ Meyer, 1991, 126.

⁷⁴⁸ Kommerell, 1985, 486.

⁷⁴⁹ Groddeck, 1991, Band 2, 98 ff.

⁷⁵⁰ Sommer, 2013, 672-674.

und ferner ein gesellschaftlicher Reformator war, bietet Winteler's Ansatz ein interessantes Interpretationspotenzial.⁷⁵¹

Ibbeken (2017) sieht Anknüpfungspunkte an den zweiten Dithyrambos aufgrund des beherrschenden Themas des Todes. Sie versteht den „*Tänzer*“ als Epitheton des Zarathustra und des Dionysos und erkennt im „*Freund*“ den Starken, der sein Schicksal in aller Tragik bejaht und zugleich als Zerstörer auftritt, weil er über die Macht dazu verfügt. Ibbeken verfolgt die Idee einer Projektionsfigur in diesem Gedicht, die sie mit Dionysos identifiziert.⁷⁵²

Jalili (2021) vertritt die Auffassung, der Dithyrambos handele vom Schicksal zu siegen. Dieser Sieg jedoch beruhe auf Zerstörung und unterliege dem Wechsel von Lust und Leid. Sie erkennt den „*Freund*“ als eine Figur, die die dionysische Daseinsauffassung des Lebens und Sterbens innerhalb eines Kampfes repräsentiert. Ferner interpretiert sie die Ich-Instanz als Willen, aus dessen Perspektive der dionysische „*Freund*“ beschrieben wird. Anders als Winteler, der eine Verbindung zu Empedokles zu erkennen glaubt, stellt Jalili einen mythischen Bezug zu Heraklit her, aus dessen Fragmenten sie das Verständnis des Dionysischen herleitet, welches das Hauptthema des Gedichtes sei: Leben und Sterben im Bejahen des Zerstörerischen, das den Sieg bedeutet.⁷⁵³

4.3.2 Aufbau und Struktur

Der Dithyrambos *Letzter Wille* besteht aus fünf Strophen und 18 Versen, die kein numerisches System erkennen lassen und als freirhythmischer Text konzipiert sind.⁷⁵⁴ Das Gedicht wird von drei Sätzen bestimmt, von denen der erste und dritte jeweils zwei identische Anfangsverse besitzt, jedoch mit unterschiedlichen Interpunktionen. Der erste Satz bildet die Verse 388, 2-5 der ersten Strophe, welche aus sechs Versen besteht. Der zweite Satz bildet die Verse 388, 6-7 in der ersten sowie die zweite, dritte und vierte Strophe. Die zweite bis vierte Strophe ist von dem

⁷⁵¹ Winteler, 2014, 287-291.

⁷⁵² Ibbeken, 2017, 379-380.

⁷⁵³ Jalili, 2021, 160-171.

⁷⁵⁴ Die angegebene Zahl der Verse basiert auf der Nummerierung in der KSA.

zweiten Satz grammatisch abhängig. Der dritte Satz bestimmt die drei Verse der fünften Strophe.

Das Gedicht ist ein Selbstgespräch einer erhabenen, mächtigen Ich-Instanz, die namentlich nicht benannt wird und eine andere, ebenfalls anonyme Instanz in der dritten Person Singular anspricht. Da das Gedicht inhaltlich an den zweiten Dithyrambos über das Thema des Todesblicks („*Der ungeheure Blick blickt glühend braun*“ (387, 10)) anschließt und inhaltliche Parallelen zu Zarathustras Rede *Auf dem Oelberg*⁷⁵⁵ erkennbar sind, wird in dieser Arbeit davon ausgegangen, dass die Ich-Instanz eine Projektionsfigur ist, die große Nähe zu Zarathustra aufweist. Aufgrund des plötzlichen Beginns, der reduzierten Syntax und des lakonischen Tonfalls führt die Wiederaufnahme des auf den Blick gerichteten Todesmotivs zu einem Stilbruch gegenüber dem zweiten Dithyrambos, durch den Ereignischarakter erzeugt wird, der schockierend auf den Leser wirken kann. Auffallend ist die abstrakte Momentaufnahme der denkenden, selbstreflexiven Ich-Instanz, die in dem Gedicht keine konkreten Bezugspunkte außer dem Willen zu sterben und zu vernichten erkennen lässt, was seine besondere Stellung innerhalb der Gedichtreihe betont. Aufgrund der Momentaufnahme des psychologisch relevanten Augenblicks ist keine komplexe Perspektivierung vorhanden. Innerhalb der Ereigniskonzeption⁷⁵⁶ ist der implizit vorhandene Topos des Übermenschen erkennbar, verflochten mit einer expliziten dionysischen Ästhetik. Die konzeptionellen Schlüsselbestandteile des Dithyrambos sind ferner neben dem Titel die Bilder „*Blitze*“, „*Tänzer*“, „*Schicksal*“ sowie die Verben „*siegen*“ und „*vernichten*“, der ekstatische Monolog der Ich-Instanz, das plötzliche Ereignis und schließlich der dionysische Augenblick, welche als Wesensbestandteile von Nietzsches Ästhetik gelten. Da das Gedicht symbolistisch abstrakt konzipiert ist, bleibt zunächst unklar, ob die Ich-Instanz als denkendes Agens eine konkrete Absicht kundtut.

Nietzsche schafft in *Letzter Wille* eine Sprache, die der Verkündung des Dionysischen entspricht, indem das Phänomen in apodiktischen Formulierungen Ausdruck findet. Der dritte Dithyrambos ist von einem mächtigen Tonfall bestimmt, der ekstatisch wirkt, indem der Überschwang sprachlich verarbeitet wird. Für den

⁷⁵⁵ KSA 4, 218-221.

⁷⁵⁶ Bohrer, Der andere Gott, vorgetragen am 29. Juli 2010, 2-15.

Dithyrambos ist neben einer musikalischen Färbung ein hohes sprachliches Tempo kennzeichnend, was zu einer Hervorhebung der Details führt. Diese Details sind die Begriffe des Krieges, der Wille zu sterben und zu vernichten. Der inhaltliche Schwerpunkt ist aber ein anderer, und so sind Nietzsches Philosopheme indirekt aus den Bildern zu deduzieren.⁷⁵⁷ Im dritten Dithyrambos sind fragmentierte Verse und Strophen, Wiederholungen, Ausrufe, eine abstrakte Ansprache und eine Vielzahl an Satzzeichen vorhanden, die typisch für die dionysische Sprache sind.⁷⁵⁸

Der Titel ist mehrfach deutbar: Groddeck verweist darauf, dass dieser in seiner lateinischen Übersetzung ins Deutsche *Testament* bedeute.⁷⁵⁹ Deshalb kann der Titel als letzter Wille eines Sterbenden verstanden werden, was aufgrund des dominanten Todesmotivs plausibel erscheint. In diesem Fall ist zu erfragen, was das Vermächtnis sei. Aufschluss darüber gibt die Ich-Instanz, die am Anfang und Ende des Gedichts in den Verswiederholungen auftritt. Dann ist das abstrakte Vermächtnis „*So sterben, / wie ich ihn einst sterben sah [...]*“ (388, 2-3).

Der Titel kann auch in Verbindung mit dem vorgestellten Interpretationsansatz als Zitat verstanden werden, welches in der Rede Zarathustras *Auf dem Oelberge*⁷⁶⁰ verarbeitet worden ist, und erhält dann eine tiefergehende Bedeutung. In dieser Rede bezeichnet Nietzsche den *letzten Willen* als Wille zur Erkenntnis. Hierauf wird insbesondere durch den an Kant angelehnten Vers „*Du schneebärtiger schweigender*

⁷⁵⁷ Colli, 1999, KSA 4, 411-416.

⁷⁵⁸ Kofman, 2014, 15.

⁷⁵⁹ Groddeck, 1991, Band 2, 99.

⁷⁶⁰ KSA 4, 220.

*Winter-Himmel*⁷⁶¹, *du rundäugichter Weisskopf*⁷⁶² *über mir!*“ verwiesen. Bei Kant heißt es: „[...] *Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir.*“⁷⁶³

Ferner ist für die Interpretation des Titels das Fragment *Vom Einen Siege* aus dem Nachlass zu berücksichtigen.⁷⁶⁴ Dieses, die Frühform des Dithyrambos darstellende Fragment entspricht der finalen Fassung in weiten Teilen. Den wesentlichen Unterschied stellen die letzten beiden Verse dar, welche in der finalen Fassung nicht mehr enthalten sind. Der vorletzte Vers lautet „*Oh du mein Wille, mein In-Mir, Über-mir! du meine Nothwendigkeit! Gieb, daß ich also siege – und spare mich auf zu diesem Einen Siege!*“ Wiederum stellt Nietzsche einen Bezug zu der bekannten Feststellung Kants her.⁷⁶⁵

Nietzsche hat die letzten beiden Verse des Fragments in abgewandelter Form als Abschluss des 30. Absatzes der Rede *Von alten und neuen Tafeln*⁷⁶⁶ im dritten Buch des Zarathustra verwendet, wodurch die inhaltlichen Gemeinsamkeiten zum dritten Dithyrambos verdeutlicht werden. Die kontextuellen Parallelen der ursprünglichen Fassung zu Kant sowie zu dieser Rede⁷⁶⁷ verdeutlichen, dass Kritik an Wissen und Erkenntnis sowie der Bezug zu Dionysos den inhaltlichen Kern dieses Dithyrambos bestimmen. Diese Rede zeigt aber auch, dass Zarathustra ein Gescheiterter ist, weil seine Jünger ihn nicht verstehen.⁷⁶⁸

⁷⁶¹ Winter-Himmel steht für den unbeugsamen Willen Zarathustras zur Erkenntnis. Das Bild deutet zwar auf einen Prozess hin und lässt keinen direkten Bezug zur Erkenntnis erkennen, die primär durch die Begriffe der Helligkeit wie Sonne und Licht bezeichnet wird. In der Rede Zarathustras „Auf dem Oelberge“ heißt es: „(...) – der Winter-Himmel, der schweigsame, der oft noch seine Sonne verschweigt!“ (KSA 4, 219). Sonne und (Winter-) Himmel weisen einen semantischen Bezug zueinander auf, die Sonne (Erkenntnis) ist zeitweise im Winter-Himmel (Wille zur Erkenntnis) verborgen. Die Erkenntnis kann erst dann erfolgen, wenn der Wille zur Erkenntnis vorhanden ist. Der Winter-Himmel wird in diesem Vers angesprochen: „Dass mir Niemand in meinen Grund und letzten Willen hinab sehe,- dazu erfand ich mir das lange lichte Schweigen.“ (KSA 4, 220). Die Relation zwischen dem letzten Willen und dem Schweigen ist interessant zu untersuchen, weil Nietzsche in einem Brief an August Bungert feststellt: „Wer Viel einst zu verkünden hat / Schweigt Viel in sich hinein. / Wer einst den Blitz zu zünden hat / Muss lange - Wolke sein.“ (Werle, 2003, 81.) In diesem Aphorismus verbindet Nietzsche das Schweigen mit der Verkündung von Wissen und Erkenntnis sowie dem Blitz, Symbol sowohl für Dionysos als auch für den Übermenschen.

⁷⁶² Weisskopf ist ein polysemes Bild und bezieht sich auf Wissen, nicht auf die Farbe des Himmels.

⁷⁶³ KpV, 253. Auch in der Rede des Zarathustra „Vor Sonnen-Aufgang“ verarbeitet Nietzsche diesen Verweis auf Kant mit dem gleichen inhaltlichen Bezug (KSA 4, 207-210).

⁷⁶⁴ KSA 10, 594.

⁷⁶⁵ KpV, 253.

⁷⁶⁶ KSA 4, 269.

⁷⁶⁷ In der Rede Zarathustras „Von alten und neuen Tafeln“ sind zahlreiche Verweise auf Dionysos enthalten (KSA 4, 246-269).

⁷⁶⁸ KSA 4, 268.

Der Titel des Dithyrambos kann deshalb als letzter Wille eines Gelehrten gedeutet werden, der untergehen will, weil seine Lehre nicht verstanden wird.⁷⁶⁹ Der Titel verweist direkt auf den Übermenschen, wenn Zarathustras Rede *Von der schenkenden Tugend* als Erläuterung herangezogen wird: „*Todt sind alle Götter: nun wollen wir, dass der Übermensch lebe! – diess sei einst am grossen Mittage unser letzter Wille!* –“⁷⁷⁰ Dieses Zitat verdeutlicht einerseits den inhaltlichen Bezug zwischen dem letzten Willen und dem Übermenschen; andererseits verweist der „*grosse Mittag*“ auf Wissen und Erkenntnis.⁷⁷¹ Der Titel stellt sich als Aposiopese dar, was verständlich wird, wenn der Dithyrambos in seiner Urfassung unter dem Titel *Vom Einen Siege* herangezogen wird.⁷⁷² Dann beträfe die Auslassung „*Siege*“ sowie eine notwendige Präposition. Der Titel des Gedichts läse sich demnach als „*Letzter Wille zum Siege*“.

Für die Deutung des Dithyrambos ist das Verständnis von Nietzsches Dionysos wesentlich, dessen Eigenschaften der an Zarathustra erinnernden Projektionsfigur zugewiesen werden: Die Charakteristika des tragischen Helden, die intellektuelle Gefährlichkeit und Radikalität, Lust am Leben, am Zerstören sowie gleichzeitig am eigenen Untergang, emphatisiert als extremer Dualismus, stellen die inhaltlichen und konzeptionellen Eckpfeiler des dritten Dithyrambos dar.⁷⁷³

Die lexikalische Untersuchung zeigt, dass sich die Wortwahl in unterschiedlichen grammatischen Formen durch die Akkumulation, Wiederholung und Betonung kriegsbezogenen Vokabulars mit hohem Aggressionspotenzial im Befehlston von allen anderen Dithyramben des Zyklus unterscheidet: „*sterben*“, „*dunkle Jugend*“, „*muthwillig*“, „*Schlacht der Tänzer*“, „*Kriegern*“, „*Siegern*“, „*erzitternd*“,

⁷⁶⁹ Die Rede „Von alten und neuen Tafeln“ ist typisch für Zarathustras bedrückte Stimmung am Ende des dritten Teils ist: „Wann kommt meine Stunde? – die Stunde meines Niederganges, Unterganges: denn noch Ein Mal will ich zu den Menschen gehn.“ (KSA 4, 246). Und: „Denn noch Ein Mal will ich zu den Menschen: unter ihnen will ich untergehen, sterbend will ich ihnen meine reichste Gabe geben!“ (KSA 4, 249).

⁷⁷⁰ KSA 4, 102.

⁷⁷¹ Das Bild Mittag stellt eine Assoziation mit einem transzendenten Zustand einer höheren dionysischen Erkenntnis her, die jenseits des Denkprozesses liegt. In diesem Zustand gibt es den ungeheuren Augenblick, in dem Verzweiflung an sich selbst von radikalem Bejahen überwunden wird. Dieser wird mit dem Mittag gleichgesetzt und als Ausdruck höchster mythischer Intensität angesehen (Ries / Kiesow, 2000, 116).

⁷⁷² KSA 10, 594.

⁷⁷³ Siehe Nietzsches Beschreibung des Dionysischen im VS von 1886 (KSA 1, 12).

„siegte“, „*s t e r b e n d siegte*“, „befehlend“, „starb“, „befahl“, „*v e r n i c h t e*“ und insbesondere das abschließende „*siegend, v e r n i c h t e n d*“ sind zu nennen.⁷⁷⁴

4.3.3 Analyse und Interpretation

These: Eine erhabene, an Zarathustra angelehnte Projektionsfigur befindet sich im dionysischen Rausch und bejaht den eigenen Untergang, weil sie sich als gescheitert betrachtet. Die Figur gewinnt dionysische Erkenntnis und stemmt sich dem Sokratismus entgegen.

1. Der Dithyrambos weist in der ersten und fünften Strophe einen wörtlich identischen Vers auf („*So sterben, / wie ich ihn einst sterben sah [...]*“ (388, 2-3 und 388, 16-17)), was für den Aufbau und das Verständnis wesentlich ist, weil diese Verse sich auf den Titel *Letzter Wille* beziehen. Die Verse bekunden eine abstrakte Absicht und weisen den einzigen Handlungsbezug in dem Dithyrambos auf. Die Ich-Instanz will sterben wie Dionysos, jener „*Freund, der Blitze und Blicke / göttlich in meine dunkle Jugend warf.*“ (388, 4-5), was auf die Zerstückelung des kindlichen Gottes durch die Titanen hindeutet.⁷⁷⁵

Sommer erkennt im Adjektiv „*dunkel*“ eine Anspielung auf den kindlichen Dionysos, der gemäß dem Mythos von den Nymphen im Wald aufgezogen wurde.⁷⁷⁶ Da sich „*dunkel*“ aber nicht auf den „*Freund*“ Dionysos, sondern auf „*meine*“ bezieht, darf dieses Interpretationsverständnis in Frage gestellt werden: Wahrscheinlicher ist, dass „*dunkel*“ eine Verbindung zwischen der Ich-Instanz zu Heraklit⁷⁷⁷ herstellen soll, „*der Dunkle*“ genannt.⁷⁷⁸ Wesentliche Gedanken der Philosophie Heraklits sind in diesem Dithyrambos enthalten: Das Infragestellen von Erkenntnis und der

⁷⁷⁴ KSA 6, 388.

⁷⁷⁵ Zeus soll die Titanen mit Blitzen zerstört haben, nachdem diese Dionysos unter dem Namen Zagreus in Stücke gerissen hatten. Dionysos wird der Wiedergeborene genannt, weil er nach der Zerstückelung wiederauferstanden ist. Der Sage nach soll aus der Asche des Dionysos und der Titanen das Menschengeschlecht entstanden sein (Kerényi, 1951, 247). Eine Parallele zwischen dem Dionysos Kult und dem Übermenschen ist erkennbar, weil der Übermensch den Menschen überwinden soll (KSA 4, 16). Darüber hinaus bedeutet der Verweis auf Dionysos im Kontext des Blitzes in diesem Dithyrambos, dass Zarathustra nach seinem Tod wiederauferstehen wird. Deshalb fürchtet er diesen nicht.

⁷⁷⁶ Sommer, 2013, 673.

⁷⁷⁷ Heraklit gilt als Lieblingsphilosoph Nietzsches, wie Sommer feststellt (Sommer, 2013, 673).

⁷⁷⁸ Nestle, 1905, 376.

Realitätswahrnehmung, der Prozess des Werdens und die spannungsgeladene Einheit von Gegensätzen.⁷⁷⁹

Wintelers Interpretation, dass die Verse 388, 4-5 auf Empedokles verwiesen, wird in dieser Arbeit nicht vertreten.⁷⁸⁰ Der Hinweis auf Dionysos ist erstens durch die hohe Bedeutung dionysischer Erkenntnis für den gesamten Zyklus zu erklären. Zweitens spielt Nietzsche auf die Wiederauferstehung des Dionysos nach dessen Zerstückelung an.⁷⁸¹ Die Ich-Instanz hat keine Angst vor dem Sterben und sieht dem Tod im Sinne des *amor fati* heroisch entgegen, weil diese als dionysisches Geschöpf an die ewige Wiederkunft glaubt.⁷⁸² „Blitze“ verweist wie zuvor erläutert auf den Übermenschen.⁷⁸³ Einzig der Übermensch ist stark genug, den Gedanken an die ewige Wiederkunft zu ertragen und diesen zu wollen.⁷⁸⁴ Drittens signalisiert die Erscheinung des Gottes ein plötzliches Ereignis, welches durch das Bild „Blitze“ ausgedrückt wird. Viertens wird der vorhandene Dualismus von radikaler Bejahung des Lebens und des Untergangs mit Nietzsches Verständnis des Dionysos verbunden.⁷⁸⁵ Schließlich bildet Dionysos das ästhetische Prinzip der Philosophie Nietzsches.⁷⁸⁶

Die erste Strophe ist durch auffallende Stilistik gezeichnet, welche die Eigenschaften des Dionysos betonen soll. „Blitze und Blicke“⁷⁸⁷ ist eine komplexe Stilfigur: Einerseits ist ein phraseologisches Hendiadyoin erkennbar, die der Betonung der plötzlichen Erscheinung des Dionysos durch die Doppelung zweier semantisch identischer Bilder dient. Andererseits kann „Blitze und Blicke“ als Synonymie im Sinne von „das Sehen des Sehens“ verstanden werden, ein Bild für dionysische Erkenntnis und Wahrheit. Das Adjektiv „göttlich“ verweist auf „Blitze und Blicke“ und betont die

⁷⁷⁹ Pfeiderer, 1886, 16-32.

⁷⁸⁰ Winteler, 2014, 289-290.

⁷⁸¹ Bourquin betont, der Mythos der Zerstückelung des Zagreus durch die Titanen habe wesentliche Wirkung auf Nietzsche gehabt, die er einer poetologischen Urbarmachung unterzogen habe, insbesondere erkennbar in der GT sowie in den DD (Bourquin, 2008, 598). Vertiefend zu diesem Thema sei der Aufsatz „Nietzsches Tragödie des Dionysos (Zagreus)“ empfohlen.

⁷⁸² KSA 4, 270-277.

⁷⁸³ KSA 4, 16.

⁷⁸⁴ Löwith, 2017, 140-141.

⁷⁸⁵ Baeumer, 1965, 227.

⁷⁸⁶ KSA 11, 541.

⁷⁸⁷ „Blick“ ist nach Groddecks Auffassung die ältere Bezeichnung für „Blitz“ (Groddeck, 1991, Band 2, 103).

Epiphanie.⁷⁸⁸ Die erste Strophe schließt mit dem Beginn der asyndetischen Reihe von Nominalsätzen ab, in der eine Enumeratio erkennbar ist, welche nach der Erscheinung des Dionysos dessen wesentliche Eigenschaften verdeutlichen soll. „*Muthwillig und tief*“ ist ein Oxymoron⁷⁸⁹, das eine scheinbar widersprüchliche Eigenschaft des Freundes bezeichnet. „*Tänzer*“ ist als Epitheton sowohl des Zarathustra wie auch des Dionysos zu verstehen und stellt eine semantische Verbindung zwischen den beiden Figuren her.⁷⁹⁰ Dionysos ist einerseits „*tief*“ aufgrund seiner Erkenntnis, andererseits aber „*muthwillig*“. „*Muthwillig*“ ist gemäß Duden auch als „*böswillig*“ und „*in böser Absicht*“ zu verstehen⁷⁹¹, eine typische Eigenschaft des Charakters des griechischen Gottes.⁷⁹² Das Adjektiv kann alternativ auch als „*des Mutes willig*“ verstanden werden, und zwar hinsichtlich des Erkenntnisbezugs von „*tief*“. Andererseits wird in Zarathustras Rede *Auf dem Oelberge* „*Muthwillens*“ mit der bekannten Aussage Kants verknüpft und stellt so eine kritische Sicht auf Wissen und Erkenntnis her.⁷⁹³ In diesem Fall verdeutlicht „*muthwillig*“ den Willen Zarathustras zu wahrer Erkenntnis. Das die erste Strophe abschließende „*Schlacht der Tänzer*“ (388, 7) hebt die dualistische Eigenschaft hervor, weil Dionysos wild und kriegerisch ist und gleichzeitig Musik, Feste, und Freuden repräsentiert. Dieser dualistische Wesenszug bestimmt die Charakterisierung des Gottes in den folgenden Strophen des Dithyrambos.

In „*Blitze und Blicke*“⁷⁹⁴ soll das dionysische Ereignis und die Epiphanie des Gottes emphatisieren. Dieses Ereignis ist für das Verständnis des Dithyrambos signifikant: Die Ich-Instanz gewinnt als Resultat des plötzlichen Ereignisses Erkenntnis innerhalb des dionysischen Augenblicks⁷⁹⁵, auf den auch durch den abrupten Beginn

⁷⁸⁸ Vergleiche die Darstellung der Epiphanie des Dionysos bei Otto. Parallelen sind aufgrund der Wucht des eintretenden Ereignisses offensichtlich (Otto, 1933, 74).

⁷⁸⁹ Groddeck, 1991, Band 2, 103-104.

⁷⁹⁰ Siehe hierzu den Schluss von VS, in der Nietzsche über das Epitheton „*Tänzer*“ eine Verbindung zwischen Zarathustra und Dionysos herstellt. „Oder, um es in der Sprache jenes dionysischen Unholds zu sagen, der Zarathustra heisst: [...] Zarathustra der Tänzer, Zarathustra der Leichte, der mit den Flügeln winkt, ein Flugbereiter, allen Vögeln zuwinkend [...]“ (KSA 1, 22).

⁷⁹¹ Duden, Die sinn- und sachverwandten Wörter, 1997, 502.

⁷⁹² Zur Verdeutlichung des Bösen im Charakter des Gottes siehe Kapitel „Nietzsches Dionysos“.

⁷⁹³ In dieser Rede wird „Du schneebärtiger schweigender Winter-Himmel“, eine Anspielung auf Wissen und Erkenntnis über den Verweis zu Kant, als „du himmlisches Gleichniss meiner Seele und ihres Muthwillens“ bezeichnet (KSA 4, 220).

⁷⁹⁴ Groddeck, 1991, Band 2, 103.

⁷⁹⁵ In Zarathustras Rede „Das Grablied“ stehen Augenblick und Blick in Relation zum dionysischen Ereignis. Dieses wird auch durch die erschreckende Oberfläche des Meeres zum Ausdruck gebracht: „Also im Herzen beschliessend fuhr ich über das Meer. – Oh ihr, meiner Jugend Gesichte und

des Gedichts verwiesen wird.⁷⁹⁶ In diesem Augenblick befindet sich die an Zarathustra angelehnte Projektionsfigur in einem rauschhaften Zustand, in dem die limitierende Tektonik des logischen sokratischen Denkprozesses verschwunden ist und der im weiteren Verlauf des Dithyrambos erhalten bleibt. In diesem Moment verschwinden Vergangenheit und Zukunft aus der Wahrnehmung, und die Projektionsfigur erfährt die Ewigkeit des Seins. Sie kann den Wiederkunftsgedanken nachvollziehen und befindet sich im Zustand überwältigender Bejahung.⁷⁹⁷ Wie im Kapitel 3 bereits dargestellt, umfasst das Dionysische auch die destruktiven Kräfte als zentrales Element, so dass der Todeswunsch sich auch aus dem Rausch erklären lässt.

Die Ich-Instanz befindet sich in einem Zustand der erweiterten Erkenntnis, vergleichbar einem Traumzustand. Intuitives Denken entsteht, indem durch das Ereignis das begriffliche Denken verworfen und dessen Strukturen zerschlagen, durcheinandergeworfen und in neue Gefüge zusammengesetzt werden. Aufgrund des Nicht-Vorhandenseins der Begriffe entsteht die Auflösung von Zeit und Raum als Konsequenz.⁷⁹⁸ Relevant für die Intuition ist der dionysische Augenblick, die mächtige Überwältigung durch den Schein, der Schönheit des Lebens, Frohsinn und Vitalität, wodurch die Kunst das Leben beherrscht und zur Leichtigkeit und Sorglosigkeit führt.⁷⁹⁹ Kunst als durchsichtigste Gestalt des Willen zur Macht ist nach Heidegger die Steigerung der Sinnlichkeit auf Basis des Rausches.⁸⁰⁰ Diese These kann für die Rolle der Kunst innerhalb der dionysischen Erkenntnis bestätigt werden. Die wesentlichen Komponenten von Nietzsches Erkenntnistheorie sind Intuition, Vision und Schaffen welche aus dem unterbewussten und unbewussten Denken und Handeln entstehen. Das Schaffen ist die tief im Menschen sitzende Energie, sich selbst zu übertreffen,

Erscheinungen! Oh, ihr Blicke der Liebe alle, ihr göttlichen Augenblicke! Wie starbt ihr so schnell! Ich gedenke eurer heute wie meiner Todten.“ (KSA 4, 142).

⁷⁹⁶ Im Kapitel 3 wurde erläutert, dass die Ereignismetaphorik wie auch der Topos des Bösen den Ursprung im Mythos des Dionysos/Zagreus haben. Auch Kreuzer bestätigt diese Sichtweise, wobei er insbesondere die Bedeutung des Blitzes betont: „Er [Dionysos], sollte nach einer Sage mit dem Blitze selber vom Himmel herabgekommen seyn, oder Semele hatte ihn doch unter dem leuchtenden Wetterstrahle zur Welt gebracht.“ (Kreuzer, 1821, 89-90).

⁷⁹⁷ Jaspers, 1981, 354 ff.

⁷⁹⁸ Ommeln, 2011, 1-19.

⁷⁹⁹ KSA 1, 889.

⁸⁰⁰ Heidegger, 1996, Band 6.1, 140 ff.

Grenzen infrage zu stellen, wofür der unbedingte Wille zur Macht sowie Mut erforderlich sind.⁸⁰¹

Ein wesentliches Merkmal des dionysischen Augenblicks ist Erhabenheit.⁸⁰² Das Erhabene weist ästhetische Bezugspunkte zum Dionysischen auf und enthält als zentrale Bestandteile die in *Letzter Wille* verarbeiteten dionysischen Formeln: Blitz, Plötzlichkeitsindiz und Schrecken.⁸⁰³ Nietzsche verdreht in seinem Konzept Schillers Verständnis⁸⁰⁴ des Erhabenen ins Gegenteil, weil das *principium individuationis* aufgelöst werden muss, bevor das Gefühl des Erhabenen eintritt. Das Erhabene wird ausgelöst entweder durch den mit der Kunst verflochtenen Schrecken oder die Großartigkeit der Natur.⁸⁰⁵ Dies ist auch im dritten Dithyrambos der Fall, nachdem die Ich-Instanz in der ersten Strophe feststellt, „So sterben, / wie ich ihn einst sterben sah -“, (388, 2-3). Das Erhabene ist „als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen [...]“⁸⁰⁶ für die im dionysischen Rausch befindliche Ich-Instanz zu verstehen. Das Grausen wird durch die überwältigende Wahrnehmung des plötzlichen Verschwindens der Vernunft begründet, begleitet von einem wonnevollen Entzücken über dieses Ereignis.⁸⁰⁷ Ferner führt die Konfrontation mit der notwendigen Vergänglichkeit seiner natürlichen Existenz, ausgelöst durch das gescheiterte Denkerdasein, plötzlich zu Schrecken. Die Ich-Instanz erfährt das Erhabene als das Gefühl von überwältigender Größe und Macht, welches ihn erschüttert. In einem solchen Zustand der Ekstase befindet sich die Ich-Instanz, wenn diese „Muthwillig und tief / in der Schlacht der Tänzer“ (388, 7) untergehen will.⁸⁰⁸

Nietzsche erklärt den Begriff über das klassisch-rationale Verständnis hinweg im Sinne einer sensualistischen Geschmacksästhetik.⁸⁰⁹ In der *Schrift Vom Erhabenen* des Pseudo Longinus, der auf Nietzsche gewirkt hat, wird bereits ein Bezug zwischen dem Erhabenen und dem Dionysischen⁸¹⁰ über die Begriffe „zerreißt“,

⁸⁰¹ KSA 3, 321.

⁸⁰² KSA 1, 280.

⁸⁰³ KSA 6, 24-25.

⁸⁰⁴ Schiller, 1998, Über das Erhabene, 754-767.

⁸⁰⁵ Bohrer, 1994, 92-95.

⁸⁰⁶ KSA 1, 57.

⁸⁰⁷ Bohrer, 2015, 151.

⁸⁰⁸ KSA 1, 52-57.

⁸⁰⁹ Bohrer, 1981, 131.

⁸¹⁰ Fuhrmann, 2003, 166.

„Augenblick“ „Blitz“ und „ganze Gewalt“ erkennbar, weil das Erhabene als plötzliches Ereignis beschrieben wird.⁸¹¹

Das Erhabene steht immer in Verbindung mit dem Übermenschen und dem Willen zur Macht, weil Nietzsche eine Philosophie des schöpferischen Lebens verkündet. Das Erhabene impliziert Größe, Stärke und Willenskraft und ermöglicht deshalb den Willen zu schaffen, Grundlage für den dionysischen Künstler.⁸¹² Der Übermensch ist die höchste Form des Erhabenen, dessen Verkünder Zarathustra ist, der den Übermenschen mit dem „*Hammerruf*“ erweckt. Der Wille zur Macht ist eine unendliche Größe, ausgeführt vom Übermenschen, der den großen Gedanken, die ewige Wiederkunft, erträgt und uneingeschränkt bejaht. Deshalb ist das Erhabene der Ausdruck des auf das Unendliche zielenden Willens.⁸¹³

2. In der zweiten Strophe wird das Asyndeton der Nominalnebenätze fortgesetzt, die sich auf den Gott beziehen und diesen weiter charakterisieren. Die Kriegsmetaphorik und die dualistischen Sprachformen werden beibehalten: Der „*Freund*“ ist „*unter Kriegern der Heiterste, / unter Siegern der Schwerste*,“ (388, 8-9). Das Homoioteleuton „*Kriegern*“ und „*Siegern*“ ist markant: Dionysos ist nicht der Gott des Krieges und wird im Mythos auch nicht als Sieger in kriegerischen Auseinandersetzungen beschrieben.⁸¹⁴ Jedoch kann der Einsatz der Stilfigur im Kontext dieser Bilder als Verstärkung des Topos von dionysischem Wissen und Erkenntnis gedeutet werden, wenn die Relation zu Zarathustras Rede *Von alten und neuen Tafeln* als Bezugsquelle berücksichtigt wird.⁸¹⁵

Dieser Interpretationsansatz soll im Folgenden erklärt werden: Wesentliches Thema der zweiten Strophe ist „*Schicksal*“. Nach Auffassung von Jalili thematisiert „*Schicksal*“ das Dionysische und zugleich Zerstörerische, welches der „*Freund*“ Dionysos auslebt. Sie bezieht sich in ihrer Interpretation auf die Rede *Von alten und neuen Tafeln* und versteht das Bild als die Zerstörung alten sokratischen

⁸¹¹ Der Blitz referenziert ferner auf den Übermenschen, wie auch Georg Heym in seinen Aufzeichnungen in Erstes Tagebuch von 1906 feststellt (Heym, 1978, 147).

⁸¹² KSA 10, 448.

⁸¹³ Meyer, 1993, 94-96.

⁸¹⁴ Eine charakteristische Beschreibung des Gottes findet sich in Welckers Griechische Götterlehre (Welcker, 1860, 571 ff.).

⁸¹⁵ In dieser Rede wird „*Siege*“ mehrfach in Verbindung mit dem Erreichen von dionysischem Wissen gesetzt (KSA 4, 269).

Wissens, welches durch die dionysische Lehre des Zarathustra ersetzt werde.⁸¹⁶ Die Interpretation ist zwar plausibel. Jedoch begründet Jalili ihre Deutung nicht über die semantische Anspielung Nietzsches auf die in dieser Rede wiederum enthaltene, mehrfach abgewandelte Aussage aus der *Kritik der praktischen Vernunft*: „O du mein Wille! Du Wende aller Noth du meine Notwendigkeit! Bewahre mich vor allen kleinen Siegen! Du Schickung meiner Seele, die ich Schicksal heisse! Du-In-mir! Über-mir! Bewahre und spare mich auf zu Einem großen Schicksale!“⁸¹⁷ Die Ich-Instanz will das tradierte sokratische Wissen („Schicksal“) rigoros zerstören und an dessen statt neues dionysisches Wissen schaffen („Siegen“). Zarathustras Rede zeigt aber auch, dass die Erreichung dieses Ziels sich schwierig gestaltet. Die folgende, als Klimax formulierte Frage des Zarathustra an seine Jünger verdeutlicht, dass diese die neue dionysische Lehre nicht verstehen und umsetzen können: „Warum so weich, so weichend und nachgebend? Warum ist so viel Leugnung, Verleugnung in eurem Herzen? So wenig Schicksal in eurem Blicke?“⁸¹⁸

Aber auch die Ich-Instanz zweifelt an der Umsetzbarkeit der neuen Lehre. Dies wird durch die Dopplung von „Schicksal“ sowie die unterschiedlichen Flexionsformen zum Ausdruck gebracht. Es handelt sich um semantisch unterschiedliche Schicksale, nämlich um den *Zweifel*⁸¹⁹ an der Zerstörung des sokratischen Wissens und dessen Zerstörung. Aufgrund der Dopplung der Negation erscheint plausibel, dass die Ich-Instanz zumindest den eigenen Zweifel überwindet und die radikale Bejahung der Umsetzung der dionysischen Lehre propagieren will. „vordenklich“ ist ein Neologismus, den Nietzsche abschließend in der Strophe positioniert, um die Bedeutung des dionysischen Wissens für das „Schicksal“ herauszustellen. Die Präpositionen „nach“ und „vor“ können antithetisch aufgefasst werden. In diesem Fall verweisen „nachdenklich, vordenklich“ auf jenes transzendente Wissen, die dionysische Erkenntnis.⁸²⁰

⁸¹⁶ Jalili, 2021, 166.

⁸¹⁷ KSA 4, 268-269.

⁸¹⁸ KSA 4, 268. Wie zuvor dargestellt, ist „Blick“ ein Synonym für „Blitz“. Auf diese Weise verknüpft Nietzsche Dionysos semantisch mit dem „Schicksal“.

⁸¹⁹ Der Zweifel Zarathustras an der Zerstörung der alten Werte, an dem Verständnis des dionysischen Wissens, dessen Umsetzung und an sich selbst wird am Ende des dritten Teils thematisiert.

⁸²⁰ Siehe hierzu Kapitel „Dionysische Erkenntnis und Wahrheitsfindung versus sokratische Wissenschaft“.

3. In der dritten Strophe bleibt die Struktur des aus zwei asyndetischen Nominalsätzen bestehenden zweiten Hauptsatzes erhalten. Diese Strophe bezieht sich vollständig auf „den Freund“ Dionysos, welcher ausschließlich in der rauschhaften Vorstellung der Ich-Instanz existiert, charakterisiert und beschreibt diesen fortschreitend. Wesentlich ist, dass die Strophe mit einem Ergebnis abschließt, auf das am Ende des Verses 388, 13 durch Doppelpunkt verwiesen wird. Beide Verse reflektieren auf „nachdenklich“. Der Tod wird auch in dieser Strophe positiv gewertet: der Freund stirbt „jauchzend“, weil Dionysos einerseits im Mythos wiedergeboren wurde, andererseits im Sinne des Wiederkunftgedankens unsterblich ist. Die Partizipien Präsens „erzitternd“ und „jauchzend“ beziehen sich auf „siegte“ und „sterbend siegte“ und betonen die Bedeutung des heroischen Untergangs für das Gedicht. Die Flexionsform des Partizip Präsens stellt eine logische Verbindung zwischen dem erscheinenden griechischen Gott und der sich im dionysischen Rausch befindlichen Ich-Instanz und deren präsentischem Augenblick der Erkenntnis dar. Der antagonistische dionysische Charakter wird über „sterbend siegte“ pointiert, ebenso wie die tragische Existenz.⁸²¹

4. In der vierten Strophe fällt das Anakoluth auf: Die Satzreihe wird durch „- und er befahl [...]“ (388, 15) aufgebrochen. Dies geschieht, um das Ergebnis der vierten Strophe, „vernichte“ (388, 15), das zugleich eine wesentliche inhaltliche Aussage des Dithyrambos ist, in imperativischer Form zu betonen: Beide Verse beziehen sich auf „siegte“ (388, 13). Der Wille zu sterben, dargestellt im ersten und zweiten Vers der ersten Strophe, wird erneut thematisiert, jedoch nicht auf die Ich-Instanz, sondern auf Dionysos bezogen, der siegessicher und aggressiv ist, weil er „befahl, dass man vernichte...“ (388, 15). Was bedeutet das? Dionysos starb „befehlend“, ebenso wie Ich-Instanz, die dessen Lehre intuitiv verstanden hat. Deshalb kann die Verbreitung des dionysischen Wissens als Sieg der Ich-Instanz und des Dionysos aufgefasst werden.

5. Die letzte Strophe besteht aus dem dritten Satz des Dithyrambos und enthält drei Verse. Nachdem Dionysos zuvor in der dritten Person Singular von der Ich-Instanz beschrieben wurde, erfolgt nun wie zu Beginn ein Wechsel in die Ich-Perspektive der

⁸²¹ Siehe die Darstellung des dualistischen Charakters des griechischen Gottes in Kapitel „Nietzsches Dionysos“.

berauschten Projektionsfigur. Die Verse „*So sterben, / wie ich ihn einst sterben sah:*“ (388, 16-17) greifen den Beginn der ersten Strophe durch die identische Wortfolge thematisch auf. Durch die Betonung der ersten beiden Verse, welche, sich auf den Titel beziehend, als letzter Wille der Ich-Instanz gedeutet wurden, wird deren Bedeutung für das Gedicht nochmals herausgestellt. Einziger Unterschied zu den Anfangsversen ist der Doppelpunkt in Vers 388, 17, der auf ein abschließendes Ergebnis hinweist: „*siegend, vernichtend...*“ (388, 18). Dabei ist auffallend, dass „*vernichtend*“ wie „*vernichte*“ in der vierten Strophe textlich hervorgehoben wird, in diesem Vers aber als Partizip Präsens flektiert ist, was darauf hindeutet, dass es sich um eine dauerhafte Aktion handelt. Indem Dionysos den Befehl ausruft, „*dass man vernichte*“, wird verdeutlicht, dass der dionysische Augenblick aus der ersten Strophe fortgesetzt wird, welcher die an Zarathustra angelehnte Ich-Instanz betrifft: Diese will sterben, weil die dionysische Lehre von den Menschen nicht verstanden wurde und das Wirken sinnlos geworden ist. Die Ich-Instanz hat intuitiv erkannt, dass sie zwar untergehen, als Verkünder der dionysischen Lehre im Sinne des Wiederkunftgedankens aber ewig existieren werde. Deshalb geht die Ich-Instanz „*siegend*“ (388, 18) unter, das sokratische Wissen⁸²² „*vernichtend*“ (388, 18).

4.3.4 Ergebnis

Nachdem die an Zarathustra angelehnte Ich-Instanz durch das plötzliche Ereignis in den rauschhaften dionysischen Augenblick versetzt wurde, setzt eine erweiterte Erkenntnis ein, die auf Intuition, Vision und dem Willen zum Schaffen basiert und in der die limitierende Tektonik des auf Logik basierenden sokratischen Denkprozesses verschwunden ist. Intuitives Denken erfolgt, indem durch das Ereignis die Strukturen des begrifflichen Denkens zerschlagen werden, dessen Konsequenz sich durch Frohsinn, Vitalität, das Gefühl von Leichtigkeit und Sorglosigkeit ausdrückt. Trotz der von Stärke geprägten Empfindungen lässt die Projektionsfigur deutliche

⁸²² Die Vernichtung des sokratischen Denkens ist eine temporäre Wunschvorstellung des Zarathustra in dem zuvor geschilderten ekstatischen Rausch, denn die abschließenden Kapitel des Werks verdeutlichen das Gegenteil (KSA 4, 390-408). Für Nietzsche gilt das gleiche in seiner realen Lebenssituation: Beginnend mit der Aufklärung hatte sich das rationale wissenschaftliche Denken, das auf Sokrates zurückzuführen, insbesondere durch Kant geprägt ist und in der Modernisierung von Wirtschaft und Gesellschaft Ausdruck gefunden hat, gegenüber den irrationalistischen Strömungen durchgesetzt (Pierenkemper, 2009, 25-33).

Zweifel und Todesgedanken erkennen: Ihr ist klar geworden, dass die Menschen die dionysische Lehre nicht erfassen können, erweiterte Erkenntnis außer für sich selbst kaum möglich und Scheitern die Folge ist. Bereits der Titel des Dithyrambos kann als letzter Wille eines Gelehrten gedeutet werden, der untergehen will, weil seine Lehre auf Unverständnis stößt. Die Ich-Instanz weist Eigenschaften des Übermenschen auf, erkennt intuitiv und durch ein erhabenes Gefühl die eigene Größe und Unzerstörbarkeit aufgrund des erfassten Wiederkunftgedankens und sieht dem eigenen Untergang mit maximaler Bejahung im Sinne des *amor fati* entgegen. Ausgangsmoment des Tragisch-Erhabenen ist der ereignisbedingte Schrecken, der bei der Ich-Instanz dazu führt, dass ein Reflexionsverlust und die Auflösung des *principium individuationis* folgen. Das Grausen wird durch die überwältigende Wahrnehmung des plötzlichen Verschwindens der Vernunft begründet, begleitet von einem wonnevollen Entzücken über dieses kontingente Ereignis. Die dionysische Erkenntnis bildet einen Kontrapunkt zum vernunftbasierten rationalen Denken des Sokratismus, dem sich die Ich-Instanz entgegenstemmt.

4.4 Limitation der Erkenntnis durch dionysische Selbstreflexion: „Zwischen Raubvögeln“

4.4.1 Entstehung, Überblick und Einordnung

Im vierten Dithyrambos, *Zwischen Raubvögeln*, der im Sommer 1888 begonnen und im darauffolgenden Winter fertiggestellt wurde⁸²³, wird eine abstrakte Gebirgswelt gezeichnet, deren Mittelpunkt ein tiefer Abgrund, nicht näher beschriebene schroffe Landschaftsformationen sowie Raubvögel sind. Die Figur des Zarathustra bildet das Objekt einer psychologischen Betrachtung, wobei Parallelen zum fünften und sechsten Dithyrambos erkennbar sind. Diese beiden Dithyramben behandeln einen ähnlichen Themenkomplex, die Möglichkeiten und Limitationen der Erkenntnis, offerieren aber einen Ausweg aus der Konfliktsituation. Der vierte Dithyrambos thematisiert hingegen in Form eines destruktiven Prozesses die Nichterreichung von Erkenntnis aufgrund der Verwicklung von Erkennendem und Erkanntem, die in den Nihilismus⁸²⁴ führt. Werteverlust durch Ablehnung der christlichen Moralhypothese, Wiederkunftsgedanken und Übermensch sind weitere Motive für das Phänomen des Nihilismus, welches von einem martialischen Bildgefüge rauer Gebirgslandschaften inszeniert wird.⁸²⁵

Im folgenden Forschungsüberblick sollen wichtige Interpretationsansätze vorgestellt werden. Kommerell (1943) liefert eine knappe, aber sehr gehaltvolle Interpretation des Dithyrambos, der den Konflikt des Erkennenden in den Mittelpunkt stellt. Er ist der Auffassung, dass das Gedicht „den Untergang selbst, ohne jede lyrische Umschleierung“ darstelle. Die letzte, tiefste Verstrickung des Denkers ist die Erkenntnis, dass er selbst die Bedingung des Erkennens, das Erkannte vom Erkennenden nicht zu trennen sei. Dieser unausweichliche Tatbestand führt zum denkerischen Selbstmord, den die Raubvögel verbildlichen.⁸²⁶

⁸²³ Siehe die textgenetischen Untersuchungen Groddecks (Groddeck, 1991, Band 1, XXVI-XXIX).

⁸²⁴ In diesem Kapitel wird der Begriff als passiver Nihilismus verstanden. Nietzsche hat mehrere, sich deutlich voneinander unterscheidende Formen des Nihilismus definiert. Siehe hierzu die Untersuchungen im ersten und zweiten Dithyrambos sowie die Aufzeichnungen im Nachlass (KSA 12, 350-351).

⁸²⁵ KSA 6, 389-392.

⁸²⁶ Kommerell, 1985, 488.

Groddeck (1991) begreift das Gedicht als Spottrede des Zarathustra, die dieser monologisch gegen sich selbst führe. Auch Groddeck betont die Relevanz der Einsamkeit und stellt fest, dass sich der mit sich selbst redende Zarathustra, gleichsam Objekt und Subjekt der Rede, im Verlauf des Gespräches auflöse. Der hierfür initiierende Begriff ist der Neologismus „*zwiesam*“, der aus „*einsam*“ generiert wird und Zarathustra in eine unbestimmte Vielheit diffundieren lässt.⁸²⁷

Sommer (2013) bemerkt, dass die Titelmetapher der „*Raubvögel*“ im letzten Abschnitt aufgelöst werde: Das Ich werde seinen eigenen Erkenntnissen, seinem Wissen und seinen Zweifeln ausgeliefert und fühle sich wie von sich selbst an den Galgen gebracht, als „*Selbstenker*“. Sommer betont die beiden wesentlichen Motive des „*Abgrunds*“ und der „*Einsamkeit*“, die bei Nietzsche häufig verarbeitet werden. Mit dem „*Abgrund*“ verbindet Sommer das Denken und Erkennen sowie das sich selbst untergrabene Ich.⁸²⁸

Winteler (2014) erkennt Zarathustra in der Rolle des Autors als das Opfer seiner eigenen Erkenntnis, die gegen ihn agiere und durch die Raubvögel negativ konnotiert sei. Der Autor könnte an den Abgründen seiner Selbsterkenntnis hängenbleiben oder alternativ das Schicksal des Autors nach der Vollendung seiner Arbeit. Winteler versteht den Dithyrambos im Kontext des *Ecce homo* und deutet diesen wiederum mit autobiographischem Bezug.⁸²⁹

Bohrer (2015) entwickelt ein eigenwilliges Interpretationsverständnis, das seiner ästhetischen Theorie des Dionysischen als Ereignis nahesteht. Er versteht Zarathustra in der Rolle des Dichters als dionysisches Raubtier, dem ein anderes Tier gegenübersteht, ein plötzlicher Raubvogel, der alles, was tugendhaft ist, angreift. Auch Dionysos erscheint nach Bohrs Auffassung, ebenfalls in Gestalt des Raubvogels. Bohrer sieht das plötzlich eintretende ästhetische Böse als Hauptmotiv in diesem Dithyrambos, das einen Grad erreicht habe, in dem nichts mehr erklärt, nur noch pathetisch behauptet werde.⁸³⁰

Ibbeken (2017) betont, dass die Einsamkeit, die sich auf Zarathustra beziehe, einer der wesentlichen Begriffe des Dithyrambos sei. Darüber hinaus knüpft sie an

⁸²⁷ Groddeck, 1991, Band 2, 112 ff.

⁸²⁸ Sommer, 2013, 674-678.

⁸²⁹ Winteler, 2014, 291-294

⁸³⁰ Bohrer, 2015, 211.

vorherige Interpretationsansätze an, indem sie feststellt, dass der Weise sich in sein eigenes Wissen verstrickt habe. Die Erlangung von Wissen führe zu einem falschen Wissen, er sei vor sich selbst falsch geworden in hundert Spiegelbildern. Die Selbstverschuldung durch die willentliche Erlangung falschen oder wertlosen Wissens wird gesteigert durch den Selbstvorwurf des „*Selbstenkers*“, führt zur Selbstzerstörung des Denkers.⁸³¹

4.4.2 Aufbau und Struktur

Der Dithyrambos *Zwischen Raubvögeln* besteht aus vierzehn Strophen und 101 Versen und ist in zwei Teile mit etwa gleicher Strophenzahl strukturiert.⁸³² In den Versen 52 und 53 setzt eine Zäsur ein, hervorgehoben durch das Homoioteleuton „*S e l b s t k e n n e r ! / S e l b s t h e n k e r !*“, welches ebenfalls die beiden Abschlussverse bildet und für die Semantik wesentlich ist. Jede der Strophen der beiden Hauptteile des Gedichts, die eine strukturelle und semantische Relation erkennen lassen, besteht aus einer unterschiedlichen Anzahl an Versen. Der Dithyrambos weist ein freies metrisches Schema auf und ist durch den Einsatz opulenter Stilistik gekennzeichnet.

Der Titel *Zwischen Raubvögeln* deutet auf passiven Nihilismus⁸³³ hin, in den Zarathustra gerät, „*der Einsiedler ohne Gott*“ (392, 3), der „*zwischen zwei Nichtse / eingekrümmt*“ (392, 7-8) ist, ein „*Räthsel für Raubvögel*“ (392, 11). Die wesentlichen Bilder betreffen den Topos der unerreichbaren Erkenntnis und den damit verbundenen Untergang des Subjekts: „*Abgrund*“ / „*Tiefe*“, „*Raubvögel*“, „*einsam*“, der Ariadnefaden, die biblische Schlange, „*Selbstkenner*“ / „*Selbstenker*“, das Adverb „*jetzt*“ als plötzliche Erscheinung des Dionysos sowie der Neologismus „*Nichtse*“.

4.4.3 Analyse und Interpretation

These: Die Erkenntnis Zarathustras agiert als dionysische Reflexion gegen sich selbst, so dass keine wahre Erkenntnis gewonnen und der Wiederkunftsgedanke nicht

⁸³¹ Ibbeken, 2017, 380-381.

⁸³² Die angegebene Zahl der Verse basiert auf der Nummerierung in der KSA.

⁸³³ KSA 12, 350-351.

ertragen werden kann. Die ewige Wiederkehr des erkenntnislosen Gleichen führt zu Nihilismus.

1. Der Dithyrambos beginnt mit der Feststellung und zugleich Warnung einer zunächst unbekannten Ich-Instanz. Das Adverb „*hier*“ verweist auf den Abgrund, der von der „*Tiefe*“ hinsichtlich der Gefahr unterstrichen wird. Die Alliteration „*schnell*“ / „*schluckt*“ verstärkt diese Gefahr. Im vierten Vers wird Zarathustra direkt angesprochen, und zwar von sich selbst. Die Apostrophe „*Aber du*“ verdeutlicht, dass Zarathustra aufgrund seiner Tiefe den Abgrund und die Gefahr liebt. Die „*Tiefe*“ meint Wissen, Wahrheit und Erkenntnis. Zarathustra liebt den Abgrund derzeit „*noch*“: es ist unklar, ob dies künftig auch der Fall sein wird, denn er fragt, ob er es der Tanne, die textlich hervorgehoben ist, gleichtue, welche durch tiefes Wurzelwerk gehalten wird und deshalb am Abgrund gedeihen kann.⁸³⁴

Wie im ersten Dithyrambos bereits festgestellt, stellt der Begriff „*Abgrund*“⁸³⁵ ein polysemes Bild dar mit zwei Bedeutungen, die einander bedingen: Gefahr und dionysisches Wissen.⁸³⁶ Der Prophet Zarathustra befindet sich am Scheideweg, hat die Möglichkeit zu wachsen, kann aber auch scheitern.⁸³⁷ Die Möglichkeit zur Transformation des Menschen zum Übermenschen, der mit der Umkehrung der Werte und der Zerstörung der christlichen Moralhypothese verbunden ist, betrachtet Zarathustra als das eigentliche positive Moment. Die Gefahr besteht jedoch darin, in den alten moralischen Denkmustern verhaftet zu bleiben.⁸³⁸ In der Rede *Der Genesende*, in der die Tiere dem Propheten den Gedanken von der ewigen Wiederkunft offenbaren⁸³⁹, stellt Zarathustra den Bezug zwischen der Wiederkunft, bezeichnet als Kreis, dem Willen zur Macht und dem Abgrund her: „*Ich, Zarathustra, Fürsprecher des Lebens, der Fürsprecher des Leidens, der Fürsprecher des Kreises*

⁸³⁴ Groddeck, 1991, Band 2, 113-114.

⁸³⁵ KSA 4, 16.

⁸³⁶ KSA 1, 153-154.

⁸³⁷ KSA 4, 17.

⁸³⁸ Vgl. Zarathustras Rede „Von der Menschen-Klugheit“: „Nicht die Höhe: der Abhang ist das Furchtbare!“ [...] „Das, Das ist mein Abhang und meine Gefahr, dass mein Blick in die Höhe stürzt, und dass meine Hand sich halten und stützen möchte – an der Tiefe!“ (KSA 4, 183).

⁸³⁹ Siehe zur Wechselbeziehung der ewigen Wiederkunft und des Willen zur Macht das Kapitel „Der Genesende“ bei Heidegger (Heidegger, 1996, Band 6.1, 268-283).

– *dich rufe ich, meinen abgründlichsten Gedanken! [...] Mein Abgrund redet, meine letzte Tiefe habe ich an's Licht gestülpt!*⁸⁴⁰

2. In der zweiten Strophe wird die erwähnte Tanne aufgegriffen, wobei auffallend ist, dass deren natürliche Lebenskraft und Resistenz ausführlich behandelt werden. Die gesamte Strophe wird von einem Satz bestimmt, der in drei Abschnitte gegliedert ist und mit einem Ergebnis abschließt, welches über das Adjektiv „*einsam*“ die Relation zur dritten Strophe herstellt. Die ersten beiden Abschnitte (389, 8-10 und 11-13) charakterisieren die Tanne, bevor im dritten Abschnitt ein inhaltlicher Bezug von Zarathustra über die Tanne zu sich selbst hergestellt wird. Der erste Abschnitt der Strophe beschreibt den Wurzeln schlagenden Nadelbaum zunächst als mutig und widerstandsfähig („*Die schlägt Wurzeln, wo / der Fels selbst schaudernd / zur Tiefe blickt,*“ (389, 8-10)), wobei die Alliteration die Furcht Zarathustras vor der Tiefe hervorhebt. Der erste und zweite Abschnitt beginnt mit der Anapher „*Die*“ / „*die*“, welche auf die in Sperrsatz geschriebene Tanne in der ersten Strophe und deren Signifikanz verweist. Der zweite Abschnitt wiederholt den ersten Abschnitt inhaltlich, um die Furcht vor dem Abgrund, die Gefahr, in den alten moralischen Denkmustern verhaftet zu bleiben oder mit dem Nihilismus konfrontiert zu werden, zu exponieren. Der Plural „*Abgründe*“ stellt eine Klimax gegenüber dem „*Abgrund*“ aus der ersten Strophe dar: Nachdem Zarathustra den einen Abgrund noch liebt, zeigt sich die Tanne standhafter und mutiger als der Prophet, denn „*die zögert an Abgründen, / wo Alles rings / hinunter will:*“ (389, 11-13). Im dritten Absatz fällt die prosodische Antiklimax auf, „*geduldig duldend, hart, schweigsam, / einsam...*“ (389, 16-17), welche den auf das Ergebnis „*einsam...*“ hinauslaufenden Prozess bezeichnet. Die Assonanz „*geduldig duldend*“ charakterisiert die stabile Furchtlosigkeit der Tanne und steht kontradiktorisch zur „*Ungeduld / wilden Gerölls, stürzenden Bachs*“ (389, 14-15). Merkwürdig ist, dass die Tanne im Verlauf des Dithyrambos nicht mehr erwähnt wird. Was ist der Grund hierfür? Die Tanne kann als die Zarathustra übergeordnete Natur aufgefasst werden, die diesem jedoch fremd ist.⁸⁴¹ Im Gegensatz zum Menschen

⁸⁴⁰ KSA 4, 271.

⁸⁴¹ Die Natur hat im Werk Nietzsches die Funktion einer übergeordneten Kraft mit engem Bezug zum Dionysischen. Nietzsche ist der Auffassung, dass der Mensch aufgrund der Verweltlichung, die aus dem wissenschaftlichen Sokratismus resultiert, der Natur entfremdet wurde. Die erneute Zusammenführung von Menschen und Natur solle über das Dionysische erfolgen: „Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen:

Zarathustra hat die Natur den Wiederkunftsgedanken und die Umwertung vollständig erfasst, kann der Nihilismus ihr nichts anhaben, und sie ist vor dem Absturz in die Tiefe geschützt.⁸⁴²

3. Die dritte Strophe beginnt mit dem Ergebnis der zweiten Strophe, dem Adjektiv „*E i n s a m !*“, welches in Sperrsatz und mit Ausrufezeichen versehen den 18. Vers bestimmt. Einsamkeit bildet eines der Leitmotive des vierten Dithyrambos, ist eine Konstante und ein Denkansatz in Nietzsches Leben, in seiner Philosophie und den literarischen Arbeiten, eine Existenzform, die zwingend erforderlich für seine Kulturkritik und Erkenntnistheorie ist. Er bemerkt im *Ecce homo*: „*Aber ich habe Einsamkeit nöthig, will sagen, Genesung, Rückkehr zu mir, den Athem einer freien leicht spielenden Luft ... (...).*“⁸⁴³ Die Wahrheitssuche und die Einsamkeit sind eng miteinander verbunden. Für das Einsamkeitsmotiv ist die Ambivalenz zwischen dem heroischen Einzelgänger und Verzweiflung charakteristisch, was besonders in *Also sprach Zarathustra* und in den *Dionysos Dithyramben* deutlich wird. Auch die Zertrümmerung christlicher und moralischer Werte dürfte ihren Beitrag für die Relevanz des Einsamkeitsmotivs geleistet haben. In *Ecce homo* fällt auf, dass Nietzsche den Begriff durchaus kritisch sieht.⁸⁴⁴ Das Einsamkeitsmotiv wird häufig in Zusammenhang mit der Höhe verwendet, was auch in diesem Dithyrambos implizit der Fall ist, weil die Höhe als konträrer Gegenpol zu Abgrund vorhanden sein muss.⁸⁴⁵ Klossowski versteht den Begriff der Einsamkeit bei Nietzsche existenzialistisch, als Erreichung des Unlehrbaren, in dem der Mensch sich selbst beschreibt, als ein *Genesender*. Die Rückkehr der Existenz zu sich selbst als die maximale Idiosynkrasie ist die Konsequenz sowie die Erkenntnis, kein anderes Ziel zu haben, als das zu sein, was man ist.⁸⁴⁶

Der Weg in die Einsamkeit ist gemäß Zarathustra die Voraussetzung, um zu sich selbst zu gelangen, um „*Selbstkenner*“ (390, 31) zu werden, und auch zwingende Voraussetzung für den Übermenschen. Deshalb hat Nietzsche die Rede des

auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen.“ (KSA 1, 29).

⁸⁴² Zu weiteren Verdeutlichung der Gefahr durch die Tiefe siehe die Rede Zarathustras „Von der Menschen-Klugheit (KSA 4, 183).

⁸⁴³ KSA 6, 276.

⁸⁴⁴ Siehe Nietzsches Ausführungen zur Einsamkeit im Vorwort des EH (KSA 6, 258-259).

⁸⁴⁵ Zittel, 2011, 218.

⁸⁴⁶ Klossowski, 2007, 28-29.

Zarathustra, in der der Weg der Einsamkeit erklärt wird, „*Vom Wege des Schaffenden*“ betitelt, denn der Übermensch besitzt als das wesentliche Charakteristikum den Willen zu schaffen: „*Mit meinen Thränen gehe in deine Vereinsamung, mein Bruder. Ich liebe Den, der über sich selbst hinaus schaffen will und so zu Grunde geht.*“⁸⁴⁷ Der Weg zu sich selbst, zu dem es großer Kraft, Wille und außergewöhnlichen Selbstbewusstseins bedarf, ist mit Trübsal verbunden. Die Aufgabe ist gleichsam Selbst-Überwindung und Untergang des Menschen, wobei keinesfalls der Tod, sondern die Transformation zum Übermenschen gemeint ist.

Zu Beginn des zweiten Verses spricht Zarathustra wiederum eine abstrakte Person und zugleich sich selbst an und drückt durch „*Wer wagte es auch, / hier Gast zu sein, / d i r Gast zu sein?...*“ (389, 19-21) seine Furcht vor dem Abgrund aus. Das Substantiv „*Gast*“ verdeutlicht, verstärkt durch das Homoioteleuton „*hier / dir*“, dass an jenem Ort im Hochgebirge an einem tiefen Abgrund niemand außer der Tanne dauerhaft bestehen kann, welche mit „*d i r*“ in Sperrdruck angesprochen wird.

In den ersten drei Strophen besteht eine triplexe Semantik zwischen dem Abgrund, der Höhe und der Einsamkeit: Zarathustra befindet sich im Hochgebirge und blickt in vollständiger Einsamkeit in die Tiefe eines Abgrunds, an dem eine das übergeordnete natürliche Prinzip repräsentierende Tanne fest verwurzelt wächst. Die Bilder verweisen auf den aktuellen geistig-psychischen Zustand des Zarathustra, der einsam und trübselig in das Gebirge gewandert ist, um Erkenntnis zu gewinnen und sich seiner bewusst zu werden. Aber er weiß, dass er das tradierte Wertgefüge vollständig überwinden muss, um nicht dem passiven Nihilismus zu verfallen und unterzugehen. Hieran zweifelt Zarathustra.

4. Der erste Vers der vierten Strophe gibt die dubitative Antwort auf die Frage der dritten Strophe: „*Ein Raubvogel vielleicht.*“ (390, 1) ist der Gast, der plötzlich erscheint und es wagt, im Gebirge an einem Abgrund temporär zu verweilen. Auffallend ist, dass der Raubvogel negativ konnotiert ist, weil dieser sich Zarathustra „*dem standhaften Dulder / schadenfroh in's Haar*“ (390, 3-4) hängt. Ferner ist der Raubvogel ein Abstraktum, das kein Tier im biologischen Sinn meint, nicht in *Also sprach Zarathustra* vorkommt und auch keine Anspielung auf den Adler des

⁸⁴⁷ KSA 4, 83.

Zarathustra darstellt, welcher positiv konnotiert ist.⁸⁴⁸ Deshalb handelt es sich um die Raubvogel-Instanz.

In *Zur Genealogie der Moral* setzt sich Nietzsche 1887, kurz vor der Entwicklung des vierten Dithyrambos, ausführlich mit dem Bild des Raubvogels auseinander. Dies geschieht in der Abhandlung „*Gut und Böse*“, „*Gut und Schlecht*“, in der Nietzsche die tradierten Moralvorstellungen diskutiert: Der Raubvogel wird dem Lamm, das den an die christlichen Werte glaubenden Menschen repräsentiert, kontradiktorisch entgegengesetzt: „[...] sei es auch, dass die Raubvögel dazu ein wenig spöttisch blicken werden und vielleicht sich sagen: wir sind ihnen gar nicht gram, diesen guten Lämmern, wir lieben sie sogar: nichts ist schmackhafter als ein zartes Lamm.“ In dieser Abhandlung wird der Raubvogel auch mit den Eigenschaften des Übermenschen in Bezug gesetzt: „Von der Stärke verlangen, dass sie sich *n i c h t* als Stärke äussere, dass sie *n i c h t* ein Überwältigen-Wollen, ein Niederwerfen-Wollen, ein Herrwerden-Wollen, ein Durst nach Feinden und Widerständen und Triumphen sei, ist gerade so widersinnig als von der Schwäche verlangen, dass sie sich als Stärke äussere“. ⁸⁴⁹ Darüber hinaus bezeichnet Nietzsche die Wirkung des schaffenden Subjekts als „*Blitz*“ und integriert auf diese Weise den dionysischen Denkansatz in das Bild des Raubvogels. Die wesentlichen Eigenschaften des Raubvogels sind gefährliches Wissen, Stärke, spöttisches Gehabe, schaffen jenseits aller Moral und das wahrgenommene Böse durch die Schwachen.

Bohrer vertritt die Auffassung, dass Raubvogel ein Bild für Dionysos sei, weil dieser als Raubtier plötzlich erscheine.⁸⁵⁰ Zwar verfügt der Raubvogel über dionysische Attribute, wozu neben der Plötzlichkeit auch ein ästhetisiertes Böses zählt, stellt im Kontext des Dithyrambos aber keinen direkten Bezug zum griechischen Gott her. Im Übrigen: Warum sollte Dionysos den Propheten Zarathustra mit höhnischem Gelächter verspotten? Der Begriff des Raubvogels deutet auf den Nihilismus des Zarathustra hin, der „*zwischen zwei Nichtse / eingekrümmt*“ (392, 7-8) ist. Der Raubvogel stellt nach dem Verständnis in dieser Arbeit aber keineswegs ein

⁸⁴⁸ KSA 4, 11.

⁸⁴⁹ KSA 5, 279.

⁸⁵⁰ Bohrer, 2015, 214.

Sprachbild für das Nichts dar, wie Groddeck⁸⁵¹ und Brock⁸⁵² meinen, sondern verweist auf dionysisches Wissen und Erkenntnis, die zur vollständigen Vernichtung des Menschen Zarathustra führen, sofern dieser die neue Lehre nicht begreift und umsetzen kann. Diese Bedrohung entstammt der Wahrnehmung des Propheten, ist die Ausgeburt der Einsamkeit in der dritten Strophe, welche nun zu Selbstzweifeln führt, die ihn verspotten „mit irrem Gelächter, / einem Raubvogel-Gelächter...“ (390, 5-6), ihn, den „standhaften Dulder“ (390, 3).

5. In der fünften Strophe wird die Raubvogel-Instanz aktiv und spricht Zarathustra an, wobei auffallend ist, dass die Sprechweise wiederum höhnisch, spöttisch und zugleich überlegen ist. Dieser Tonfall ist auch in der erwähnten Abhandlung in *Zur Genealogie der Moral* herauszuhören.⁸⁵³ Die redende Raubvogel-Instanz höhnt grausam: „Wo z u so standhaft?“ (390, 7). „Wozu“ ist eine teleologische Frage nach dem Ziel und dem Zweck, keineswegs nach dem *Warum*, wie Groddeck feststellt.⁸⁵⁴ Zarathustra ist standhaft, weil er trotz seiner Zweifel⁸⁵⁵ an den großen Gedanken festhält, die er als Prophet verbreitet im Bestreben, die Menschen zu überzeugen. Der Vers „man muss Flügel haben, wenn man den Abgrund liebt...“ (390, 9) bedeutet, dass der Mensch Zarathustra die Kraft haben müsse, den großen Gedanken der Wiederkunft zu wollen und zu ertragen, um nicht in das Nichts des Abgrunds zu stürzen. Durch die abschließenden Verse „man muss nicht hängen bleiben, / wie du, Gehängter!“ (390, 10-11) findet ein Bezug auf den vorherigen Vers statt. Wer den Wiederkunftsgedanken erträgt und diesen will, der muss frei, willensstark und unabhängig von Moral sein; der muss das Gegenteil von Christus sein, verbildlicht durch „Gehängter“. Die Anspielung auf Christus verweist auf die christliche Moral, die in der Abhandlung „Gut und Böse“, „Gut und Schlecht“ durch das Lamm repräsentiert wird und in einem kontradiktorischen Spannungsverhältnis zur Raubvogel-Instanz steht.⁸⁵⁶

⁸⁵¹ Groddeck, 1991, Band 2, 129.

⁸⁵² Brock, 2017, 354-358.

⁸⁵³ KSA 5, 278-281.

⁸⁵⁴ Groddeck, 1991, Band 2, 117.

⁸⁵⁵ Siehe Zarathustras Rede „Der Genesende“, in der der Prophet tagelang todkrank niederliegt, bevor seine Tiere ihn erwecken und ihm die Lehre von der ewigen Wiederkunft offenbaren (KSA 4, 270-277).

⁸⁵⁶ KSA 5, 278-281.

6. In der sechsten Strophe ist wiederum ein Wechsel in der Erzählperspektive vorhanden. Zarathustra spricht sich selbst wie in der ersten Strophe an, diesmal jedoch mit „*Oh Zarathustra*“ (390, 12), was am Ende des Gedichtes wiederholt wird. Die Strophe setzt sich der Spottrede der Raubvogel-Instanz zwar entgegen, zeichnet aber ein zunehmend destruktives Bild des Propheten, das mit der erstmaligen Andeutung des Todes abschließt. Syntaktisch auffallend ist eine aufeinander folgende asyndetische Reihe von drei Nominalsätzen, deren Zweck eine weitere Charakterisierung des Destruktionsprozesses ist. Zarathustra bezeichnet sich selbst als „*grausamster Nimrod!*“ (390, 13): Nimrod ist ein alttestamentarischer Krieger, gilt als erster Held der Erde sowie als der Widerstrebende, sich Empörende, ein gewaltiger Jäger, möglicherweise auch der Hellstrahlende. Er gebrauchte Kraft und Gerissenheit, um Menschen und auch Tiere unter seine Herrschaft zu bringen.⁸⁵⁷ Der biblische Krieger, über den nicht bekannt ist, dass er grausam gewesen sei, ist nicht zu verwechseln mit dem „*grausamsten Nimrod*“. Zarathustra ist nicht der Krieger des biblischen Gottes, sondern Krieger des Dionysos. Dionysos erscheint in diesem Dithyrambos erstmals in Vers 390, 17 über das Adverb „*Jetzt!*“. Mit „*Jüngst Jäger noch Gottes*“ (390, 14) ist deshalb nicht der Jäger im Dienste des biblischen Gottes gemeint, sondern im Gegenteil ist letzterer der Gejagte. Die Verse „*das Fangnetz aller Tugend, / der Pfeil des Bösen!*“ (390, 15-16) sind als die Bestrebung des Zarathustra als Verkünder der dionysischen Lehre⁸⁵⁸ im Sinne der Umwertung zu verstehen. In den Vers „*Jüngst Jäger noch Gottes*“ sind ein Hyperbaton sowie eine durch Alliteration verstärkte Assonanz erkennbar, eine den Niedergang Zarathustras ankündigende Hervorhebung. Das Adverb „*noch*“ drückt aus, dass Zarathustra der Jäger Gottes war, aber nicht mehr ist. Das „*Jüngst*“ kontrastiert das folgende „*Jetzt!*“ und drückt Sommers Auffassung zufolge eine Situation aus, die Zarathustra hinter sich gelassen habe sowie eine Tendenz.⁸⁵⁹ Daher stehen „*noch*“ und „*Jüngst*“ in einem semantischen Bezug zueinander. In den abschließenden drei Versen wird der Niedergang Zarathustras

⁸⁵⁷ Siehe Charakterisierung des Nimrod. Die Bibel, 1. Mose 10,8-11; 1. Chr 1,10; Micha 5,5.

⁸⁵⁸ Siehe die in Kapitel „Nietzsches Dionysos“ verfasste These des Verfassers: Nietzsches Dionysos ist ein übergeordnetes ästhetisches und philosophisches Prinzip mit einer klaren Struktur, welches in Bezug zu Zarathustra und dem Übermenschen gesetzt wird (KSA 11, 541).

⁸⁵⁹ Sommer, 2013, 675.

weiter thematisiert. Der Pfeil, der sich gegen den Gott und das Christentum richtete, Zarathustras eigene Lehre, ist nun „*in dich selber eingebohrt...*“ (390, 20).

7. Die siebente Strophe thematisiert die Erscheinung des Dionysos⁸⁶⁰ und die Auseinandersetzung Zarathustras mit dem dionysischen Wissen, nachdem auf den Gott über das Adverb „*Jetzt*“ (390, 17) bereits in der vorherigen Strophe verwiesen wurde. Die Erzählperspektive wird beibehalten, indem Zarathustra sich selbst in der zweiten Person Singular anspricht. Auf den Topos des Wissens und der Erkenntnis als Kernthema dieser Strophe verweisen das Adjektiv „*einsam*“ (390, 22) sowie die explizite Erwähnung vom „*eigenen Wissen*“ (390, 23). Der Neologismus „*zwiesam*“ (390, 23) fungiert als Hapax legomenon⁸⁶¹, ist ein Kompositum aus *zwischen* und *zweisam* und referenziert auf den Titel sowie die prekäre Position Zarathustras in der vorletzten Strophe.

Die Erscheinung des Dionysos als psychologisches Phänomen führt nicht wie im dritten Dithyrambos *Letzter Wille* zu einem positiven energetischen Effekt, sondern amplifiziert den Verfall Zarathustras. Wie im Kapitel 3 dargelegt, ist Dionysos bei Nietzsche eine ambivalente und gewalttätige Gotteserscheinung⁸⁶² mit einer extrem bipolaren Charakteristik, für die der Wunsch nach Zerstörung und dem eigenen Untergang wesentypisch und zugleich sinnstiftend ist. Die Verse „*einsam mit dir / zwiesam im eignen Wissen, / zwischen hundert Spiegeln*“ (390, 22-24) verweisen auf die glatte Oberfläche⁸⁶³ und stellen eine Relation zu Dionysos und dionysischem Wissen und Erkenntnis her. Wieso entfacht Dionysos diese negative Wirkung bei Zarathustra? Der psychologische Effekt der Epiphanie⁸⁶⁴ wird durch die glatte Oberfläche initiiert. Dabei handelt es sich nicht um ein Gefühl von Erhabenheit und Unbegrenztheit der eigenen Existenz, wie in *Letzter Wille*, sondern die glatte Oberfläche kreiert die rauschhafte Vorstellung von dem abstrakten Gedanken des Gottestodes und macht die ins Nichts verweisende Unendlichkeit transparent.

⁸⁶⁰ Bohrer, 1981, 111-115.

⁸⁶¹ Sommer, 2013, 676.

⁸⁶² Siehe hierzu vertiefend die Überlegungen Girards (Girard, 1977, 150).

⁸⁶³ Bohrer, 2015, 186-192.

⁸⁶⁴ Auch in dieser Epiphanie ist das plötzliche Erscheinen und Verschwinden des Dionysos nachweisbar, welches das Interpretationsverständnis Walter Ottos vergegenwärtigt (Otto, 1933, 74). Otto versteht Dionysos ferner als Gott des Paradoxen und der Extreme, insbesondere der unbegrenzten Lebensfreude und totalen Vernichtung.

Zarathustra wird in diesem Augenblick von einem dionysischen Schrecken und Selbstzweifeln gepackt.

Die Verse „zwischen hundert Spiegeln / vor dir selber falsch,“ (390, 24-25) nehmen über die ästhetische Kategorie der Erscheinung Bezug zum Wissen. Das Bild „hundert Spiegeln“ repräsentiert einen auf sich selbst liegenden Erscheinungsmodus des Dionysischen, wobei der Ereignischarakter des Erscheinens durch das Adverb „Jetzt“ (390, 21) deutlich hervortritt. Das Erscheinen im dionysischen Augenblick ist eine ästhetische Vision der Erkenntnis, die selbstreflektierend und immer nur auf sich selbst zurückzuführen ist.⁸⁶⁵ Die mögliche Erkenntnis ist deshalb eine dionysische Selbstreflexion, in der sich das vorhandene Wissen spiegelt. Zwar übertrifft diese Erkenntnis die des normalen und höheren Menschen bei Weitem, bewegt sich aber ausschließlich innerhalb der eigenen ästhetischen Denkmuster. Eine unauflösliche Verstrickung zwischen dem Erkennenden und dem Erkannten ist deshalb vorhanden, in der die Erkenntnis gegen sich selbst agiert. Die Selbstreflexion ist aufgrund der Metaphorik der Spiegelung als ein ins Unendliche reichender Prozess zu begreifen, ein *Mise en abyme*, weil die Selbstreflexion in sich selbst enthalten ist.⁸⁶⁶

Die Präposition „zwischen“ im Vers 390, 26 meint Zwiespältigkeit, die im Titel enthalten ist: Das Subjekt der Ansprache, Zarathustra, erfährt durch die Spiegelung eine Spaltung von einsam zu zwiesam und löst sich im Verlauf der Rede in eine unbestimmte Vielheit auf. Der Aufbau des Gedichts in zwei Teile zu je sieben Strophen könnte ein Verweis auf diesen Prozess sein und den Abgrund visualisieren, weil sich nach der siebenten Strophe eine Zäsur befindet. Groddecks Auffassung zufolge ist die Zahl der Verse von etwa 100 als Synekdoche zu verstehen und bezeichnet die Vielheit, die einen Antagonismus zum Bild der Einsamkeit bildet.⁸⁶⁷ Diese Auffassung Groddecks ist plausibel, weil die Einsamkeit in Relation zur Erkenntnis steht und für deren Gewinn zwingend erforderlich ist. Der Prozess des Zerfalls der Einsamkeit führt zu einem unbestimmten Verschwinden der Erkenntnis aufgrund der dionysischen Selbstreflexion.⁸⁶⁸

⁸⁶⁵ Bohrer, 2015, 141-144.

⁸⁶⁶ Snow, 2016, 2-4.

⁸⁶⁷ Groddeck, 1991, Band 2, 112.

⁸⁶⁸ KSA 6, 276.

Am Ende dieser Strophe sieht sich Zarathustra aufgrund des Gottesverlusts sowie der Unmöglichkeit wahrer Erkenntnis mit dem passiven Nihilismus konfrontiert und erkennt Suizid als die einzige mögliche Konsequenz seines Niedergangs, was Nietzsche durch das Homoioteleuton betont: Der „*Selbstkenner*“ (390, 31) ist zu einem „*Selbstenker*“ (390, 32) geworden.

8. Die achte Strophe stellt den Einstieg in die zweite Hälfte des Dithyrambos dar und schließt thematisch an die Abschlussverse der siebenten an. Die Strophe besteht aus drei rhetorischen Fragen, die Zarathustra wiederum an sich selbst richtet und anaphorisch mit dem Frageadverb „*Was*“ beginnen. Die erste Frage „*Was bandest du dich / mit dem Strick deiner Weisheit?*“⁸⁶⁹ (391, 1-2) stellt eine Anspielung auf das Scheitern der Erreichung von wahrem Wissen und Erkenntnis dar. Der Strick aus der siebenten Strophe wird erneut aufgegriffen. Die zweite Frage „*Was locktest du dich / ins Paradies der alten Schlange?*“ (391, 3-4) stellt den Bezug zum christlichen Gott und dessen Lehre her. „*Schlange*“ und „*schlichst*“ ist eine Paronomasie mit dem Ziel, die Relevanz der Schlange zu betonen. Mit der „*alten Schlange*“ ist die biblische Schlange gemeint, die den Menschen ins Paradies lockte.⁸⁷⁰ Die kritische Frage Zarathustras gegen sich selbst bezieht sich auf die Schlange als Teufel; dieser verführte Adam und Eva, von dem Apfel zu essen und so Erkenntnis von Gut und Böse zu gewinnen.⁸⁷¹ Im Falle Zarathustras hat diese Erkenntnis, verstanden als dionysische Selbstreflexion, zu einer Positionierung jenseits von Gut und Böse, den Gedanken der ewigen Wiederkunft und des Übermenschen geführt, aber nicht zur eignen Erleuchtung.⁸⁷² Die Umwertung jenseits von Gut und Böse bedeutet den Exodus aus der orientierungsspendenden Ordnung, deren Konsequenz Sinnverlust und final Nihilismus ist.⁸⁷³ Sommer hingegen erklärt die Schlange und deren Gift monokausal mit Referenz zur Bibel, so dass dieses lediglich das Gift der Erkenntnis

⁸⁶⁹ Mit diesem Bild verweist Nietzsche ferner auf den Ariadnefaden.

⁸⁷⁰ Groddeck, 1991, Band 2, 122.

⁸⁷¹ Siehe vertiefend Willmes, 2008, Sündenfall.

⁸⁷² Der Verlust Gottes und die Entwertung der bisherigen Werte führen in der Konsequenz zu einem tiefen Pessimismus. In diesem Kontext erhält die Kunst eine tragende Rolle, denn diese soll den Menschen gegen die vernichtende Aktion der Erkenntnis, die zerstörende Konsequenz der sokratisch geprägten Wissenschaften, als Ersatz für die Religionen und damit als Surrogat für das Göttliche und Transzendente dienen. Der Wille zu schaffen ist darüber hinaus essenziell, um das Vakuum des Pessimismus zu überwinden (Kuhn, 2000, 293-298).

⁸⁷³ Brock, 2017, 352.

ohne einen Bezug zu Dionysos darstelle.⁸⁷⁴ Der Höhepunkt der Strophe ist die Verdoppelung des Zarathustra im abschließenden Vers 391, 6 „*in d i c h – in d i c h ?...*“, welche der Stilfigur der Geminatio entspricht. Diese Verdopplung nimmt die Vervielfachung in der siebenten Strophe wieder auf.

9. Die neunte Strophe ist mit 16 Versen die längste in dem Dithyrambos, die Schlangensemantik wiederum in den thematischen Mittelpunkt setzend. Nachdem in der siebenten Strophe das Bild des gewürgten Zarathustra gezeichnet wurde, wird in dieser Strophe über das Bildgefüge von Gift, Last, Druck und Enge die Figur einer gebückten Gestalt kreiert, ein Zustand, der sich in den folgenden Strophen steigert und eine Amplificatio darstellt.⁸⁷⁵

Zarathustra ist „*Ein Kranker nun, / der an Schlangengift krank ist,*“ (391, 7-8). Diese beiden Verse sind von besonderer Relevanz für den Verlauf der Strophe, weshalb Nietzsche diese durch die Figura etymologica betont: Die Wirkung dieses Schlangengifts führt zur Verschlechterung der physisch-psychischen Lebenssituation des Propheten: „*ein Gefangener nun, / der das härteste Los zog: / im eignen Schachte/ gebückt arbeitend, / in dich selber eingehöhlt,*“ (391, 9-13). Das Gift scheint die Nerven anzugreifen, seine physische und psychische Leistungsfähigkeit zu beeinträchtigen, was ihn einzwängt, zu Boden drückt und schließlich „*unbehülflich, / steif,*“ (391, 15-16) werden lässt. Dieser morbide Verfallsprozess wird stilistisch auffallend in einer Folge von neun Verszeilen, bestehend aus fragmentierten asyndetischen Satzgliedern und Einzelworten, dargestellt, die auf das Ergebnis „*ein Leichnam –*“ (391, 17) hinauslaufen. Dieser ist „*von hundert Lasten überthürmt, / von dir überlastet,*“ (391, 18-19). Wiederum erscheint die Zahl „*hundert*“, an dieser Stelle auf „*Lasten*“ bezogen.

Am Ende der Strophe wird festgestellt, dass Zarathustra „*ein Wissender! / ein Selbsterkenner!*“ (391, 20-21) sei, letzteres ein Neologismus, der den Bezug zur Wissensproblematik wiederherstellt. Nachdem der „*Selbstkenner*“ in der siebenten Strophe lediglich von eigenen Stricken des reflexiven dionysischen Wissens gewürgt

⁸⁷⁴ Sommer, 2013, 677.

⁸⁷⁵ Die destruktive Steigerung wird auch anhand der Lektüre von ZA transparent: Am Ende des dritten Teils werden die Limitationen der Erkenntnis thematisiert, wobei Zarathustra dem Tode nahe ist, insbesondere in der Rede „Der Genesende“, in dem die Tiere die Lehre von der ewigen Wiederkunft offenbaren. Siehe hierzu ferner die Reden Zarathustras „Von der grossen Sehnsucht“ sowie „Das andere Tanzlied“ (KSA 4, 270-286). Am Ende des vierten Teils ist Zarathustra als Denker wie auch als Prophet endgültig gescheitert. Siehe hierzu die Reden Zarathustras „Die Erweckung“, „Das Eselsfest“, „Das Nachtwandler-Lied“ und „Das Zeichen“ (KSA 4, 386-408).

Suizidgedanken hatte, wird der „*Selbsterkenner*“ physisch und psychisch durch die Erkenntnis des Schlangengifts zu einem Leichnam gemacht. Der „*Selbsterkenner*“ stellt eine Klimax gegenüber dem „*Selbstkenner*“ dar und zugleich ein ereignishaftes Prozessergebnis nach der Einwirkung des Giftes, weil der *Kenner* sich dadurch selbst *erkannt* hat. Die Destruktion des Wissenden wird durch die auf Zarathustra bezogenen Formulierungen „*im eignen...*“, „*in dich selber...*“, „*dich selber...*“ „*von dir überlastet*“ betont. Die drei abschließenden Verse („*ein Wissender! / ein Selbsterkenner! / der weise Zarathustra!*...“ (391, 20-22) bilden eine Wortballung mit semantischer Redundanz, die sich auf „*ein Leichnam*“ bezieht.

10. Die zehnte Strophe ist mit 3 Versen die kürzeste und bricht die asyndetische Satz- und Wortreihe auf. Zarathustra suchte die erdrückende, „*schwerste Last*“ (391, 23), Limitation der eignen Erkenntnis durch Selbstreflexion sowie das Unvermögen, die eigene Lehre zu verbreiten, und fand: sich selbst. Wesentlicher Teil dieser Last ist der Wiederkunftsgedanke⁸⁷⁶, den der Mensch Zarathustra weder denken noch bejahen kann, weil er die Transformation zum Übermenschen nicht erreicht hat.⁸⁷⁷ In Zarathustras Rede *Vom Geist der Schwere* spielt Nietzsche ebenfalls auf den Wiederkunftsgedanken an und verwendet eine vergleichbare Bildersprache: „*Und wir – wir schleppen treulich, was man uns mitgiebt, auf harten Schultern und über rauhe Berge! Und schwitzen wir, so sagt man uns: „Ja, das Leben ist schwer zu tragen!“ Aber der Mensch nur ist sich schwer zu tragen!*“⁸⁷⁸ Zarathustra befindet sich in einer ausweglosen Situation: Einerseits sucht der Prophet nach Erkenntnis und Wahrheit, von der er weiß, dass diese limitiert ist. Andererseits ist er aufgrund seines Erkenntnisdrangs für sich selbst die schwerste Last. Wie schon in der siebenten und achten Strophe liegt in „*du wirfst dich nicht ab von dir...*“ (391, 25) eine selbstreflexive Perspektive vor.⁸⁷⁹ Dieser Vers enthält ein Adynaton, weil eine unmögliche Situation dargestellt wird, durch die Nietzsche das Gegenteil zum Ausdruck bringt: Zarathustra sucht unbeirrt nach Erkenntnis und Wahrheit. Klossowski verbindet den *Geist der*

⁸⁷⁶ Im Aphorismus 341 in der FW wird der Gedanke der ewigen Wiederkunft ausführlich dargestellt und auf den Titel „Das größte Schwergewicht“ bezogen (KSA 3, 570).

⁸⁷⁷ Löwith, 2017, 140-141.

⁸⁷⁸ KSA 4, 243.

⁸⁷⁹ Siehe auch Kommerells Überlegungen zur Verwicklung von Erkennendem und Erkanntem (Kommerell, 1985, 488).

Schwere mit dem aktiven Denk- und Erkenntnisprozess und versteht diesen als das letzte Stadium des in Begriffen denkenden Menschen, der eine gedankliche Wachsamkeit bis zur Schlaflosigkeit und völligen Verzweiflung vollzieht. Aufgrund der sprachlichen Grundlage dieses Denkens ist die Erlangung wahrer Erkenntnis unmöglich.⁸⁸⁰

11. Die „*schwerste Last*“ drückt nunmehr Zarathustra zu Boden: „*Einer, der schon nicht mehr aufrecht steht!*“ (391, 28). „*V e r w a c h s e n e r Geist*“ (391, 30) ist ein Polysem, das einerseits den daniederliegenden Zarathustra meint, dessen Wille zu Erkenntnis und Scheitern ihn niedergerückt haben und nicht mehr loslassen („*Du verwächst mir noch mit deinem Grabe,*“) (391, 29). Ferner ist die Anspielung auf den buckligen und leicht verwachsenen Kant evident, wie eine Textstelle in der *Götzen-Dämmerung* verdeutlicht⁸⁸¹, so dass „*Geist*“ auch als das sokratisch-rationale Denken Kants aufgefasst werden kann. Hierfür spricht auch die Betonung von „*verwachsener*“ in Sperrsatz. Der erste Interpretationsweg versteht den „*verwachsenen Geist*“ als Konsequenz der „*schwersten Last*“. Aber im zweiten Fall bedeutet der „*verwachsene Geist*“ das Gegenteil: Eine überkommene sokratische Denkweise, die, von Zarathustras dionysischem Denken abgelöst, nur noch als verwachsener Pflanzenrest an Kants Grab existiert.

12. Die Ansprache Zarathustras an sich selbst setzt sich in der zwölften Strophe fort, bestehend aus zwei Nominalsätzen. Im ersten Nominalsatz fällt das Homöoprophoron auf („*jüngst*“, „*stolz*“, „*Stelzen*“, „*Stolzes*“), das Nietzsche einsetzt, um den die Strophe bestimmenden ironischen Tonfall hervorzuheben. Beide Sätze beginnen mit „*Und jüngst*“ (392, 1) bzw. „*Jüngst*“ (392, 3), eine Repetitio, die auf ein in der jüngeren Vergangenheit zurückliegendes relevantes Ereignis verweist, das Kernthema der Strophe. Das anfängliche „*Und*“ deutet auf eine Fortsetzung und stellt den inhaltlichen Bezug zu diesem Thema her, woraus sich die Ursache für die Verwendung der Repetitio anstelle der Anapher erschließt. Ferner greift das Adverb

⁸⁸⁰ Klossowski, 2007, 34.

⁸⁸¹ Siehe folgende Bemerkung in der Rede „Was den Deutschen abgeht“ in der GÖ: „Dass die Deutschen ihre Philosophen auch nur ausgehalten haben, vor Allem jenen verwachsensten Begriffs-Krüppel, den es je gegeben hat, den grossen Kant, giebt keinen kleinen Begriff von der deutschen Anmuth.“ (KSA 6, 110).

„jüngst“ das „Jetzt“ aus der siebenten Strophe auf und stellt eine semantische Relation her.

„Stelzen“ (392, 2) erhöhen den Menschen, Zarathustra jedoch ist *„Einer, der schon nicht mehr aufrecht steht!“* (391, 28), wie in der elften Strophe festgestellt. Der Begriff *Stelzen* wird in diesem Dithyrambos wie auch in Zarathustras Rede *Auf dem Oelberge* mit dem Stolz in Verbindung gebracht: *„M u s s ich nicht Stelzen tragen, dass sie meine langen Beine ü b e r s e h e n, - alle diese Neidbolde und Leidholde, die um mich sind?“*⁸⁸² Da das Thema dieser Rede der Wille zur Erkenntnis und dessen Limitation ist, darf angenommen werden, dass sich die „Stelzen“ auch in der zwölften Strophe auf Zarathustras Stolz über die eigene Erkenntnis beziehen. Hier jedoch sind die Stelzen gebrochen, ist Zarathustras Stolz verloren.

In der siebenten Strophe bezeichnet das „Jetzt“ die Erscheinung des Dionysos und führt zu einer blitzartigen Erkenntnis Zarathustras im dionysischen Augenblick. „Jüngst“ macht dagegen die Absurdität der Gegenwart transparent, ein Nichts, aus dem nur noch ein Blick in das Scheitern der Vergangenheit möglich ist. Deshalb ironisiert Nietzsche gegen den gescheiterten Zarathustra. Nietzsche stellt ferner einen semantischen Bezug zwischen der siebenten und der zwölften Strophe über die Adjektive *„einsam / zwiesam“* (390, 22-23) und die Substantive *„Einsiedler / Zweisiedler“* (392, 3-4) her. Die Klimax *„Einsiedler / Zweisiedler“* betont wiederum über die numerische Steigerung von „Ein“ zu „Zwei“ die Verflüchtigung des Propheten und seiner Lehre ins Nichts.

Groddecks Vermutung, dass es sich bei *„der scharlachne Prinz“* (392, 5) um den Prinzen Vogelfrei aus dem Anhang der *fröhlichen Wissenschaft* handeln könne, ist interessant zu untersuchen, zumal von ihm keine weitere Erklärung erfolgt.⁸⁸³ Das bereits 1882 veröffentlichte Gedicht *Sils-Maria* aus der Gedichtreihe *Lieder des Prinzen Vogelfrei* lässt inhaltliche Parallelen zum vierten Dithyrambos erkennen, eingebettet in zarathustrische Bilder und die Ästhetik des Dionysos:

*„Hier sass ich, wartend, wartend, – doch auf Nichts,
Jenseits von Gut und Böse, bald des Lichts*

⁸⁸² KSA 4, 220.

⁸⁸³ Groddeck, 1991, Band 2, 127.

*Geniessend, bald des Schattens, ganz nur Spiel,
Ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel.*

*Da, plötzlich, Freundin! wurde Eins zu Zwei –
– Und Zarathustra gieng an mir vorbei...“⁸⁸⁴*

Die Ich-Instanz, der Prinz Vogelfrei, sieht sich, wie Zarathustra im vierten Dithyrambos, mit dem Nichts konfrontiert und befindet sich jenseits von Gut und Böse, nachdem er die tradierten christlichen Werte abgelegt hat. Auf die Erscheinung des Dionysos verweist die Oberfläche des Sees⁸⁸⁵, und der Mittag verbildlicht übermenschliche Erkenntnis.⁸⁸⁶ Und doch hat die Ich-Instanz diese Erkenntnis nicht erreicht. Der Prinz befindet sich in einem kontemplativen Zustand der inneren Gelöstheit, der meditativen Charakter aufweist, „*ganz Zeit ohne Ziel.*“ Aber „*plötzlich*“ erfolgt ein dionysisches Ereignis, „*wurde Eins zu Zwei –*“, setzt Erkenntnis ein, und Zarathustra erscheint. Über die Identität des Prinzen gibt der Titel *Sils-Maria* Auskunft, jene kleine Gemeinde im Engadin: Hier verbrachte Nietzsche die Sommer von 1881 bis 1888, hier keimte die Idee von der ewigen Wiederkunft, und hier entstanden die ersten drei Teile des Zarathustra.⁸⁸⁷ Deshalb wird in dieser Arbeit „*der scharlachne Prinz*“ als Anspielung auf Nietzsche verstanden, der gegen sich selbst ironisiert.

13. Zum zweiten Mal in dem Dithyrambos bildet das Adverb „*Jetzt*“ (392, 6) einen schlagartigen Strophenbeginn, der auf ein Ereignis verweist. Nachdem das „*Jetzt*“ in der siebenten Strophe die Epiphanie des Dionysos angekündigt hat, von Zarathustra wahrgenommen als selbstreflexive dionysische Erkenntnis, leitet das Ereignis in der dreizehnten Strophe die finale eintretende Erkenntnis innerhalb des dionysischen Augenblicks ein, dass er „*zwischen zwei Nichtse / eingekrümmt, / ein*

⁸⁸⁴ KSA 3, 649.

⁸⁸⁵ Die glatte Oberfläche verweist auf den Schrecken der Unendlichkeit. Die totale Stille des Sees, die glatte Oberfläche und der dadurch assoziierte Blick in die leere Unendlichkeit metaphorisieren den Tod Gottes. Die Ästhetik der Bewegungslosigkeit enthält als weiteres zentrales Bild den großen Mittag (Bohrer, 2015, 186-192).

⁸⁸⁶ Das Bild Mittag stellt eine Assoziation mit einem transzendenten Zustand einer höheren dionysischen Erkenntnis her, die jenseits des Denkprozesses liegt (Ries / Kiesow, 2000, 116).

⁸⁸⁷ Der Gedanke an die ewige Wiederkunft soll Nietzsche erstmals plötzlich an einem mächtigen, pyramidenförmigen Stein am Ufer des Silvaplannersees gekommen sein (Frenzel, 1966, 106-107).

Fragezeichen, / ein müdes Räthsel –“ (392, 7-10) ist. „zwischen zwei Nichtse“ verweist auf die Raubvögel und stellt eine Referenz zum Titel her. Der Neologismus „Nichtse“ meint nicht das *Nichts*, sondern dionysische Erkenntnis, die Zarathustra überfordert und deshalb ins Nichts führt. „*Ein Fragezeichen*“ bezeichnet Zarathustras fragwürdige Situation, trotz seiner gewonnenen dionysischen Erkenntnis an der eigenen Lehre zu scheitern. Das abschließende „*Räthsel für R a u b v ö g e l . . .*“ (392, 11) ist eine schwache Alliteration – so schwach wie die Lebenslage des Propheten selbst.

Das „*Räthsel*“ ist ein komplexes, für die Deutung und das Verständnis des Dithyrambos wesentliches Bild.⁸⁸⁸ In Zarathustras Rede *Vom Gesicht und Räthsel* wird hierüber Aufschluss gegeben, indem Zarathustra die Seeleute anspricht, mit denen er in einem Schiff über das Meer fährt: „*Ihr Kühnen um mich! Ihr Sucher, Versucher, und wer von euch mit listigen Segeln sich in unerforschte Meere einschiffte! Ihr Rätsel-Frohen!*“⁸⁸⁹ „*Unerforschte Meere*“ und dessen glatte Oberfläche verweisen auf den Schrecken der Unendlichkeit, metaphorisieren den Tod Gottes und die Erscheinung des Dionysos.⁸⁹⁰ Und weiter: „*So rathet mir doch das Räthsel, das ich damals schaute, so deutet mir doch das Gesicht des Einsamsten! Denn ein Gesicht war's und ein Vorhersehn: – w a s sah ich damals im Gleichnisse? Und w e r ist, der einst noch kommen muss? W e r ist der Hirt, dem also die Schlange in den Schlund kroch? W e r ist der Mensch, dem also alles Schwerste, Schwärzeste in den Schlund kriechen wird? – Der Hirt aber biss, wie mein Schrei ihm rieht; er biss mit gutem Bisse! Weit weg spie er den Kopf der Schlange –: und sprang empor. –*“⁸⁹¹ Die Einsamkeit ist erforderlich, um zu sich selbst zu finden, Erkenntnis und Wahrheit zu erlangen und auch zwingende Voraussetzung für den Übermenschen. Deshalb hat Nietzsche die

⁸⁸⁸ Über das Bild des Räthsels wird eine Verbindung zu Dionysos, Ariadne und dem Labyrinth des Minos hergestellt. In der Rede „Vom Gesicht und Räthsel“ sagt Zarathustra: „Euch, den kühnen Suchern, Versuchern, und wer je sich mit listigen Segeln auf furchtbare Meere einschiffte, - euch, den Räthsel-Trunkenen, den Zwielt-Frohen, deren Seele mit Flöten zu jedem Irr-Schlunde gelockt wird: - denn nicht wollt ihr mit feiger Hand einem Faden nachtasten; und, wo ihr errathen könnt, da hasst ihr es, zu erschliessen -“ (KSA 4, 197). In dieser Ansprache an die Schiffer, die seine suchenden Schüler repräsentieren, verweist die „Flöte“ auf Dionysos, der „Faden“ auf den Ariadnefaden und das minoische Labyrinth. Was bedeutet das? Zarathustra wirft den Schülern vor, dass Dionysos sie verwirrt habe, sie das Rätsel um das dionysische Wissen nicht lösten und deshalb auch den Übermenschen nicht verstehen würden. Die Schüler sind verirrt und berauscht im Labyrinth.

⁸⁸⁹ KSA 4, 202.

⁸⁹⁰ Bohrer, 2015, 186-192.

⁸⁹¹ KSA 4, 202.

Rede, in der der Weg der Einsamkeit erklärt wird, „*Vom Wege des Schaffenden*“⁸⁹² betitelt, denn der Übermensch besitzt als wesentliches Charakteristikum den Willen zu schaffen. Dieser Weg zu sich selbst jedoch ist der Weg der Trübsal, zu dem es großer Kraft, Wille und außergewöhnlichen Selbstbewusstseins bedarf.⁸⁹³ In diesen Versen beschreibt Zarathustra den Übermenschen, ohne ihn zu benennen: „*Nicht mehr Hirt, nicht mehr Mensch – ein Verwandelter, ein Umleuchteter, welcher l a c h t e ! Niemals noch auf Erden lachte je ein Mensch, wie e r lachte!*“⁸⁹⁴ Ein „*müdes Räthsel*“ ist das dionysische Wissen um den Übermenschen, das Zarathustra zwar erlangt hat, aber nicht umsetzen kann.

14. Die letzte Strophe schließt über das initiale „*sie*“ (392, 12), eine dreifache Anapher, direkt an das Bild der Raubvögel an. Denn diese „[...] *werden dich schon „lösen“, / sie hungern schon nach deiner „Lösung“,*“ (392, 12-13). Wesentlich in der vierzehnten Strophe sind das Verb „*lösen*“ sowie die „*Lösung*“, beide syntaktisch hervorgehoben durch Anführungszeichen. „*lösen*“ weist einerseits einen semantischen Bezug zu „*Räthsel*“ auf. Wesentlich ist, dass „*sie*“, die Raubvögel, Zarathustra „*lösen*“ werden. Aber es wurde gezeigt, dass es keine Lösung für Zarathustra geben kann, weshalb „*lösen*“ und „*Lösung*“ ironisierend in Anführungszeichen gesetzt ist. Nach Sommers Untersuchungen galt Dionysos auch als „*Lysios*“, so dass angenommen werden darf, dass „*Lösung*“ auch ein Wortspiel Nietzsches ist.⁸⁹⁵

Das „*Räthsel*“ verfügt über einen doppelten Bedeutungsbezug: Es meint auch Zarathustra selbst - wie in Vers 392, 14 verdeutlicht -, der bereits in der siebenten Strophe durch eigene Stricke gewürgt und in der neunten Strophe als überlasteter Kranker und Gefangener dargestellt wurde. Zarathustra ist nun keineswegs mehr ein „*Gehängter*“ (390, 11), sondern ein „*Gehenkter*“ (392, 15), eine zugespitzte Paraphrase, die Bezug nimmt auf das abschließende, aus der siebenten Strophe bekannte Homoioteleuton: „*Selbstkenner!.../ Selbsthenker!...*“ (392, 17-18). Zarathustra bezeichnet sich selbst als „*Räthsel*“, weil er zwar die Erkenntnis an die

⁸⁹² KSA 4, 80-83.

⁸⁹³ Hierzu bemerkt Zarathustra in seiner Rede „Vom Wege des Schaffenden“: „Kannst du auch Sterne zwingen, dass sie sich um dich sich drehen?“ (KSA 4, 80).

⁸⁹⁴ KSA 4, 202.

⁸⁹⁵ Sommer, 2013, 678.

ewige Wiederkunft⁸⁹⁶ und den Übermenschen⁸⁹⁷ erlangt hat, aber in der Sackgasse des passiven Nihilismus angekommen ist, wo der Freitod als einziger Ausweg erscheint.

Abschließend soll über das Bild des Rätsels die semantische Zusammenführung der beiden Teile des Dithyrambos erfolgen. Das Rätsel ist Zentrum eines Bildkomplexes, zu dem auch der Faden / Strick sowie das Labyrinth zählen. Faden / Strick sind mit Ariadne⁸⁹⁸ verbunden, die als Tochter des Minos Theseus den Weg aus dem Labyrinth zeigen wollte. Das Labyrinth verbildlicht rauschhafte Verwirrung und ist mit Dionysos verbunden.⁸⁹⁹ Dabei ist hervorzuheben, dass ein Labyrinth, zumal jenes minoische des Daidalos, ein klar strukturiertes kunstvolles Bauwerk war, das apollinischer Denkweise zugrunde liegt. Aufgrund der zunehmenden Aufhebung des Gegensatzes des Apollinischen und Dionysischen im Verlauf des Werks Nietzsches, darf das Labyrinth dennoch als dionysisches Element bezeichnet werden.⁹⁰⁰ Die Lösung eines Rätsels aus dem Labyrinth der dionysischen Verwirrung erfolgt über den Ariadnefaden.⁹⁰¹ Was bedeutet das für unsere Untersuchung? In der siebenten Strophe wird Zarathustra „*in eignen Stricken gewürgt*,“ (390, 30), die als seine eigene unzureichende und limitierte dionysische Erkenntnis interpretiert wurden. In der letzten Strophe sollen die Raubvögel Zarathustra „*lösen*“; implizit wird der Strick wieder aufgegriffen. Aber Zarathustra kann durch den Ariadnefaden nicht gelöst werden, so dass der Prophet weiterhin im

⁸⁹⁶ Karl Löwith betrachtet das Konzept der ewigen Wiederkunft als das Zentrum der Philosophie Nietzsches, um den herum die anderen wesentlichen Gedanken konstruiert worden sind, vor allem die Lehre vom Übermenschen sowie die des Willens zur Macht als deren Voraussetzung. Nach Löwiths Verständnis ist die ewige Wiederkunft ein Denkansatz mit dem Ziel, den Nihilismus zu überwinden. Der Mensch, der den Willen zum Übermenschen entwickelt hat, kann und muss den Nihilismus als den Kernbestandteil des Christentums und die damit verbundene Moral überwinden, um sich anschließend selbst zu überwinden und die ewige Wiederkunft radikal bejahen zu können. In diesem Gedanken impliziert ist die Doppelüberwindung: Indem der Mensch den Nihilismus überwindet, überwindet er sich selbst, Überwinder und Überwundenes sind eines. Zarathustra müsste sich selbst überwinden, indem er den frei gewordenen Willen nach Überwindung des Christentums zur Bejahung des ewig wiederkehrenden Ganzen fokussiert (Löwith, 2017, 140-141). Löwith geht von einem passiven Nihilismus aus und befindet sich damit in gedanklicher Nachbarschaft zu Deleuze.

⁸⁹⁷ Nietzsches Lehre vom Übermenschen ist die Grundlage für die ewige Wiederkunft, denn nur ein Mensch, der sich selbst überwunden hat, ist in der Lage, diesen Gedanken, der die ewige Wiederkehr alles Seienden impliziert, zu verstehen, zu ertragen und: zu wollen (KSA 4, 272-273).

⁸⁹⁸ In der Interpretation der „Klage der Ariadne“ wird hierauf detaillierter einzugehen sein.

⁸⁹⁹ In der „Klage der Ariadne“ sagt Dionysos zu Ariadne: „Ich bin dein Labyrinth...“ (KSA 6, 401).

⁹⁰⁰ Meyer, 1993, 43-58.

⁹⁰¹ Zittel, 2018, 70-99.

Labyrinth umherirrt. Nun ergibt sich eine weitere Perspektive des Verständnisses: Das dionysische Wissen kann Zarathustra nicht erlösen, weil dieser im Labyrinth dionysischen Irrungen ausgeliefert ist, wodurch das Rätsel, das große Wissen um die ewige Wiederkunft, unerreichbar oder nicht umsetzbar ist. Ein Paradoxon: Das dionysische Wissen verhindert dessen Verständnis.

4.4.4 Ergebnis

Auch in diesem Dithyrambos liegt eine monologhafte Ansprache vor, ein Selbstgespräch des einsamen Zarathustra, der als Ich-Instanz auftritt und sich selbst changierend in der zweiten und dritten Person Singular anspricht. Ferner gibt es die Raubvogel-Instanz, die Zarathustra anspricht, mit diesem jedoch keinesfalls identisch ist. Zarathustra erlangt im dionysischen Augenblick zwar Erkenntnis, die Gewinnung wahrer Erkenntnis ist ihm aber unmöglich. Der dionysische Augenblick ist von einer dualistischen Struktur geprägt, die auch negative und destruktive Elemente enthalten kann. Die Erscheinung des Dionysos als psychologisches Phänomen initiiert den Verfall Zarathustras. Die mögliche Erkenntnis ist dionysische Selbstreflexion, eine Erkenntnis, die zwar die des normalen und höheren Menschen bei Weitem übertrifft, aber sich ausschließlich innerhalb der eigenen Denkmuster bewegt. Eine unauflösliche Verstrickung zwischen Erkennendem und Erkanntem ist Konsequenz, die Erkenntnis agiert gegen sich selbst. Der Erkannte, der „*Selbstkenner*“, nimmt sich selbst als Bedingung wahr, über den hinaus nichts möglich ist. Deshalb sind die großen dionysischen Wahrheiten, die Lehre der ewigen Wiederkunft und des Übermenschen, zwar denkbar, aber unmöglich umzusetzen und zu vermitteln. Es entsteht die ewige Wiederkehr des erkenntnislosen Gleichen. In Verbindung mit der Zerstörung der christlichen Moralhypothese resultiert der endlose passive Nihilismus, und für Zarathustra ist Suizid die einzige Option. Nietzsche stellt im Nachlass fest: „*Denken wir diesen Gedanken in seiner furchtbarsten Form: Das Dasein, wie es ist, ohne Sinn und Ziel, aber unvermeidlich wiederkehrend, ohne ein Finale ins Nichts: „die ewige Wiederkehr“. Das ist die extremste Form des Nihilismus: das Nichts (das „Sinnlose“) ewig!*“ ⁹⁰²

⁹⁰² KSA 12, 213.

4.5 „Das Feuerzeichen“: Dionysischer Erkenntnisdrang der einsamen Seele

4.5.1 Entstehung, Überblick und Einordnung

Der fünfte Dithyrambos, *Das Feuerzeichen*, entstand als Fragment in der Entstehungsphase von *Also sprach Zarathustra* und wurde im Winter 1888 fertiggestellt. Das Gedicht zählt zu den kürzesten des Zyklus, eine thematische und formelle Verbindung mit dem sechsten Dithyrambos aufweisend. Die Figur des Zarathustra bildet wie im vierten Dithyrambos, *Zwischen Raubvögeln*, den inhaltlichen Mittelpunkt, wobei auffällt, dass Nietzsche zumindest äußerlich ein vergleichbares Bild zeichnet.⁹⁰³ Die Dithyramben vier, fünf und sechs behandeln denselben Themenkomplex, die Möglichkeiten und Limitationen der Erkenntnis, während *Das Feuerzeichen* und *Die Sonne sinkt* über die Entwicklung dieses Topos, das Ereignis der *siebenten Einsamkeit*, kontextuell verknüpft sind.⁹⁰⁴ Das Gedicht thematisiert die endgültige Einsamkeit, welche mit extremem Erkenntnisdrang sowie dessen Perspektiven und Limitationen korrespondiert. Bezüge zum Übermenschen und zur dionysischen Ästhetik werden erkennbar, eingebettet in das Sprachbildgefüge südlicher Landschaften.⁹⁰⁵

Das Feuerzeichen wird von der Forschung weniger beachtet als etwa der erste, zweite und siebente Dithyrambos, ist deshalb und aufgrund des offensichtlichen semantischen Bezugs zum sechsten Dithyrambos interessant zu untersuchen. Für den fünften Dithyrambos gelten die von Kommerell (1943) genannten Eckpunkte des Zyklus insbesondere: Der philosophische Weg des Erkennenden als Experiment, der sich selbst als Willen entwirft und sich selbst dabei zusieht. Zarathustra begreift seine Rolle als einem ersten Rang angehörig, als Entscheider der menschlichen Zukunft, die nur durch ihn repräsentiert wird. Der Denker und Dichter Zarathustra befindet sich

⁹⁰³ KSA 6, 393-394.

⁹⁰⁴ Winteler, 2014, 252.

⁹⁰⁵ Die idyllische südliche Landschaft ist dem ursprünglichen plötzlichen Eintreten des dionysischen Ereignisses entgegengesetzt und verbildlicht den stillen Augenblick. Schrecken und Plötzlichkeit sind dennoch erhalten geblieben, weil die Bewegungslosigkeit ihrerseits zum Ereignis wird. Zum Bild der südlichen Landschaft gehören die korrespondierenden Bilder des stummen Meeres, des dionysischen Scheins und der Oberfläche (Bohrer, 2015, 193-214). Siehe weitere Überlegungen zum Übermenschen von Jaspers, 2017, 112.

dabei in einer *siebenten Einsamkeit*, die den Prozess der Selbstvernichtung repräsentiert.⁹⁰⁶

Nach dem Interpretationsverständnis Groddecks (1991) erfolgt die Verwandlung Zarathustras zu einer verzehrenden Flamme, in der er sich selbst als Menschenopfer darbietet. Dies ist ein kühner Ansatz, insbesondere aufgrund der offensichtlichen Bezugspunkte zu Dionysos und dem Übermenschen sowie der Erlangung von Wissen und Weisheit im Kontext der *siebenten Einsamkeit*, der in den nachfolgenden Analysen zu prüfen ist.⁹⁰⁷

Mailhammer (1993) geht in seinem Erklärungsansatz primär von einer philosophischen Situation aus, in der sich das Subjekt der Betrachtung, Zarathustra, als ein transzendent Erkennender offenbart. Mailhammer erkennt Vergangenes, das Zarathustra hinter sich lässt bzw. zerstört, um Neues zu schaffen. Das Ziel ist die *siebente Einsamkeit*, ein erfülltes Einsiedlerdasein und ein Zustand höherer Erkenntnis und zugleich sein Untergang, nach dem sich der weise Zarathustra sehnt, aber im Unklaren bleibt, wie dieser zu erreichen wäre.⁹⁰⁸

Sommer (2013) erkennt die Ich-Instanz als Projektionsfigur des Zarathustra, die mit diesem gleichgesetzt wird. Über den Vulkan stellt Sommer einen Bezug zum Übermenschen her, wodurch ein deutlich erweitertes Interpretationspotenzial gegenüber früheren Deutungen möglich wird. Die *siebente Einsamkeit* wird von Sommer als ein befriedeter Seelenzustand begriffen, der mit Bezug zur Bibel eintritt, nachdem das Schöpfungswerk vollbracht ist. Zugleich wird dieser Zustand aber als Bestreben nach dem Unmöglichen verstanden. Er betont die enge Korrelation des fünften und sechsten Dithyrambos über die *siebente Einsamkeit*, mit der sich in dieser Arbeit ausführlich auseinandergesetzt werden soll.⁹⁰⁹

Winteler (2014) bezeichnet den fünften und sechsten Dithyrambos als semantisch zusammengehörig und stellt fest, beide Gedichte bezögen sich auf dasselbe Ereignis: Zarathustra werde als Fragezeichen beschrieben und zugleich als Opfer seiner selbst. Der Prophet ist auf der Suche nach allem Einsamen und nach der letzten, *siebenten Einsamkeit*, um Wahrheit und Weisheit zu erlangen. Je höher

⁹⁰⁶ Kommerell, 1985, 482-488.

⁹⁰⁷ Groddeck, 1991, Band 2, 131-148.

⁹⁰⁸ Mailhammer, 1993, 9-10.

⁹⁰⁹ Sommer, 2013, 678-682.

Zarathustra über sich hinaussteigt, desto einsamer wird er. Ein Paradoxon ist sein Glaube, das Streben nach der letzten, *siebenten Einsamkeit* könne ihn erlösen.⁹¹⁰

Ibbeken (2017) erkennt einen Bezug zu Dionysos über die vier Elemente Erde, Wasser, Feuer, Luft, verfolgt diesen jedoch nicht in ihrer Interpretation. Sie erkennt als Leitmotiv die Einsamkeit als Grundsituation des nach Wahrheit und Weisheit Suchenden. Die Zahl Sieben versteht Ibbeken als Erfüllung, so dass das Feuerzeichen als ungeduldiges Signal als Ruf nach dieser Erfüllung zu verstehen sei.⁹¹¹

Schädlich (2017) versucht, einen alternativen Weg der Interpretation zu gehen und eine poetologisch-linguistische Sichtweise einzunehmen, die der Groddecks durchaus vergleichbar ist. Nach Schädlichs Auffassung stehen die sprachlichen Bilder wie Flamme, Meer, Himmel, Insel oder *siebente Einsamkeit* im Kontext zu anderen Werken und sind Kernbestandteil des poetologischen Programms Nietzsches. Die Begriffe hätten mit der Ausnahme des Pronomens Ich weder lexikalischen Wortsinn noch allegorischen Sinn, jedoch ergebe sich über eine Vernetzung im Textverlauf deren sinnhafter Zusammenhang.⁹¹²

4.5.2 Aufbau und Struktur

Der Dithyrambos *Das Feuerzeichen* besteht aus vier Strophen und 28 Versen und stellt durch diese äußere Form einen Bezug zum folgenden Dithyrambos *Die Sonne sinkt* her, welche acht Strophen aufweist.⁹¹³ Wenn die Überschriften und Nummerierung der Unterkapitel der beiden Dithyramben unberücksichtigt bleiben, ergibt sich über die Verszahl von 27 bzw. 54 eine formelle Dopplung. Da es inhaltliche Parallelen zwischen den Gedichten gibt, ist davon auszugehen, dass es sich bei der Doppelung von Strophen und Verse um Absicht handelt. Das Gedicht ist ein freirhythmischer Text, der sich trotz inhaltlicher Bezugspunkte deutlich von *Die Sonne sinkt* unterscheidet, in dem ein metrisches Schema vorhanden ist. Für *Das Feuerzeichen* ist der dionysische Symbolismus aus Nietzsches Spätphase kennzeichnend, welcher besonders durch komplexe Bilder hervortritt. Auffallend ist

⁹¹⁰ Winteler, 2014, 294-297.

⁹¹¹ Ibbeken, 2017, 381-383.

⁹¹² Schädlich, 2017, 359-375.

⁹¹³ Die angegebene Zahl der Verse basiert auf der Nummerierung in der KSA.

wiederum die südliche Landschaft, die als Abstraktum zu verstehen ist, weil jegliche realen Bezugspunkte fehlen. Das Gedicht ist monologisch, ein Selbstgespräch des einsamen Zarathustra, das sich gerade aufgrund seiner Melancholie nicht als Lied gesungen eignet. Strukturell ist zu bemerken, dass Zarathustra der Ich-Instanz entspricht.

Nietzsche hat ein Gedicht konstruiert, in dem das Zeichen eine wesentliche tektonische und inhaltliche Rolle spielt, worauf bereits der Titel „*Das Feuerzeichen*“ hindeutet. Das Kompositum verweist über den Begriff *Feuer*⁹¹⁴ auf das wesentliche Thema des Dithyrambos, die Erlangung von Wissen und Erkenntnis. Gleichzeitig ist *Feuer* ein *Zeichen*, das es zu dechiffrieren gilt. Weitere Bezüge und Deutungsmöglichkeiten sind vorhanden: *Zeichen durch Feuer, Feuer durch Zeichen, Zeichen als Feuer*.⁹¹⁵ Die Schlüsselbegriffe des Dithyrambos wie Flamme, Berg, Insel⁹¹⁶, Einsamkeit, Schlange, Meer und glatte Oberfläche sind Chiffren des Nietzscheschen Symbolismus, und die Entschlüsselung ist nur über Zeichen in diesem Kontext möglich. Auch eine sarkastische Deutung des Titels ist denkbar, die an *Also sprach Zarathustra* erinnert: Für das Verständnis des Zeichens bedarf es des Feuers.⁹¹⁷

⁹¹⁴ Die Begriffe Feuer / Flamme werden synonym verwendet und stehen für Wissen und Erkenntnis, sind ferner das semantische Pendant von Himmel / Sonne / Licht. (Siehe hierzu die Rede im ZA „Vor Sonnen-Aufgang“ (KSA 4, 207-210)). In der dualistischen, von Heraklit geprägten Weltansicht des Zarathustra steht das Feuer als Gegenteil von Finsternis, demzufolge Erkenntnis gegenüber Lüge und Dummheit. Das Signum der Flamme bedeutet ferner die metaphorische Transformation des Menschen zum Übermenschen, der im Prozess des Verbrennens untergehen, überwunden und neu erschaffen werden muss. Im ZA steht hierzu in der Rede „Von den Hinterweltlern“: „Ich überwand mich, den Leidenden, ich trug meine eigne Asche zu Berge, eine hellere Flamme erfand ich mir. Und siehe! Da wich das Gespenst von mir!“ (KSA 4, 35-36). Gespenst verbildlicht den Glauben an Gott sowie das tradierte christlich- abendländische Wertemuster. Flamme bedeutet in dieser Rede die Erkenntnis, dass Gott vom Menschen erfunden worden sei und nur in dessen Vorstellung existiert habe (KSA 4, 35-38).

⁹¹⁵ Groddeck, 1991, Band 2, 148.

⁹¹⁶ Das Bild der Insel stellt einen Bezug zum Übermenschen über den mit ihr verbundenen Bezugspunkt der erschreckenden Unendlichkeit des Meeres her. Diese Unendlichkeit, welche durch ein physisches Abbild der Natur dargestellt wird, metaphorisiert den untergegangenen christlichen Gott, an dessen statt der Übermensch realiter tritt. In der Rede „Auf den glückseligen Inseln“ sagt Zarathustra: „Seht, welche Fülle ist um uns! Und aus dem Überflusse heraus ist es schön hinaus zu blicken auf ferne Meere.“ (KSA 4, 109). Der Überfluss ist nach Interpretation des Autors ein dualistisches Bild: Einerseits besteht der Bezug zu Dionysos; andererseits bedeutet Überfluss die für das Verständnis des Übermenschen nötige Erkenntnis.

⁹¹⁷ Vergleiche die Verwendung des Sarkasmus als perspektivistische Methode in der Rede „Die Erweckung“ im ZA: Die dargestellten Dummen, die über das Feuer nicht verfügen, werden die Zeichen niemals verstehen (KSA 4, 386-389).

In diesem Dithyrambus ist eine ins Unendliche gesteigerte psychologische Dimensionierung der Ich-Instanz vorhanden, deren Thema das Begehren von Erkenntnis und die Schwierigkeit von dessen Erlangung ist. Trotz der Benennung des Zarathustra verfügt dieser über keine eigene Identität. Auch ist kein Handlungsbezug erkennbar, das Gedicht wird bestimmt von *Zeichen*. Der Leser erfährt lediglich, dass Zarathustra, der einen erkennbaren Bezug zum Übermenschen und zu Gott aufweist, den Berg einer Insel bestiegen hat und vor Menschen und Tieren floh, um Wissen und Erkenntnis zu erlangen. Das Gedicht ist symbolistisch konzipiert ohne jegliche realen Anknüpfungspunkte. Das Zeitbewusstsein nimmt den Moment auf, der explizit dargestellt wird, jedoch Ideen, Interaktion oder Zukunft ignoriert. Das lässt sich am Beispiel der „*Meere der Zukunft*“ (394, 2) verdeutlichen, die auf keine zeitliche Dimension verweisen, sondern das prophetische Wissen des Zarathustra in der Einsamkeit auf dem Weg zum Übermenschen bezeichnen. Deshalb ist auch in diesem Dithyrambos das absolute Präsens die verwendete Darstellungsform.⁹¹⁸

4.5.3 Analyse und Interpretation

These: Als dionysischer Geist erreicht Zarathustra transzendente Erkenntnis, die *siebente Einsamkeit* bleibt jedoch unerreichbar.

In den vergangenen Jahrzehnten ist der Erklärungsansatz des Dithyrambos primär von einer philosophischen Situation ausgegangen, in der sich das Subjekt der Betrachtung, Zarathustra, als ein transzendent Erkennender offenbart.⁹¹⁹ In der aktuellen Forschung wird von Na Schädlich versucht, einen alternativen Weg der Interpretation zu gehen und eine poetologisch-linguistische Sichtweise einzunehmen.⁹²⁰ Auch Groddeck ist in Ansätzen diesen Weg gegangen, wie die umfassenden Versanalysen seiner Interpretation aus dem Jahre 1991 zeigen.⁹²¹ Auf beide Ansätze wird im Folgenden einzugehen sein. Die sprachlichen Bilder des Gedichts wie Flamme, Meer, Himmel, Insel oder *siebente Einsamkeit* stehen im

⁹¹⁸ Bohrer, 1994, 143-183.

⁹¹⁹ Mailhammer, 1993, 9-10.

⁹²⁰ Schädlich, 2017, 359-375.

⁹²¹ Groddeck, 1991, Band 2, 131-148.

Kontext mit anderen Werken - wie *Also sprach Zarathustra* – und sind Kernbestandteil des poetologischen Programmatik Nietzsches. Schädlich ist der Auffassung, dass die Begriffe des Gedichts mit der Ausnahme des Pronomens Ich weder lexikalischen Wortsinn noch allegorischen Sinn besäßen, jedoch über eine Vernetzung im Textverlauf ihren sinnhaften Zusammenhang erklärten.⁹²²

1. Die Anapher „*Hier*“, die im dritten Vers erneut aufgegriffen wird, ist der markante Beginn des Dithyrambos, womit eine Insel in südlichen Gewässern gemeint ist, die den Ort der weiteren Begebenheit darstellt. Diese Insel „*wuchs, / ein Opferstein jäh hinaufgethürmt*“ (393, 2-3), was auf den Charakter eines Berges hindeutet, so dass festzustellen ist, dass das „*Hier*“ Höhe bezeichnet.⁹²³ Zu bemerken ist, dass der vierte Dithyrambos *Zwischen Raubvögeln* im ersten Vers ebenfalls ein „*hier*“ enthält, dort jedoch auf die Tiefe verweisend.⁹²⁴ Die Häufung der Begriffe der Höhe und des Wachsens kennzeichnen eine Dynamisierung in der ersten Strophe. Die Strophe ist semantisch dreistufig aufgebaut: In den Versen 393, 2-3 bestimmt die Szenerie die menschenleere Natur, in den Versen 393, 4-5 handelt Zarathustra, und in den Versen 393, 6-7 wird der Zweck der Handlung dargestellt. Stilistisch fällt der synthetische Parallelismus der sich semantisch ergänzenden Substantive „*Feuerzeichen*“ (393, 6) und „*Fragezeichen*“ (393, 7) auf.⁹²⁵

Der Berg verbildlicht den mühsamen Aufstieg des Menschen zur Erlangung von Erkenntnis.⁹²⁶ Das in den Dithyramben und in *Also sprach Zarathustra* verarbeitete

⁹²² Schädlich, 2017, 362.

⁹²³ Der Begriff Höhe verbildlicht den Aufstieg zur Erkenntnis und stellt einen Bezug zu den Bildern Berg, Himmel, Sonne und Licht her. Mit zunehmender Erkenntnis lässt der Mensch die alten Werte los, welche ihn jedoch noch dauerhaft festhalten und den Aufstieg beschwerlich machen. Im ZA steht in der Rede „Vom Baum am Berge“: „Je mehr er hinauf in die Höhe und Helle will, um so stärker streben seine Wurzeln erdwärts, abwärts, in's Dunkle, Tiefe, – in's Böse.“ (KSA 4, 51).

⁹²⁴ Die Begriffe Abgrund / Tiefe werden synonym verwendet und stehen für den Zustand des bisherigen Menschen, der in seinem tradierten Wertgefüge verhaftet ist und die Lehre des Übermenschen noch nicht versteht.

⁹²⁵ Groddeck, 1991, Band 2, 131-133.

⁹²⁶ Das in den Dithyramben und im *Zarathustra* verarbeitete Bild der Bergbesteigung und der Aufstieg aus der Höhle im Höhlengleichnis Platons sind metaphorisch vergleichbar (Vgl.: Appelt (2013): Höhlengleichnis. In: *Der Staat*, Siebentes Buch, 269-274). Der Berg kann einen bildhaften Bezug zum Übermenschen darstellen, was in Zarathustras Rede „Vom Baum am Berge“ zum Ausdruck kommt: „Nun wartet er und wartet – worauf wartet er doch? Er wohnt dem Sitze der Wolken zu nahe: er wartet wohl auf den ersten Blitz?“ (KSA 4, 52). Der Dualismus der Entitäten ist typisch für Zarathustra, und in diesem Zusammenhang stellt der Berg ein wesentliches Symbol dar. Nietzsches Worten zufolge kämen die höchsten Berge aus dem Meere, und aus dem Tiefsten müsse das Höchste zu seinen Höhen kommen. Zarathustra wird zunehmend glücklicher und unglücklicher zugleich, und zu dem Zeitpunkt, an dem er seine höchste Not erreicht hat, gewinnt er auch sein größtes Glück, die Not-

Bild der Bergbesteigung und der Aufstieg aus der Höhle im Höhlengleichnis Platons weisen semantische Bezüge auf. Kennzeichnend für diesen Ort sind die vier Elemente Erde, Feuer, Wasser und Luft, auf die sich die wesentlichen Begriffe des Gedichtes beziehen. Nach Auffassung von Claudia Ibbeken bezieht sich Nietzsche damit auf Dionysos.⁹²⁷ Die Verbindung stimmt und kann als Hinweis auf das dionysische Ereignis gedeutet werden, mit dem sich in dieser Interpretation noch zu beschäftigen sein wird. Darüber hinaus besteht ein gedanklicher Bezug zu Heraklit, auf den sich Nietzsche gerne bezieht.⁹²⁸ Nach Heraklits Lehre war das sich stets wandelnde und verändernde Feuer der Urstoff, da sich im Universum alles wandle.⁹²⁹ Die thematisch und in der Häufigkeit des Auftretens auffallenden Bilder in dem Dithyrambos sind Feuer, Flamme und Brennen.⁹³⁰

In der ersten Strophe werden das „*Feuerzeichen*“ des Titels aufgegriffen sowie „*Höhenfeuer*“ (393, 5) erwähnt, und eine unbekannte Ich-Instanz berichtet, dass Zarathustra diese anzünde. Die wesentlichen Bilder dieser Strophe sind ferner „*Insel*“, (393, 2), „*Meeren*“ (393, 2) und „*Himmel*“ (393, 4). Die Interpretationen Mailhammers⁹³¹ und Winteler⁹³², dass Zarathustra hier geopfert werden solle, sind zunächst plausibel, denn die Insel ist als „*Opferstein jäh hinaufgetürmt*“ (393, 3). Diesem Interpretationsweg folgend, liegt auch der Freitod Zarathustras innerhalb des Möglichen, denn diejenigen, die ihm Gewalt antun könnten, finden sich nicht. Darüber hinaus erkennen wir in dem Gedicht aber keine weiteren Hinweise auf eine Freitodabsicht oder einen Opferakt. Dagegen spricht auch, dass Zarathustra als Agens dargestellt wird, denn er zündet „*unter schwarzem Himmel [...] seine Höhenfeuer*

wendigkeit, indem der Gipfel des Berges und der Abgrund eines werden. In diesem Dualismus, der auch die Einheit von Gegensätzen bedeutet, erkennt man wiederum einen Bezug zum Übermenschen: Der Mensch muss untergehen und sich selbst überwinden, gleichsam ist die radikale Bejahung des Lebens essenziell für die Transformation (Löwith, 2017, 141). Die Idee von der Einheit der Gegensätze in der Erkenntnis- und Erfahrungswelt des Menschen hat Nietzsche wahrscheinlich von Heraklit übernommen (siehe hierzu Snell, 1986, 6-39).

⁹²⁷ Ibbeken, 2017, 181.

⁹²⁸ KSA 6, 351.

⁹²⁹ Snell, 1986, 15.

⁹³⁰ Feuer zählte in der Welt des historischen Zarathustra, der im Zeitraum von 1000 bis 600 a. Chr. als Prophet im heutigen Iran lebte und die dortige Religion reformierte, zu den bedeutsamsten Elementen. Das Feuer stand auch für das Licht, das zu Wahrheit führte, während die Dunkelheit für die Lüge oder Unwahrheit stand. Dies scheint Nietzsche gewusst zu haben, weshalb er das Feuer vor allem im ZA mit hoher metaphorischer Relevanz einsetzt.

⁹³¹ Mailhammer, 1993, 9.

⁹³² Winteler, 2014, 297.

an,“ (393, 4-5). Bemerkenswert ist, dass Zarathustra „sich“ „seine“ „Höhenfeuer“ anzündet, diesen symbolischen Akt nicht für die Menschen vollzieht und folglich nicht die Rolle eines Verkünders oder Propheten einnimmt. Das Bild „*verschlagne Schiffer*“ (393, 6) ist bereits in der Rede Zarathustras *Vom Geist der Schwere* verwendet worden, und zwar mit Bezug zur Erkenntnis und Wahrheit. In dieser Rede sitzt Zarathustra „*auf hohen Masten der Erkenntnis*“ und spürt „*Seligkeit*“, welche kleinen Flammen gleicht. Diese gelten jenen „*verschlagnen Schiffen*“ und „*Schiffbrüchigen*“ als grossen Trost.⁹³³ In *Das Feuerzeichen* handelt es sich bei diesen um Suchende, vielleicht auch um vorübergehend Gescheiterte. Sie verfolgen jedoch den Weg zur Erkenntnis und zur Wahrheit weiterhin, denn die Feuerzeichen sind „*Fragezeichen für Solche, die Antwort haben...*“ (393, 7). Demgegenüber meint Ibbeken, die „*Höhenfeuer*“, die an einen Leuchtturm erinnern, seien Orientierung für „*verschlagne Schiffer*“ (393, 6), verstanden als Schiffbrüchige oder Verlorene.⁹³⁴ Diese Interpretation findet in der folgenden Untersuchung keine weitere Berücksichtigung, da in dem Dithyrambos keine Anknüpfungspunkte hierfür erkennbar sind. Das Kompositum „*Höhenfeuer*“ versteht Sommer als jene Lehren, die Nietzsche Zarathustra verkünden lässt, was plausibel erscheint.⁹³⁵ „*Höhe*“ steht im Nietzscheschen Symbolismus für die Beschwerlichkeit des Menschen beim Aufstieg zu Wissen und Erkenntnis. Diese Beschwerlichkeit resultiert aus der Schwierigkeit, die alten Werte loszulassen.⁹³⁶ „*Feuer*“ bezeichnet Wissen und Erkenntnis.⁹³⁷ Zarathustra hat den Aufstieg auf den Berg jedoch erreicht. Es ist naheliegend, dass die „*Höhenfeuer*“ auch der Abschreckung oder Warnung dienen, denn Zarathustra hat auf dem Weg zur Erkenntnis die totale Einsamkeit gewählt, was an der Vers „*Was floh Zarathustra vor Thier und Menschen?*“ (393, 16) verdeutlicht wird, und der Topos der

⁹³³ KSA 4, 244-245.

⁹³⁴ Ibbeken, 2017, 382.

⁹³⁵ Sommer, 2013, 678-679.

⁹³⁶ KSA 4, 51.

⁹³⁷ Siehe die Rede im ZA „Vor Sonnen-Aufgang“ (KSA 4, 207-210). Die Symbole des Lichts sowie der Sonne in dieser Rede stellen einen Bezug zum Höhlengleichnis her sowie zur Ideenlehre Platons. Der Anfangsvers „Oh Himmel über mir [...]“ referenziert auf die „Kritik der praktischen Vernunft“ von Kant (KpV, 253). Nietzsche ironisiert die Moralphilosophie Kants und Platons an dieser Stelle, denn in der Rede heisst es: „Denn alle Dinge sind getauft am Borne der Ewigkeit und jenseits von Gut und Böse; Gut und Böse aber sind nur Zwischenschatten und feuchte Trübsale und Zieh-Wolken.“ (KSA 4, 209) Diese Erkenntnis erlangt Zarathustra, nachdem er auf den Berg in die Höhe und dem Licht entgegen gestiegen ist („Und stieg ich Berge, wen suchte ich, wenn nicht dich, auf Bergen?“) (KSA 4, 208).

Einsamkeit ist bei Nietzsche auch mit Beschwerlichkeit der Isolation und Bedrohung verbunden.⁹³⁸

Der Vers „[...] unter schwarzem Himmel“ (393, 4) ist in Verbindung mit „zwischen Meeren“ und „Höhenfeuer“ ein klarer Hinweis auf eine Vulkaninsel.⁹³⁹ Der Himmel steht für Vernunft, Wissen und Erkenntnis und zeigt semantische Nähe zum Begriff des Feuers.⁹⁴⁰

Zarathustra zündet seine „Höhenfeuer“ an, der Plural meint den Ausbruch des Vulkans, womit Nietzsche über reale Phänomene ein Leitbild schafft. Nietzsche nannte den Stromboli, den er wie auch den Ätna besucht hatte, explizit im Zusammenhang mit den Eigenschaften des Übermenschen.⁹⁴¹ Die Gewalt und uneingeschränkte Überlegenheit der Vulkane über die Landschaft und das in deren Einflusszone befindliche Leben legt diese Interpretation nahe. Auch das permanente Bestreben des Vulkans, sich zu verändern und die vorhandene Struktur zu überwinden, erinnert an die Grundüberlegung des Übermenschen.⁹⁴² Die Verse „aber das Meer war nicht

⁹³⁸ KSA 6, 258.

⁹³⁹ Der Vulkan, dessen Gewalt und uneingeschränkte Überlegenheit über die Landschaft und das in deren Einflusszone befindliche Leben maßlos erscheint, ist ein Bild für den Übermenschen und übermenschliche Attribute. Nietzsche nannte den Stromboli, den er wie auch den Ätna besucht hatte, und die sich beide auf einer Insel befinden, explizit im Zusammenhang mit den Eigenschaften des Übermenschen (Sommer, 2013, 680). Der Begriff des auf der Insel befindlichen Vulkans referenziert auf Heraklit, weil in diesem Bild Erde, Feuer, Wasser und Luft gemäß der Vier-Elementen-Lehre enthalten sind. Die Verbindung zwischen Heraklit und Dionysos wird von Nietzsche wie folgt hergestellt: „Ein Zweifel blieb mir zurück bei Heraklit, in dessen Nähe überhaupt mir wärmer, mir wohler zu Muth als irgendwo sonst. Die Bejahung des Vergehens und Vernichtens, das Entscheidende in einer dionysischen Philosophie, das Jasagen zu Gegensatz und Krieg, das Werden, mit radikaler Ablehnung auch selbst des Begriffs „Sein“ – darin muss ich unter allen Umständen das mir Verwandteste anerkennen, was bisher gedacht worden ist.“ (KSA 6, 312-313). Über Heraklit lässt sich auch eine Verbindung zur Idee der ewigen Wiederkunft erkennen, denn nach dessen Lehre befindet sich das Universum in einem permanenten Prozess des Werdens. Das sich stets wandelnde und verändernde Feuer müsse der Urstoff sein, auf dem die Wandlung basiere. In den Fragmenten des Heraklit steht dazu geschrieben: „Diese Weltordnung hier hat nicht der Götter noch der Menschen einer geschafften, sondern sie war immer und ist und wird sein: immer-lebendes Feuer, aufflammend nach Maßen und verlöschend nach Maßen. Feuers Wende: zuerst Meer; des Meeres eine Hälfte Erde, die andere flammendes Wetter...Das Meer zerfließt und erfüllt sein Maß nach demselben Sinn, der auch galt, bevor es Erde wurde.“ (Snell, 1986, 15).

⁹⁴⁰ Die Bezeichnung „ewige Vernunft-Spinne und -Spinnennetze“ stellt eine kritische Sicht auf das Vernunftverständnis der Aufklärung im Sinne Kants dar. Nietzsches Verständnis von Vernunft ist dagegen anti-sokratisch und inkludiert vor allem Instinkte und die menschlichen Sinne (KSA 4, 209).

⁹⁴¹ Sommer, 2013, 680.

⁹⁴² In Zarathustra's Vorrede fasst Nietzsche den Gedanken vom Übermenschen zusammen: „Ich lehre euch den Übermenschen. Der Mensch ist Etwas, das überwunden werden soll. Was habt ihr gethan, ihn zu überwinden? Alle Wesen bisher schufen Etwas über sich hinaus: und ihr wollt die Ebbe dieser grossen Fluth sein und lieber noch zum Thiere zurückgehn, als den Menschen überwinden?“ (KSA 4, 14). In der Spätphase wird das Thema des Übermenschen pointiert und in den Zusammenhang mit der dionysischen Philosophie gesetzt. Der Übermensch ist die höchste Realität und größte Erhöhung

genug ihm einsam, / die Insel ließ ihn steigen, auf dem Berg wurde er zur Flamme,“ (393, 19-20) referenziert auf Also sprach Zarathustra, und zwar auf das Kapitel *Von großen Ereignissen* im zweiten Teil, in dem es zu Beginn heißt: „Es gibt eine Insel im Meere – unweit den glückseligen Inseln Zarathustras – auf welcher beständig ein Feuerberg raucht; [...].“ Die Verbindung zwischen Aufstieg der Erkenntnis, Vulkaninsel und Übermensch ist so zu erklären.⁹⁴³

Das Bild der isolierten Insel referenziert auch unabhängig vom Vulkan auf den Übermenschen. Dies geschieht über das dionysische Bild der erschreckenden Unendlichkeit des Meeres, welche die Insel umgibt. Diese Unendlichkeit verbildlicht den untergegangenen christlichen Gott, an dessen Stelle der Übermensch tritt. Dieser Schrecken resultiert aus der Erscheinung des Dionysos, die plötzlich und gewaltig erfolgt, weshalb das Bild der dionysischen Ästhetik Nietzsches zuzurechnen ist. In der Rede *Auf den glückseligen Inseln* sagt Zarathustra: „Seht, welche Fülle⁹⁴⁴ ist um uns! Und aus dem Überflusse heraus ist es schön zu blicken.“⁹⁴⁵ Der „Überfluss“ ist ein dualistisches Bild: Einerseits besteht der Bezug zu Dionysos; andererseits bedeutet Überfluss die für das Verständnis des Übermenschen nötige Erkenntnis.

Die dionysische Kategorie des Schreckens in der Bewegungslosigkeit, welche in Kapitel 3 erläutert worden ist, ist in diesem Dithyrambos erkennbar und wird über das Bild „zwischen Meeren“ (383, 2) ausgedrückt. Das Erschrecken entsteht als plötzliches Ereignis im Erkennen des Gottestodes, wird dann jedoch in ein Erstarren transformiert, welches den Augenblick ins Endlose ausdehnt. Darüber hinaus ist ein Erschrecken vor der totalen Stille des Meeres denkbar, so dass Plötzlichkeit und Schrecken sehr wohl zur Bewegungslosigkeit passen, die zum Ereignis wird. Die Ästhetik des Schreckens in der Bewegungslosigkeit erhält weitere dionysische Bilder

des Kraftbewusstseins, welche für den Menschen durch seine Erscheinung als dionysische Realität möglich wird (KSA 6, 344). In JGB bezeichnet Nietzsche den Übermenschen als einen Gott und gleichzeitig als eine Art von Philosophen (KSA 5, 237). In seiner Vorrede sagt Zarathustra: „Der Übermensch ist der Sinn der Erde. Euer Wille sage: der Übermensch sei der Sinn der Erde!“ (KSA 4, 14). Daraus ist zu schließen, dass der Übermensch kein Mensch ist und sein kann, denn „Der Mensch ist Etwas, das überwunden werden muss: und darum sollst du deine Tugenden lieben, - denn du wirst an ihnen zugrunde gehen.“ (KSA 4, 44). Der Übermensch kann Penzo zufolge als eine Chiffre für die authentische Dimension des Menschen angesehen werden, wodurch dieser sich vom Tiere unterscheidet (Penzo, 2000, 342-345).

⁹⁴³ KSA 4, 141.

⁹⁴⁴ Mit Fülle und Überfluss spielt Zarathustra auf den überschwänglich lebenden, bejahenden und feiernden Dionysos an.

⁹⁴⁵ KSA 4, 109.

wie den mediterranen Süden und die Oberfläche. Nietzsche verweist darauf, dass das „*Meer selbst war nicht genug ihm einsam, [...]*“ (383, 19). Dies ist ein Hinweis auf ein glattes, ruhiges und deshalb einsames Meer, das auf den Schrecken der Bewegungslosigkeit verweist.⁹⁴⁶ Die südliche Landschaft, ausgedrückt durch das initiale „*Hier*“, ist ein Abstraktum, in dem es keine Handlung und keinen realen Bezugspunkt gibt. Deshalb besitzt diese auch einen statischen Charakter, ein ins Unendliche verzögertes Ereignis, das dem dionysischen Augenblick entspricht. Dieser Schrecken als Ereignis ist ein wesentliches ästhetisches Gestaltungsmerkmal des Dionysischen.

2. In dieser Strophe sind „*Flamme*“ (393, 8), „*Höhn*“ (393, 10) und „*Schlange*“ (393, 11) die wesentlichen, den Inhalt bestimmenden Begriffe, welche, wie üblich bei Nietzsche, Wissen und Erkenntnis und den Drang danach verbildlichen. Die Flamme besitzt einen weißgrauen Bauch, verzehrt sich und brennt langsam ab. Hierdurch wird auf die Bedrohung Zarathustras durch die Einsamkeit, gleichsam Voraussetzung zur Erlangung des Wissens, verwiesen. Die Schlange, bei Zarathustra das Symbol der Klugheit und als Raubtier einen Bezug zu Dionysos aufweisend, *ist „gerad aufgerichtet vor Ungeduld:“*. (393, 11) Die Begriffe „*Flamme*“ und „*Schlange*“ bilden eine Paronomasie und werden syntaktisch durch „*züngelt*“ miteinander verknüpft: Zwar verzehrt sich die Flamme, aber es „*[...] züngelt ihre Gier / nach immer reineren Höhn [...]*“ (393, 9-10), nach Wissen und Erkenntnis. Die Flamme „*[...] biegt [...] den Hals -*“ (393, 10), nimmt die Form einer Schlange an, was als Fragezeichen zu verstehen ist. Dies bedeutet, dass Zarathustra nach Wissen und Erkenntnis giert, diese aber nicht als Mensch erlangen kann. Der Mensch muss untergehen, damit die Transformation zum Übermenschen erfolgen kann und er auf diesem Wege wahre Erkenntnis gewinnt. Dieses Interpretationsverständnis wird durch das Gedicht *Ecce homo* aus *Die Fröhliche Wissenschaft* bestätigt, in dem es heißt:

„Ja! Ich weiss, woher ich stamme!
Ungesättigt gleich der Flamme
glühe und verzehr' ich mich.

⁹⁴⁶ Bohrer, 2015, 186-192.

*Licht wird alles, was ich fasse,
Kohle alles, was ich lasse:
Flamme bin ich sicherlich!*⁹⁴⁷

Der Begriff „*kalte Fernen*“ (393, 9) verbildlicht den Untergang Gottes und stellt wiederum einen Verweis zum Übermenschen her, in Verbindung mit dem Meer die Unendlichkeit bezeichnend.⁹⁴⁸ Durch die Verwendung des Plurals verstärkt die Hyperbel „*kalte Fernen*“ die thematische Relevanz. Die Ferne besitzt eine positive Konnotation, sowohl Gott wie auch der Mensch scheinen überwunden zu sein, der Übermensch erblüht in seiner vollen Stärke. „*Diese Flamme*“ wird in Vers 393, 12 als „*Zeichen*“ benannt, wodurch einerseits ein Bezug zum Titel des Gedichts hergestellt wird („*Flammen-zeichen*“ / „*Feuer-zeichen*“), andererseits ist die Flamme ein Zeichen mit einer Bedeutung, die sich nur aus der symbolistischen Ästhetik Nietzsches erschließen lässt.

3. Die dritte Strophe enthält 10 Verse, ist die längste des Gedichts und doppelt so umfangreich wie die zweite Strophe. „*Meine Seele selber ist diese Flamme, / unersättlich auch nach neuen Fernen / lodert aufwärts, aufwärts ihre stille Gluth.*“ (393, 13-15). Man erkennt, dass die „*Seele*“ der Ich-Instanz bzw. Zarathustras „*diese Flamme*“ ist, die „*unersättlich*“ lodert, wodurch erklärt wird, dass der Wissensdrang Nietzsches einsamen Propheten betrifft. Die „*neuen Fernen*“ verweisen wie in der zweiten Strophe auf den Übermenschen, so dass Zarathustras Seele „*unersättlich*“ danach lodert, übermenschliche Weisheit zu erlangen. In dieser Strophe wird offenbar, dass Einsamkeit ein Leitmotiv des Gedichts ist. Die Wahrheits- und Erkenntnissuche sind nur in Verbindung mit der Einsamkeit möglich. Das Einsamkeitsmotiv wird durch die Verse 393, 16-17 eingeleitet, welche als Fragen formuliert sind: „*Was floh Zarathustra vor Thier und Menschen? / Was entlief er jäh allem festen Lande? / S e c h s Einsamkeiten kennt er schon –, / aber das Meer selbst war nicht genug ihm einsam,*“ (393, 16-19). Diese Verse weisen eine Akkumulation um

⁹⁴⁷ KSA 3, 367.

⁹⁴⁸ Die Begriffe Weite / Ferne verbildlichen den Untergang Gottes und stellen einen Verweis auf den Übermenschen dar, werden von Nietzsche häufig mit dem Meer in Verbindung gebracht und bezeichnen in diesem Bildkontext die Unendlichkeit. In Zarathustras Rede „Auf den glückseligen Inseln“ steht hierzu: „Einst sagte man Gott, wenn man auf ferne Meere blickte; nun aber lehrte ich euch sagen: Übermensch.“ (KSA 4, 109).

den Topos der Einsamkeit auf, die verstärkend wirkt: Neben den „*Sechs Einsamkeiten*“ sind dies „*Meer*“, „*einsam*“ sowie „*floh*“ und „*entlieh*“. Zarathustra hat sich von der belebten Welt vollständig auf eine isolierte Insel zurückgezogen. „*Stille Gluth*“ ist ein Oxymoron, welches über das Adjektiv „*still*“ ebenfalls auf die Einsamkeit verweist. Die „*Gluth*“, sich die wie die Flamme auf Wissen und Erkenntnis beziehend, „*lodert aufwärts*“ und benötigt dafür die Einsamkeit. Die „*S e c h s Einsamkeiten*“ sind als Zarathustras Weisheit zu verstehen, was bemerkenswert ist, weil es sich um den Plural eines Substantivs handelt, das semantisch nur als Singular existieren kann. In Vers 393, 19 liegt ein Hyperbaton vor, das Nietzsche pointierend einsetzt, um zu verdeutlichen, dass trotz der isolierten Position Zarathustras und der erreichten Weisheit die für den erhöhten Erkenntnisgewinn erforderliche Einsamkeit nicht erreicht ist oder unerreichbar bleibt.

Die Ambivalenz zwischen dem heroischen Einzelgänger und Verzweiflung ist für die Einsamkeit charakteristisch, was auch im Dithyrambos *Die Sonne sinkt* deutlich wird. In *Ecce homo* bemerkt Nietzsche, „*Mein ganzer Zarathustra ist ein Dithyrambos auf die Einsamkeit [...]*“⁹⁴⁹, wobei er den Begriff kritisch sieht, denn „*Das Eis ist nahe, die Einsamkeit ist ungeheuer [...]* Philosophie, wie ich sie bisher verstanden und gelebt habe, ist das freiwillige Leben in Eis und Hochgebirge – [...]“⁹⁵⁰ Das Einsamkeitsmotiv wird häufig im Zusammenhang mit der Höhe benutzt, welche den Erkenntnisgewinn symbolisiert: „*die Insel liess ihn steigen, auf dem Berg wurde er zur Flamme,*“ (393, 20). Aus Nietzsches philosophischem Einsamkeitsverständnis folgt konsequent eine Kunst des Monologischen, die in den *Dionysos Dithyramben* ihre extremste Ausprägung zeigt.⁹⁵¹

Die oben zitierten Verse 393, 16-17 verdeutlichen, dass Zarathustra vor Menschen und Tieren in die Einsamkeit auf eine Insel floh, welche Bezugspunkte zum Übermenschen aufweist. Das wesentliche Kriterium der Idee des Übermenschen ist ein Akt des unablässigen Überwindens, wodurch der Prozess des Schaffens möglich wird. Deshalb ist der Übermensch nicht physisch zu verstehen, sondern als ein philosophischer Denkansatz. Nietzsche stellt in der Rede Zarathustras „*Vom Wege*

⁹⁴⁹ KSA 6, 276.

⁹⁵⁰ KSA 6, 258.

⁹⁵¹ Zittel, 2011, 218.

des Schaffenden“ den Bezug zwischen dem Übermenschen und der Einsamkeit her: „Einsamer, du gehst den Weg des Schaffenden: Einen Gott willst du dir schaffen aus deinen sieben Teufeln!“⁹⁵² Dieser Weg zu sich selbst ist jedoch mit Trübsal verbunden, zu dem es großer Kraft, starken Willens und außergewöhnlichen Selbstbewusstseins bedarf.⁹⁵³ Dieser Weg ist gleichsam Selbst-Überwindung, denn „[...] an dir selber führt dein Weg vorbei und an deinen sieben Teufeln!“⁹⁵⁴ Ferner ist der Untergang des Menschen damit verbunden, womit keinesfalls der Tod, sondern die Transformation zum Übermenschen gemeint ist. Der Weg zum Übermenschen ließ Zarathustra hinsichtlich seiner Erkenntnis und seiner charakterlichen Stärke aufsteigen, wie der bereits zitierte Vers 393, 20 belegt. Das Interpretationsverständnis Groddecks, nach dem die Verwandlung Zarathustras zur verzehrenden Flamme erfolgt und er sich selbst als Menschenopfer darbietet⁹⁵⁵, wird in dieser Arbeit ausdrücklich nicht verfolgt. Denn diese Interpretation schließt den Bezug und die Transformation zum Übermenschen aus.

Den Abschluss der Strophe bilden folgende Verse „nach einer s i e b e n t e n Einsamkeit / wirft er suchend jetzt die Angel über sein Haupt.“ (393, 21-22). Der Begriff „siebenten“ ist von Nietzsche textlich hervorgehoben, ebenso wie „letzte“ in Vers 394, 6. In beiden Fällen beziehen sich die Adjektive auf Einsamkeit. Der Begriff der *siebenten Einsamkeit* ist nebulös und lässt die Wissenschaft seit Jahrzehnten diskutieren. Zunächst ist festzustellen, dass für Zarathustra trotz seines hohen Erkenntnisgewinns („Sechs Einsamkeiten“) und seiner übermenschlichen Eigenschaften die *siebente Einsamkeit* ein maximales Ziel darstellt, das er jedoch bislang nicht erreicht hat (393, 21-22). In der vorliegenden Arbeit wird die Auffassung vertreten, dass die *siebente Einsamkeit* einen Bezug zur biblischen Schöpfungsgeschichte darstellt, in der Gott innerhalb von sechs Tagen die Welt erschaffen und am siebten Tag, nachdem er sein Werk erreicht hatte, von der geleisteten Arbeit ruhte.⁹⁵⁶ Hierauf verweist der Vers 393, 18. Nietzsche bezieht

⁹⁵² KSA 4, 82.

⁹⁵³ Im ZA steht hierzu in der Rede „Vom Wege des Schaffenden“: „Kannst du auch Sterne zwingen, dass sie um dich sich drehen?“ (KSA 4, 80).

⁹⁵⁴ KSA 4, 82.

⁹⁵⁵ Groddeck, 1991, Band 2, 139.

⁹⁵⁶ Sommer, 2013, 681-682.

Zarathustra demnach auf Gott, weshalb dieser von der Ich-Perspektive in die dritte Person Singular wechselt.

Der letzte Vers 393, 22 stellt einen Bezug zu *Ecce homo* her, in dem es heißt: „*Von da an sind alle meine Schriften Angelhaken: Vielleicht verstehe ich mich so gut als Jemand auf Angeln?...Wenn Nichts sich fieng, so liegt die Schuld nicht an mir. Die Fische fehlten.*“⁹⁵⁷ Welcher Schluss lässt sich hieraus für diese Deutung ziehen? Die „*Schriften*“ Nietzsches können mit Wissen und Erkenntnis gleichgesetzt werden, die mit dem „*Haken*“ die Leser fangen sollen, um diesen Erkenntnis zu beschern. Aber in *Das Feuerzeichen* wird das Bild der Angel in veränderter Form eingesetzt – einen Haken gibt es nicht –, und es soll die *siebente Einsamkeit* gefangen werden, welche nicht mit Lesern gleichzusetzen ist. Die Schriften Nietzsches können als die sechs Einsamkeiten aufgefasst werden, die hohes Wissen und Erkenntnis repräsentieren, denen aber zur Vollendung die *siebente Einsamkeit* fehlt. Über die Erreichbarkeit sind Zweifel angebracht, weil sich Zarathustra auf einem Berg befindet, vom dem es kaum durchführbar ist zu angeln.⁹⁵⁸

4. Der Beginn der vierten Strophe ist die irreale Ansprache Zarathustras aus der Perspektive der Ich-Instanz an die aus der ersten Strophe bekannten „*verschlagnen Schiffer*“ (394, 1). In den Versen 394, 1-2 ist wiederum eine Akkumulation vorhanden. Die Begriffe stellen einen abstrakten Bezug zur Einsamkeit her und werden in Vers 394, 3 auch „*nach allem Einsamen*“ benannt, nach dem Zarathustra vom Berg aus „*die Angel*“ (394, 3) wirft. Die wesentlichen Begriffe der vierten Strophe sind die Apostrophe „*verschlagne Schiffer*“ sowie wiederum die „*siebente l e t z t e Einsamkeit*“ (394, 6). Das Ziel der Ansprache ist die Forderung Zarathustras an die „*verschlagnen Schiffer*“, ihm „*Antwort auf die Ungeduld der Flamme,*“ (394, 4) zu geben, welche die „*siebente Einsamkeit*“ betrifft. Zarathustra fordert nicht nur Antworten im Sinne von Wissen und Erkenntnis, welche mit dem „*Einsamen*“ verbunden sind, er verlangt insbesondere die „*siebende Einsamkeit*“ von den „*verschlagnen Schiffen*“. Hier stellt sich die Frage, ob die „*verschlagnen Schiffer*“ und Zarathustra nicht über dieselbe Identität verfügen.

⁹⁵⁷ KSA 6, 350.

⁹⁵⁸ Darüber hinaus verarbeitet Nietzsche das Bild des Angelns und Fischens in Zarathustras Rede „Das Honig-Opfer“: „Und was in allen Meeren mir zugehört, mein An-und-für-mich in allen Dingen – Das fische mir heraus, Das führe zu mir herauf: dess warte ich, der boshafte aller Fischfänger.“ (KSA 4, 298).

Diese Auffassung wird von Groddeck vertreten.⁹⁵⁹ Zunächst deutet die Ich-Perspektive in Vers 394, 3 darauf hin, weil Zarathustra die „*Ange!*“ nach dem „*Einsamen*“ wirft. Hierfür spricht auch, dass der Singular „*Einsamen*“, der sich auf die „*verschlagnen Schiffer*“ bezieht, „*Antwort auf die Ungeduld der Flamme*,“ (394, 4) liefern soll. Dieses Interpretationsverständnis ist auch deshalb naheliegend, weil es unmöglich ist, dass Zarathustra, der versucht, den Weg des Übermenschen zu beschreiten, die Antworten auf seine Fragen von anderen Menschen erhält. In der letzten Rede Zarathustras, *Das Zeichen*, steht geschrieben, dass der Prophet weder die Menschen überzeugen konnte noch selbst den Übermenschen erreicht hat: sondern gescheitert ist.⁹⁶⁰ Antworten wird er nur durch sich selbst erhalten, denn deshalb befindet er sich in vollständiger Einsamkeit auf einer Insel.

Die Verse 394, 1-2 stellen ein plötzliches Ereignis und den folgenden dionysischen Augenblick dar. Schlagartig spricht Zarathustra sich selbst an, und er vollzieht dies mit einem Maximum an Erhabenheit und überwältigendem Ausdruck: Er selbst, der „*verschlagne Schiffer*“, die „*Trümmer alter Sterne!*“, „*Meere der Zukunft!*“ und „*Unausgeforschte Himmel!*“ Nietzsche setzt die Bildsprache des Maßlosen, Irrealen, von unendlicher Größe und Über-Zeitlichkeit ein, so dass man die Begriffe als Hyperbeln verstehen kann, die von einem übermütigen Geist in ekstatischem Gemütszustand auf dem Gipfel eines Vulkans ausgerufen wurden. Wie in Kapitel 3 dargelegt wurde, ist das Erhabene im Kontext des Dionysischen das Gefühl von überwältigender Größe und Macht, welches den Menschen erschüttert.⁹⁶¹ Im Verständnis Nietzsches entspricht der Begriff einer sensualistischen Geschmacksästhetik, indem die Wirkung in Form der ästhetischen Emotion in den Mittelpunkt positioniert wird.⁹⁶² „*Trümmer alter Sterne*“ klingen gewaltig, aber es gibt sie nicht, weil Sterne keine feste Beschaffenheit haben. Nietzsche verwendet den Plural für Himmel, auch wenn der Begriff semantisch und logisch nur im Singular existieren kann. Auch „*Meere der Zukunft*“ erschließt sich semantisch weder als Plural noch mit dem Bezug auf die Zeit. Zarathustra befindet sich in diesem Moment in einem

⁹⁵⁹ Groddeck, 1991, Band 2, 140-143.

⁹⁶⁰ Siehe die letzte Rede Zarathustras „*Das Zeichen*“ (KSA 4, 408).

⁹⁶¹ Nietzsche stellt eine Verbindung zwischen dem Topos des Erhabenen und dem Dionysischen her, denn „es gelingt euch nicht mehr das Erhabene festzuhalten, eure Thaten sind plötzliche Schläge, keine rollenden Donner.“ (KSA 1, 280).

⁹⁶² Bohrer, 1981, 131.

Rauschzustand, der sich jenseits von rationalem Denken, Vernunft und dem real Erfassbaren bewegt. Initiiert durch das dionysische Ereignis, entsteht die Vision von der übermenschlichen Weisheit⁹⁶³ als dionysischer Augenblick, verbildlicht durch die *siebente Einsamkeit*. Die Erscheinung des Dionysos ist in diesem Dithyrambos zwar nicht direkt erkennbar, aber Zarathustra wird von der Wirkung des griechischen Gottes, dem dionysischen Ereignis, plötzlich gepackt.⁹⁶⁴

Der Dithyrambos endet mit den beiden Versen „*fangt mir, dem Fischer auf hohen Bergen, / meine siebente I e t z t e Einsamkeit! --*“ (394, 5-6). Nietzsche drückt mehr als ein Paradoxon aus, es handelt sich um die Figur des Adynaton, das Unmögliche metaphorisch zum Ausdruck bringend.⁹⁶⁵ Der Aufruf, die „*siebende Einsamkeit*“ zu fangen, richtet sich wiederum an Zarathustra selbst. Hierdurch wird verdeutlicht, dass die „*siebente Einsamkeit*“ trotz Zarathustras Erkenntnisdrangs und seiner Weisheit, der „*sechs Einsamkeiten*“, unerreichbar bleibt, weil sein Untergang nicht erfolgt und deshalb die vollständige Transformation zum Übermenschen unmöglich ist.⁹⁶⁶ In diesem Zusammenhang ist auf den Interpretationsansatz der dritten Strophe zu verweisen, wonach über „*sechs Einsamkeiten*“ bzw. die „*siebente Einsamkeit*“ ein Bezug zur biblischen Schöpfungsgeschichte hergestellt wird. Nietzsche bezieht Zarathustra auf Gott, der sich auf dem Weg zum Übermenschen befindet und deshalb seinen christlichen Glauben bereits überwunden hat.⁹⁶⁷ Dieses

⁹⁶³ Siehe zur Weisheit des Übermenschen: „Das Wort „Übermensch“ zur Bezeichnung eines Typus höchster Wohlgerathenheit, im Gegensatz zu „modernen“ Menschen, zu „guten“ Menschen, zu Christen und andren Nihilisten – ein Wort, das im Munde eines Zarathustra, des Vernichters der Moral, ein sehr nachdenkliches Wort wird, ist fast überall mit voller Unschuld im Sinn derjenigen Werthe verstanden worden, deren Gegensatz in der Figur Zarathustra's zur Erscheinung gebracht worden ist, will sagen als „idealistischer“ Typus einer höheren Art Mensch, halb „Heiliger“, halb „Genie“...[...]" (KSA 6, 300).

⁹⁶⁴ Siehe die Erläuterung des dionysischen Rausches und der Erhabenheit in Kapitel „Nietzsches Dionysische Ästhetik“.

⁹⁶⁵ Sommer, 2013, 678-682.

⁹⁶⁶ Zarathustra ist zu den Menschen gekommen, um diesen den Übermenschen zu bringen. Wesentlich ist, dass der Mensch überwunden werden muss, damit der Übermensch entstehen kann. (KSA 4, 14). Aber am Ende des vierten Buches des ZA, in den Reden „Das Eselsfest“, „Das Nachtwandler-Lied“ und „Das Zeichen“, wird deutlich, dass Zarathustra gescheitert ist, weil er die höheren Menschen nicht überzeugen konnte. Diese sind trotz seiner Reden dem christlichen Glauben verhaftet und haben seine Lehre nicht verstanden, so dass Zarathustra nur Mitleid übrighat. Der Übermensch bleibt ein unerfülltes Ziel (KSA 4, 408).

⁹⁶⁷ In den im Nachlass enthaltenen Aufzeichnungen aus dem Herbst 1883 beschreibt Nietzsche die „siebente Einsamkeit“ so: „„Dies sind die Reden Zarathustra's von den sieben Einsamkeiten“ —: darin soll dargestellt werden, wie die Noth parallel wächst mit dem Glücke. Das Schenken, so wie das Schaffen zeigt sein andres Gesicht. Die Härte in der Tugend: die Qual in Mitleid und Gerechtigkeit: die Vereinsamung und Heimatlosigkeit für den Freund der Kommenden: das Schaffen als ein Zaubern

Verständnis wird durch jene Bilder unterstützt, die auf den Tod Gottes hinweisen, wie das Meer, die glatte Oberfläche und die starre südliche Landschaft, sowie durch den Übermenschen selbst, verbildlicht durch die Insel, die Ferne, den Vulkan. Auf diese Weise wird ein Bezug von den *sechs Einsamkeiten* bzw. der *siebenten Einsamkeit* zum Übermenschen und zur übermenschlichen Weisheit hergestellt. Wenn die *siebente Einsamkeit* für Zarathustra erreichbar wäre, könnte er ob seiner übermenschlichen Weisheit ruhen. Da dem nicht so ist, bleibt ihm das Wissen um die erreichten *sechs Einsamkeiten*, die Vision der *siebenten Einsamkeit*, die im dionysischen Rausch offenbar wird, sowie dionysische Erkenntnis.

Mailhammer deutet den Begriff der *siebenten Einsamkeit* hingegen als ein erfülltes Einsiedlerdasein, einen Zustand, nach dem sich der weise Zarathustra sehnt, bleibt aber im Unklaren, wie dieser zu erreichen wäre.⁹⁶⁸ Schädlich andererseits versteht die *siebente Einsamkeit* als letzte Selbststeigerung Zarathustras, welches die transzendente Erkenntnis ist. Dies ist die Erkenntnis darüber, dass die wahre Erkenntnis immer vom innersten des eigenen Denkens, also vom Selbst, ausgeht. Demnach ist das Ziel des Dithyrambos, die Stufen und den Prozess der Selbstreflexion Zarathustras über sein Denkvermögen zu verdeutlichen und so zu einem immer reineren, höheren Denken zu gelangen. In jeder Strophe wiederholt sich der Prozess, in dem das Denken vom Wollen bestimmt wird, ein Begehren nach immer neuen Erkenntnissen, und zwar nach allem, was unbekannt ist.⁹⁶⁹ Max Kommerell versteht die *siebente Einsamkeit* in seiner Arbeit aus dem Jahr 1943 als die Selbstvernichtung des Dichters, sofern er denkt, „*ein willenloses Sich-zuhören, solch ein Eingeständnis*

bringt eine Entzauberung mit sich in Bezug auf alles, was da ist: die Unlust an den höchsten Exemplaren entfremdet uns denen, an welchen doch gearbeitet werden muß: usw.“ (KSA 10, 500-501). Auffallend ist, dass Nietzsche den dionysischen Dualismus mit dieser Metapher in Verbindung bringt (Henrichs, 1984, 234-237). Nietzsche stellt eine Beziehung zwischen der „siebenten Einsamkeit“ und dem Übermenschen über „das Schaffen“ und den „Freund des Kommenden“ her. Das Schaffen wird als positive Entwicklung und Weg zu einer höheren Erkenntnis verstanden, die gleichzeitig alles Dagewesene infrage stellt oder verwirft. Vereinsamung ist die Härte, die mit dieser Transformation verbunden ist. Hierzu ist zu bemerken, dass dieses Fragment aus der Phase stammt, in der Nietzsche im Schwerpunkt an ZA gearbeitet hat, in dem der Übermensch eine tragende Rolle einnimmt (KSA 4, 15). Im Vorwort von AC beschreibt Nietzsche die „siebente Einsamkeit“ als Ansprache an die Leser und fokussiert auf die großen, starken und harten Gedanken, die der Mensch erkennen und bejahen muss, um Nietzsche zu verstehen. Die Idee des Übermenschen ist implizit vorhanden, insbesondere „Ein neues Gewissen für stumm gebliebene Wahrheiten“ und durch das Bild „Fernste“ (KSA 6, 167-168). Das Dionysische offenbart sich über die Begriffe „Kraft“ und „Begeisterung“, der Gott Dionysos tritt implizit über das „Labyrinth“ in Erscheinung (KSA 6, 401).

⁹⁶⁸ Mailhammer, 1993, 10-14.

⁹⁶⁹ Schädlich, 2017, 371.

ohne Trost und ohne Sinn! Da fängt Dichtung an.“ Die *siebente Einsamkeit* bildet eine übergeordnete Erkenntnis, die dem Dichter gelehrt werden muss, und ein erforderlicher Geistes- und Sinneszustand, damit dieser produktiv sein kann.⁹⁷⁰ Stefan Zweig interpretiert die *siebente Einsamkeit* mit persönlichem Bezug zu Nietzsche negativ als einen Zustand der totalen Vereinsamung und des Niedergangs.⁹⁷¹ Dieser lässt sich in den Schriften Nietzsches und insbesondere in den Dithyramben zwar nicht nachweisen, aber aufgrund der negativen Akzente der Einsamkeit in Nietzsches Werk und der Tendenz, autobiographische Themen mit philosophischen Topen zu verbinden, erscheint der Ansatz zumindest denkbar.⁹⁷² Bemerkenswert ist, dass es Zweig gelungen ist, das dualistische Denken des Zarathustra in seine Überlegungen einzubeziehen. Die auf den Tod Gottes sowie den Übermenschen verweisenden Bilder konnotieren die *siebente Einsamkeit* nach Zittels Auffassung mit tragischer Erkenntnis, wozu die Todesmetaphorik im Sinne eines letzten, endgültigen Zustandes gehört.⁹⁷³ Dies ist eine plausible Überlegung, wobei festzustellen ist, dass zwar Tragik und Leiden, nicht aber dauerhafte Resignation durch die Akzeptanz des Nicht-Ereichens Bestandteil der Philosophie Nietzsches und des Dionysischen sind.⁹⁷⁴

Die *siebente Einsamkeit* lässt einen semantischen Bezug zu Nietzsches Topos des Abschieds erkennen, dessen signifikante ästhetische Bedeutungsqualität bereits seit der *Geburt der Tragödie* erkennbar ist, das Werk durchzieht und insbesondere in der Abhandlung 227 von *Menschliches, Allzumenschliches* herausgearbeitet wurde.⁹⁷⁵ Aufgrund der Konnotation des Abschiedsbegriffs zu Schmerz, langsamem Niedergang und tiefer Melancholie erzeugt dieser eine semantische Verbindung zum Leiden.⁹⁷⁶

⁹⁷⁰ Kommerell, 1985, 486-488.

⁹⁷¹ Zweig, 1925, 314-326.

⁹⁷² Nietzsche schreibt im Vorwort des EH: „In Voraussicht, dass ich über Kurzem mit der schwersten Forderung an die Menschheit herantreten muss, die je an sie gestellt wurde, scheint mir unerlässlich, zu sagen, wer ich bin.“ (KSA 6, 257). In dieser Schrift werden philosophische und autobiographische Themen nicht klar getrennt. Als Beispiel seien die Ausführungen zum Dionysischen in Abschnitt 6 des Kapitels „Also sprach Zarathustra“ genannt (KSA 6, 344-345.)

⁹⁷³ Zittel, 2011, 218.

⁹⁷⁴ Siehe Kapitel „Rauschhafte Vitalität und Unzerstörbarkeit des Lebens“.

⁹⁷⁵ KSA 2, 482.

⁹⁷⁶ Der Schmerz hat bei Nietzsche eine hohe Wertigkeit gegenüber anderen Empfindungen und ist während der gesamten Schaffensphase ästhetisch relevant (KSA 3, 384).

4.5.4 Ergebnis

Die *siebente Einsamkeit* ist als eine endlose Seelenruhe aufgrund der Erlangung einer transzendenten, übermenschlichen Erkenntnis zu verstehen. Die *siebente Einsamkeit* stellt einen Verweis zur biblischen Schöpfungsgeschichte her, in der Gott innerhalb von sechs Tagen die Welt erschaffen hat und am siebten Tag von der geleisteten Arbeit ruhte. Über diesen Begriff bezieht Nietzsche Zarathustra auf Gott. Es ist eine Vollendung, in welcher der Wissens- und Seelenzustand der Vergangenheit überwunden ist und deshalb die *Flamme*, die Gier nach Wissen, erloschen ist. Der Zustand ist nur durch die Transformation des Menschen zum Übermenschen möglich, weil diese Erkenntnis für den normalen Menschen unverständlich und unerträglich ist. Da der Übermensch sowohl für Zarathustra als auch für den höheren Menschen nicht erreichbar ist, bleibt die *siebente Einsamkeit* ein unmögliches Ziel.

Für Zarathustra ist jedoch dionysische Erkenntnis möglich, die dem Sokratismus diametral entgegensteht. Das dionysische Ereignis kann als Initiierung einer höheren Erkenntnis verstanden werden, die zwar nicht der übermenschlichen Weisheit der *siebenten Einsamkeit* entspricht, aber tiefgreifender und umfassender ist als das rationale und vernunftbasierte Denken sokratischer Prägung. Das dionysische Ereignis führt zur Auflösung des *principium individuationis*, so dass Zarathustra sich im folgenden dionysischen Augenblick selbst vergisst und auf einer unbewussten Ebene als künstlerisch Schaffender wirkt. Kunst ist ein Stimulans des Willens zu Macht, ist Bejahung und die Ästhetik des Schaffenden. Dionysische Erkenntnis, wozu Wissen, Vitalität, Kreativität und Instinkt gehören, kann nur durch die Kunst erreicht werden, setzt die Bejahung als Kernprinzip voraus. Diese folgt als nächste Stufe der intellektuellen Erkenntnis des Zarathustra, der *sechs Einsamkeiten*, als rauschhafte, dionysische Lebensenergie, in der Visionen und kreative Ideen erst möglich werden. Diese dionysische Erkenntnis ist nicht zu verwechseln mit einer metaphysischen Wahrheit, die es nach Nietzsches Auffassung nicht geben kann, zumal sich die Kunst der Macht zum Falschen und des schönen Scheins bedient.

4.6 Transzendenz durch den eigenen Untergang: „Die Sonne sinkt“

4.6.1 Entstehung, Überblick und Einordnung

Der sechste Dithyrambos, *Die Sonne sinkt*, ist im Herbst 1888 fertiggestellt worden und nimmt in mehrfacher Hinsicht eine besondere Stellung im Werk Nietzsches ein. Groddeck geht davon aus, dass dessen Bedeutung sich nur über die Verflechtung mit den anderen Dithyramben herleiten lässt, wofür im Besonderen das *Das Feuerzeichen* zu nennen ist.⁹⁷⁷ Diese These wird in dieser Arbeit ausdrücklich unterstützt, weil beide Dithyramben über gemeinsame Sprachbilder verbunden werden. Darüber hinaus sind Entwicklungsstufen des Zarathustra in beiden Gedichten erkennbar, welche in *Die Sonne sinkt* den Höhepunkt und zugleich ihren Abschluss erreichen.⁹⁷⁸

Der Dithyrambos ist im Tonfall von tiefer Melancholie geprägt und thematisiert den langsamen Übergang der Ich-Instanz, Zarathustra, in einen Zustand des endgültigen persönlichen Niedergangs, bis in der letzten Strophe eine Wendung und Auflösung erfolgt, die wie im fünften Dithyrambos mit einem transzendenten Zustand, der *siebenten Einsamkeit*, korrespondiert. Auch in diesem Dithyrambos ist der Topos des Abschieds, der Bezugspunkte zur *siebenten Einsamkeit* aufweist, signifikant.⁹⁷⁹ Wie im fünften Dithyrambos bereits verdeutlicht, beinhaltet die Konnotation des Abschiedsbegriffs Schmerz, langsamen Niedergang und tiefe Melancholie, was auch in *Die Sonne sinkt* von Relevanz ist.⁹⁸⁰ Ferner ist die untergehende Sonne ein Symbol des Abschieds.⁹⁸¹

Zarathustra wird nicht namentlich benannt, aber aufgrund der thematischen und formellen Verbindung zum fünften Dithyrambos ist keine andere Rolle für die Ich-Instanz plausibel. Thematisch sind beide Dithyramben vergleichbar, wiederum ist eine südliche Insel der Ort der Selbstreflexion des Zarathustra. Sprachliche Gemeinsamkeiten sind erkennbar, besonders in der Bildersprache, und die *siebente*

⁹⁷⁷ Groddeck, 1987, 22-23.

⁹⁷⁸ KSA 6, 395-397.

⁹⁷⁹ KSA 2, 482.

⁹⁸⁰ KSA 3, 384.

⁹⁸¹ Siehe vertiefend das Kapitel „Ästhetik von Leiden und Abschied“.

Einsamkeit ist ebenfalls im sechsten Dithyrambos essenziell, als Bindeglied und als Grundlage für dessen Verständnis anzusehen. Eine einsame Seele spricht in pathetischen Monologen mit sich selbst, Melancholie und Metaphorik des Untergangs sind bezeichnend, jedoch vorgetragen in einer Atmosphäre der Entspannung und des Friedens mit sich selbst. Typisch für den Dithyrambos ist eine tiefe poetologische Reflexion der Ich-Instanz. Aufgrund der teilweise identischen Bilder des fünften und sechsten Dithyrambos ist vom inhaltlichen Bezug zum Übermenschen und zum Topos der Erkenntnis und deren Entwicklungsoptionen und Limitationen auszugehen. Das Gedicht weist darüber hinaus eine dionysische Ästhetik auf, die zu dechiffrieren eine Grundlage für den Interpretationspfad darstellt.

Die Forschung beschäftigte sich in den vergangenen Jahren intensiv mit dem sechsten Dithyrambos, insbesondere hinsichtlich des semantischen Bezugs zu *Das Feuerzeichen*, welcher erklärbar ist über das gemeinsame Bildmotiv der *siebenten Einsamkeit*. Groddeck (1991) betont die Alliteration des Titels, dessen Vokalfolge aufsteigende Qualität habe, aber kontrapunktisch zur Thematik des Untergangs stehe. Diese Beobachtung ist im Folgenden zu untersuchen, zumal Bezugspunkte zum Übermenschen offensichtlich und der Kontext der *siebenten Einsamkeit* Interpretationsspielraum bietet. Aus Groddecks Beobachtung ergibt sich die zentrale Überlegung, in welcher Form sich die Ich-Instanz transformiert.⁹⁸²

Sommer (2013) verweist auf die Leitmetapher der Sonne im Titel, welche in den nachfolgenden Untersuchungen ausführlich diskutiert werden soll. Nach Sommers Auffassung ist der Wunsch des Zarathustra erfüllt, die *siebente Einsamkeit* zu erreichen, was seinem Untergang und zugleich der Erfüllung seines Bestrebens entspricht. Er stellt eine Assoziation von Zarathustra zu Dionysos her, der auf einer Augenschale des Exekias ebenfalls in einem Nachen abgebildet ist.⁹⁸³

Nach Winteler (2014) liefert *Die Sonne sinkt* die Antwort auf die Suche des Zarathustra nach allem Einsamen im fünften Dithyrambos. Doch sein Leben neigt sich dem Ende entgegen, wobei er ein spätes Glück aufgrund des Vorgefühls des Todes empfindet. Winteler verweist auf dionysische Symbolik

⁹⁸² Groddeck, 1991, Band 2, 153-175.

⁹⁸³ Sommer, 2013, 682-684.

innerhalb dieses Gedichtes wie den Nachen, was in den folgenden Untersuchungen zu berücksichtigen ist.⁹⁸⁴

Ibbeken (2017) versteht *Die Sonne sinkt* als Selbstgespräch des Zarathustra, in dem der Prophet, der im fünften Dithyrambos noch ein durstendes, verbranntes Herz hatte, nach der großen Kühle strebt. Schlüsselmotiv ist der Todeswunsch der Ich-Instanz, die Zarathustra entspricht. Ibbeken benennt den Mittag, welcher einen Bezugspunkt zum Übermenschen aufweise, als wesentliches Bild in dem Dithyrambos; aber dieser Mittag, der bei Nietzsche üblicherweise positiv konnotiert ist, hat den Propheten verbrannt, weil die ersehnte Erfüllung von Erkenntnis nicht eingetreten ist. Die *siebente Einsamkeit* deutet Ibbeken als Todesmetapher, welche die eigentliche Vollendung sei, weil die Ich-Instanz dort angekommen ist, wo es keine Wahrheitssuche mehr gibt.⁹⁸⁵

Müller (2020) erkennt ein traurig-schönes Untergangsszenario in einem halkyonischen Auflösungsprozess der Ich-Instanz und ein lyrisches Ideal jenseits notorischer Gespanntheit. Die zunächst als anstrengend dargestellte *siebente Einsamkeit* werde nun als „süsse Sicherheit“ empfunden, die den eigenen Untergang einleitet.⁹⁸⁶

4.6.2 Aufbau und Struktur

Die Sonne sinkt verfügt über die Binnenkomposition einer Trilogie, in der drei nummerierte Gedichte aufeinander aufbauen und so einen Zyklus bilden, untergliedert mit jeweils drei, zwei und drei Strophen und 54 Versen, wenn die Überschriften und Nummerierung der Unterkapitel unberücksichtigt bleiben.⁹⁸⁷ Der Dithyrambos stellt durch diese äußere Form bereits einen Bezug zu *Das Feuerzeichen* her, welcher über vier Strophen und 27 Versen verfügt, wenn die Überschrift nicht als Vers gerechnet wird. Da zuvor festgestellt worden ist, dass es inhaltliche Parallelen zwischen den Dithyramben gibt, ist nicht davon auszugehen, dass es sich bei der Doppelung von

⁹⁸⁴ Winteler, 2014, 297-299.

⁹⁸⁵ Ibbeken, 2017, 383-384.

⁹⁸⁶ Müller, 2020, 94-96.

⁹⁸⁷ Die angegebene Zahl der Verse basiert auf der Nummerierung in der KSA.

Strophen und Versen um Zufall handelt. Im Rahmen der Interpretation soll ein Erklärungsansatz vorgestellt werden.

Das Gedicht verfügt über eine stilistische, auch in anderen Dithyramben feststellbare Tektonik, die an numerischen Relationen erkennbar ist, sowie über ein einzigartiges metrisches Schema, deren Ergebnis die Prosodie ist.⁹⁸⁸ Die Regelmäßigkeiten sind formbestimmend und verleihen dem Gedicht einen liedhaften Charakter. Das metrische Schema wird erst in der vierten und fünften Strophe deutlich und in den Strophen sechs bis acht strukturierter, so dass festgestellt werden darf, dass die Metrik sich im Verlaufe des Gedichtes vervollkommenet. In der ersten bis zur zweiten Strophe dominieren Jamben, auch Anapästen sind vorhanden, während in der dritten Strophe ausschließlich Jamben vorkommen. In der vierten und fünften Strophe finden sich Daktylen und Trochäen, auch Jamben und Anapäste, während die sechste bis achte Strophe ausschließlich Trochäen und Daktylen enthält.⁹⁸⁹ Der Dithyrambos spielt auf die antike Metrik an, wobei festzustellen bleibt, dass diese Bezüge der Rhythmik dienen und keine inhaltliche Plausibilität erkennen lassen. Der Titel des Gedichts findet sich auch in Vers 395, 20, ist von einer Alliteration geprägt und spielt kontrapunktisch mit der Thematik des Untergangs. Die Vokalfolge i-o-e-i sowie der Jambus wirken im Gegensatz zum metaphorischen Titel aufsteigend. Nach Auffassung von Groddeck ist der Titel ein Zitat aus Goethes Faust.⁹⁹⁰ Der Titel wurde von Nietzsche bereits in der Rede *Von der Seligkeit wider Willen* im dritten Teil von *Also sprach Zarathustra* entwickelt, bildet hier den markanten inhaltlichen Abschluss und zugleich die Pointe.⁹⁹¹

Die Sonne sinkt ist ein akribisch erarbeitetes, semantisch und stilistisch komplexes Gedicht, das Nietzsches Verständnis von einem Dithyrambos aufgrund der Metrik, die auf eine Liedhaftigkeit anspielt, entsprechen mag, aber den Charakteristika des historischen Dithyrambos zuwiderläuft. Besonders das Hymnenhafte, Festliche, Rauschhafte, Überschwängliche, jene Elemente, die dem Dionysos zu Ehre galten und so grundlegend für diese Gedichtgattung sind, finden sich keineswegs.⁹⁹² Das Gedicht

⁹⁸⁸ Siehe hierzu Bußmann, 1990, 618.

⁹⁸⁹ Zur weiterführenden Analyse der Metrik siehe Groddeck, 1987, 23-24.

⁹⁹⁰ Groddeck, 1987, 23-26.

⁹⁹¹ KSA 4, 206.

⁹⁹² Fantoni, 2009, 235.

ist monologisch, ein Selbstgespräch des einsamen Zarathustra, das mit den anderen Dithyramben des Zyklus vergleichbar ist, sich aber aufgrund seiner Melancholie nicht als Lied gesungen eignet. Ich dem Gedicht ist wie in *Das Feuerzeichen* eine changierende Erzählperspektive zwischen der Ich-Instanz und dem angesprochenen „du“ vorhanden.

4.6.3 Analyse und Interpretation

These: Zarathustra geht unter, ein gewollter Tod, der ihm die Perspektive einer übermenschlichen Wiederauferstehung offenbart. Nur als Übermensch kann er die *siebente Einsamkeit* erlangen, die zu der erhofften transzendenten Erkenntnis führt.

1. Der erste Teil des Dithyrambos umfasst drei Strophen und beginnt mit der Negation „*Nicht lange durstest du noch!*“, (395, 3) in der die Ich-Instanz Zarathustra selbstreflexiv als „*verbranntes Herz!*“ (395, 4) anspricht. Ein formeller und inhaltlicher Bezug zur letzten Strophe des ersten Dithyrambos, *Nur Narr! Nur Dichter!*, ist vorhanden. Dort heißt es: „*von Einer Wahrheit / verbrannt und durstig / - gedenkst du noch, gedenkst du, heisses Herz, / wie du da durstetest?*“-“ (380, 15-18).⁹⁹³ Da die Möglichkeiten und Grenzen der Wahrheitsfindung im ersten Dithyrambos ein inhaltliches Leitthema sind und dort das Herz des Zarathustra von einer Wahrheit verbrannt ist, wird diesem Topos auch im sechsten Dithyrambos Aufmerksamkeit geschenkt. „*verbranntes Herz*“ stellt ferner einen Bezug zum Dithyrambos *Das Feuerzeichen* her, wo es heißt: „*Diese Flamme mit weissgrauem Bauche,*“ (393, 8). Wie in den Untersuchungen des fünften Dithyrambos verdeutlicht wurde, metaphorisiert die Flamme Wissen, Erkenntnis und das Begehren danach.⁹⁹⁴ Darüber hinaus stellt die Flamme einen Bezug zum weisen Menschen her, der im Prozess des Abbrennens untergeht und sich zum Übermenschen transformiert.⁹⁹⁵ Der Beginn des sechsten Dithyrambos greift folglich die Topen von Wahrheit, Wissen und Erkenntnis und wiederum den Übermenschen auf. Dabei ist wesentlich festzustellen, dass am

⁹⁹³ KSA 6, 380.

⁹⁹⁴ Siehe die Rede im ZA „Vor Sonnen-Aufgang“ (KSA 4, 207-210).

⁹⁹⁵ Siehe die Rede im ZA „Vom Wege des Schaffenden“: „Verbrennen musst du dich wollen in deiner eignen Flamme: wie wolltest du neu werden, wenn du nicht erst Asche geworden bist!“ (KSA 4, 82). Der Schaffende wird von Nietzsche mit dem Übermenschen in Bezug gesetzt.

Ende des fünften Dithyrambos die *siebente Einsamkeit*, die übermenschliche Erkenntnis und gleichsam Zustand von Ruhe und Entspannung, wonach Zarathustra trachtete, nicht erreicht werden konnte.

Die Ich-Instanz befindet sich in einer extremen Situation, was durch „*verbranntes Herz*“ ausgedrückt wird, offenbar in einem Prozess des menschlichen Niedergangs, der im Bezug zum Verlangen nach Wahrheit und der Gewinnung von Erkenntnis steht. Die Negation „*Nicht lange*“ im ersten Vers wird durch die Verwendung des negativen Verbs „*durstest*“ aufgelöst, denn eine „*Verheißung ist in der Luft*“. (395, 5). Diese ist die „*grosse Kühle*“ (395, 7), welche zumindest vorübergehend das Begehren vermindert, bevor der nächste Schritt erfolgt, eine weitere, höhere Entwicklungsstufe der Erkenntnis. Andernfalls hieße „*Verheissung*“ nur Resignation und ein Ausharren in einem unbefriedigenden Zustand der Erkenntnis, was für Zarathustra keine Option ist.⁹⁹⁶

2. In der zweiten Strophe changiert die Erzählperspektive, da die Ich-Instanz sich ausschließlich mit sich selbst beschäftigt, was sich auch in der dritten Strophe fortsetzt. In der ersten Strophe wird die „*Verheissung*“ angekündigt, nun erreicht diese Zarathustra. Der Perspektivwechsel führt zu einer Betonung des Ereignisses und verdeutlicht die Intensivierung der Situation. Die „*kühlen Geister des Nachmittags*“ (395, 11) kündigen ergänzend zu „*große Kühle*“ (395, 7) die Erlösung aus dem Verlangen an, das durch die Hitze des Mittags verbildlicht wird.⁹⁹⁷ Der Mittag⁹⁹⁸ wird bei Nietzsche überwiegend positiv konnotiert, mit Ruhe, Entspannung und transzendenter Erkenntnis verbunden. Sonne⁹⁹⁹ verbildlicht Wissen, Erkenntnis,

⁹⁹⁶ Vergleiche die Rede im ZA „Vor Sonnen-Aufgang“, in der der Zusammenhang zwischen dem Streben nach anti-sokratischer Erkenntnis und der unbedingten Bejahung hergestellt wird (KSA 4, 207-210).

⁹⁹⁷ Mittag ist ein komplexes Bild: Eine Assoziation mit der siebenten Einsamkeit, indem Zarathustra in der Rede „Mittags“ bemerkt [...] „- wie sie mir lang und müde wird, meine wunderliche Seele! Kam ihr eines siebenten Tages Abend gerade am Mittage?“ (KSA 4, 343). Dieser transzendente Zustand wird mit einer höheren Erkenntnis in Verbindung gebracht, die jenseits des Denkprozesses liegt. In diesem Zustand gibt es den dionysischen Augenblick, in dem Verzweiflung an sich selbst von radikalem Bejahen überwunden wird. Dieser wird mit dem Mittag gleichgesetzt und als Ausdruck höchster mythischer Intensität angesehen (Ries/Kiesow, 2000, 116).

⁹⁹⁸ Siehe die Bezugspunkte zwischen Mittag und der ewigen Wiederkunft bei Heidegger (Heidegger, 1996, Band 6.1, 368 ff.).

⁹⁹⁹ Die Sonne steht für Erkenntnis, Wissen, Freigeist und Genesung. Gerne verbindet Nietzsche das Bild mit anderen Begriffen und Symbolen, z.B. der Eidechse und erweitert damit den Bedeutungsradius. In der Ausgabe von MA von 1886 schuf Nietzsche über die auf der Mauer in der Sonne liegende Eidechse das Bild für den freien Geist. Darüber hinaus betont er die Regenerationsfähigkeit des Tieres, die dem Menschen fehle, in Verbindung mit der Genesung im

Freigeist und Genesung, ist aber in diesem Vers negativ konnotiert („*Meine Sonne stand heiss über mir [...]*“ (395, 8)). Es scheint ein Zuviel der Sonne vorhanden zu sein. Der Mensch bedarf der Abkühlung, die über die „*plötzlichen Winde*“ (395, 9) erfolgt, die Zarathustra begrüßt. Diese „*plötzlichen Winde*“, die in der zweiten Person Plural angesprochen werden, sind ein unerwartetes dionysisches Ereignis, das den intellektuellen Hitzezustand aufbricht und Zarathustra Lebensenergie, die „*kühlen Geister des Nachmittags*“, beschert. Die „*große Kühle*“ kündigt deren Erscheinen an. Das „*s*“ des „*mich's*“ (395, 6) ist die eigentliche Verheißung und steht kontradiktorisch zur Sonne, ist aber kein Subjekt mehr und löst sich im Verlaufe des Geschehens auf.¹⁰⁰⁰

3. In der dritten Strophe wird ein konkreteres Thema aufgegriffen, eine Energetisierung Zarathustras, welche durch die „*kühlen Geister*“ bewirkt worden ist und sich in erotischen Phantasien entlädt. „*Die Luft geht fremd und rein.*“ (395, 12) konnotiert das Fremdgehen. Dies wird durch „*Schielt nicht mit schiefem / Verführerblick / die Nacht mich an?...*“ (395, 13-15) noch verstärkt. Dabei ist die stilistische Figur der Hypallage auffällig, denn die Nacht wird mit einer Frau gleichgesetzt, wodurch die erotische Anspielung verstärkt wird. Die Erotisierung erfolgt plötzlich nach Eintreten des dionysischen Ereignisses der „*plötzlichen Winde*“ bzw. der „*Geister des Nachmittags*“ und verdeutlicht Nietzsches Verständnis des Dionysischen, wozu neben dem rauschhaften und lebensbejahenden Moment auch eine erotische Komponente gehört. Die Verführung war aber nicht erfolgreich, denn die Ich-Instanz appelliert an sich selbst „*Bleib stark, mein tapferes Herz!*“ (395, 16). Der abschließende Vers „*Frag nicht: warum? –*“ (395, 17) ist wieder an sich selbst gerichtet, wobei das „*warum? –*“ im Bezug zum vorherigen Vers zu implizieren scheint, dass die Negation vorteilhaft oder richtig war.

Im ersten Teil des Gedichts fällt die oppositionelle Semantik der wesentlichen Begriffe auf: „*Sonne stand*“ – „*plötzliche Winde*“, „*Mittag – Nacht*“, „*Mittag –*

Sonnenbad (KSA 2, 19-20). Das Tier wird im Kontext des Sonnenbezugs zum Ideal stilisiert: „Schlau und fröhlich, wie eine Eidechse in der Sonne.“ (Sommer, 2013, 524).

Die Sonne steht häufig im Zusammenhang mit dem Übermenschen. Ferner verweist die Sonne auf Lebenskraft und die Unnahbarkeit des Zarathustra. Hierfür findet sich ein Beispiel in dem Dithyrambos „Die Sonne sinkt“, in dem die Sonne zu Beginn für Erkenntnisdrang des Zarathustra steht („Meine Sonne stand heiss über mir im Mittage [...]“ (KSA 4, 395).

¹⁰⁰⁰ Groddeck, 1991, Band 2, 27-29.

Nachmittag“, „*verbranntes Herz – tapfereres Herz*“, *verbranntes Herz*“ – „*große Kühle*“, „*s*“ und dessen Auflösung. Hierdurch entsteht eine Spannung zu Beginn des Dithyrambos, welche für den weiteren inhaltlichen Verlauf wesentlich ist. Die Spannung nimmt im zweiten Teil des Gedichts ab, bis im dritten Teil die Auflösung erfolgt. Stilistisch ist der semantische Parallelismus „*ihr plötzlichen Winde*“, „*ihr kühlen Geister*“ in der zweiten Strophe auffallend. Die ersten beiden Strophen bleiben thematisch diffus.¹⁰⁰¹

4/5. Im zweiten Teil des Gedichts, der aus der vierten und fünften Strophe besteht, wird die Erzählperspektive des Zarathustra in der ersten Person aus der zweiten und dritten Strophe fortgesetzt. Die Strophen lassen jedoch keinen inhaltlichen Bezug zum ersten Teil des Gedichts erkennen. Auffallend ist, dass sie inhaltlich analog und formell parallel aufgebaut sind. Der jeweils erste Vers beider Strophen ist identisch: „*Tag meines Lebens!*“ (395, 19, 396, 7). Der Anfangsvers ist ein daktylischer Zweiheber ohne Auftakt, der adonische Vers. Das Versmaß beider Strophen ist identisch, so dass auch der formelle Aufbau auf einen inhaltlichen Bezug hindeutet. Der Vers ist doppeldeutig, kann einen besonderen Tag bedeuten, aber auch als Genitiv Metapher verstanden werden. Da es sich um einen besonderen Tag handelt – was in der folgenden Interpretation verdeutlicht wird –, bleibt die Erzählperspektive in allen verbleibenden Strophen in der ersten Person Singular. Auch die folgenden Verse „*die Sonne sinkt*“ (395, 20) und „*gen Abend geht's!*“ (396, 8) haben die gleiche Aussage. Durch diese Doppelung und semantische Parallelität der Verse wird die besondere Bedeutung des jeweils ersten Verses betont, und es wird klar, dass mit dem „*Tag meines Lebens!*“ der Untergang des Zarathustra gemeint ist.¹⁰⁰² Die

¹⁰⁰¹ Groddeck, 1991, Band 2, 28-29.

¹⁰⁰² Der Dithyrambos weist einen Bezug zur Rede im ZA „Von der Seligkeit wider Willen“ auf. Die Rede thematisiert die Transformation zum Übermenschen und das Zögern des Zarathustra, diesen Schritt gehen zu wollen, weil er weiß, dass er dafür sterben muss. Folgender Vers verweist auf den Übermenschen: „Wenn ich mich dessen erst überwunden habe, dann will ich mich auch des Grösseren noch überwinden; und ein Sieg soll meiner Vollendung Siegel sein! –“ Das Zögern wird bezeichnet durch: „Noch kam mir die Stunde meines letzten Kampfes nicht [...]“. In der fünften Strophe von „Die Sonne sinkt“ wird das Zögern ebenfalls betont. Während im sechsten Dithyrambos zwei Mal der „Tag meines Lebens!“ angesprochen wird, spricht Zarathustra in dieser Rede den „Nachmittag meines Lebens!“ drei Mal an. In beiden Fällen ist der Tag des Todes und der Transformation gemeint. Die Rede endet mit dem Vers „Da naht schon der Abend: die Sonne sinkt. Dahin – mein Glück! –“ (KSA 4, 203-206).

herausragende semantische Bedeutung der Verdoppelung wird durch den wiederholten Titel des Dithyrambos „*die Sonne sinkt*“ (395, 20) nochmals betont.

Die Landschaftsdarstellung schließt an den fünften Dithyrambos an, indem Nietzsche abstrakte Bilder südlicher Landschaften produziert, die weder real noch handlungsbezogen sind, sondern dem Ich-Bezug und der Verstärkung der psychischen Dimension dienen. Die in beiden Dithyramben wiederkehrenden Landschaftsbegriffe wie Meer, Mittag, Insel, Berg / Gipfel und Sonne sind Bilder, die zu einem hohen Grad an Abstraktion führen. Daraus folgt, dass diese Naturerscheinungen an beliebigen Orten des Mittelmeerraumes sein könnten und nicht auf das antike Griechenland oder jene Orte in Italien verweisen, an denen Nietzsche gelebt hat. Die südliche Landschaft zählt zur Erstarrungsmetaphorik, deutet auf das Dionysische hin und entstammt dem symbolistischen Programm Nietzsches.¹⁰⁰³

In der vierten und fünften Strophe ist die idyllische südliche Landschaft dem ursprünglichen plötzlichen Eintreten des Ereignisses entgegengesetzt und verbildlicht den stillen dionysischen Augenblick. Schrecken und Plötzlichkeit sind dennoch erhalten geblieben, weil die Bewegungslosigkeit zum Ereignis wird. Dieses dionysische Ereignis bildet den thematischen Schwerpunkt dieser beiden Strophen und stellt die Voraussetzung für den weiteren inhaltlichen Verlauf des Gedichts dar.

Das Ereignis wird schlagartig initiiert durch das Adverb „*Schon*“ (395, 21). „*Schon*“ ist hier zu verstehen als *jetzt eintreffend* und *früher als erwartet* und bezeichnet so den Augenblick. Auffallend ist, dass die parallel aufgebauten Verse mit diesem Adverb beginnen. Im Folgenden werden die Bilder des stummen Meeres in Strophe 4 durch die Verse „*Schon steht die glatte / Fluth vergül-det.*“ (395, 21-22) und parallel hierzu jene des starren Scheins in Strophe 5 durch „*Schon glüth dein Auge / halbgebrochen,*“ (396, 9-10) erzeugt. Die „*glatte Fluth*“ bezeichnet die starre Oberfläche sowie den selbstreferenziellen dionysischen Schein ebenso wie „*glüth dein Auge*“.

In beiden Strophen treten weitere dionysische Ereignisse parallel auf, wodurch der Erstarrung des Subjekts weiterer Nachdruck verliehen wird. Dabei handelt es sich

¹⁰⁰³ Bohrer, 2015, 216-240.

um die Verse „In grünen Lichtern / spielt Glück noch der braune Abgrund herauf.“ (396, 5-6) sowie „schon läuft still über weisse Meere / deiner Liebe Purpur, / deine letzte zögernde Seligkeit...“ (396, 13-15). Grün ist die Farbe des Dionysos¹⁰⁰⁴, und „Lichtern“ deutet auf den selbstreferenziellen Schein hin.¹⁰⁰⁵ Wie in Kapitel 3 dargestellt, verweist der selbstreferenzielle Schein auf die Erscheinung des Dionysos und ist nicht mit dem apollinischen Schein zu verwechseln. Der Vers „schon läuft still über weisse Meere“ bezieht sich ebenfalls auf eine starre Oberfläche und verweist auf das Erscheinen des Dionysos.¹⁰⁰⁶

Die dreifache Anapher „schon“ deutet neben dem Ereignis auf den Niedergang hin, indem auf die Beschleunigung des Prozesses verwiesen wird. Auffallend ist neben der Melancholie die tiefe Traurigkeit, die durch das „Thränengeträufel“ (396, 12), „dein Auge / halbgebrochen“ (396, 9-10) und die „letzte zögernde Seligkeit“ (396, 15) ausgedrückt werden. Auch „weisse Meere“ (396, 13) ist so zu verstehen, denn Weiß ist die Farbe des Todes.¹⁰⁰⁷

Die Erscheinung des Dionysos wird dagegen auch mit Lebensbejahung, rauschhaftem Überschwang, Überwindung und Unzerstörbarkeit innerhalb des Kreislaufs der Natur verbunden.¹⁰⁰⁸ Auf diese Weise stellt Nietzsche einen Bezug zum Übermenschen her.

Die mit der Erscheinung verbundene Erstarrung ist eine Allegorie der Transsubjektivität, welche die Auflösung des Individuums in der Perspektive der Unendlichkeit bedeutet, wobei sich die ungeheure Stummheit des Meeres zum Bild eines dionysischen Augenblickes entwickelt. Diese Transsubjektivität ist die Voraussetzung zur Erreichung des Übermenschen und wird über das Bild der *siebenten Einsamkeit* aufgenommen.¹⁰⁰⁹ Die Erkenntnis über die Glätte des Meeres bedeutet die Akzeptanz der tragischen Existenz. Zwischen den Bildern des Nachmittags und des glatten Meeres besteht eine semantische Verbindung, da in

¹⁰⁰⁴ Siehe auch „Klage der Ariadne“: „Ein Blitz. Dionysos wird in smaragdener Schönheit sichtbar.“ (KSA 6, 401).

¹⁰⁰⁵ Purpur ist die Komplementärfarbe von Grün, also die Farbe der Hoffnung, steht aber konträr zur eigentlichen Bedeutung. Grün ist ebenfalls die Farbe des Neides, aber es lassen sich in dem Dithyrambos keine Hinweise auf einen solchen Bezug erkennen (Groddeck, 1987, 26-33).

¹⁰⁰⁶ Bohrer, 2015, 209-214.

¹⁰⁰⁷ Groddeck, 1987, 26-33.

¹⁰⁰⁸ KSA 1, 12.

¹⁰⁰⁹ Bohrer, 2015, 187-222.

beiden Fällen ein Hinweis auf die erschreckende Unendlichkeit, den Tod Gottes und die ästhetische Form besteht.¹⁰¹⁰

Die Strophen „*spielt Glück noch der braune Abgrund herauf*“ (396, 6) und „*deine letzte zögernde Seligkeit...*“ (396, 15) verbildlichen dagegen für den Zustand des bisherigen Menschen, der in seinem tradierten Wertgefüge verhaftet ist und die Lehre des Übermenschen nicht versteht.¹⁰¹¹ „*deine letzte zögernde Seligkeit*“ verweist auf den „*braunen Abgrund*“ und ist inhaltlich identisch: Ein zögernder Zarathustra blickt in den Abgrund, unsicher über die Transformation, sich vielleicht ängstigend, weil er erkannt hat, dass er nur über seinen Tod dieses Ziel erreicht.

Das Leiden und die Zweifel des im Niedergang befindlichen Zarathustras erinnern an Nietzsches Dionysos Figur, die einem sterbenden Gott entspricht, der im Moment des Todes eine starke und nachhaltige Lebenskraft erzeugt.¹⁰¹² Nietzsche betont das göttliche Leiden seines Dionysos sowie die Fokussierung auf den Tod als Beginn eines anderen, neuen Lebens.¹⁰¹³ Zarathustra befindet sich jedoch an einem kritischen Übergang und hat die Möglichkeit zu wachsen¹⁰¹⁴, indem er zuvor untergehen muss: „*Was gross ist am Menschen, das ist, dass er Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Ü b e r g a n g und ein U n t e r g a n g ist.*“¹⁰¹⁵ Diese Transformation ist, wie bereits in den Ausführungen zum fünften Dithyrambos dargelegt, mit dem Zustand der *siebenten Einsamkeit* verknüpft. Die beiden Strophen enden thematisch mit einem zögernden Zarathustra.

6. Der dritte Teil des Dithyrambos besteht aus den Strophen sechs bis acht und schließt thematisch an die Strophen vier und fünf an. Die Perspektive ist wie zuvor unverändert die des Zarathustra aus der ersten Person Singular. Der Beginn der sechsten Strophe ist eine irrealer Ansprache des Zarathustra an die göldene Heiterkeit, die mit „*du*“ angesprochen, willkommen geheißen und als „*des Todes / heimlichster, süßester Vorgenuss!*“ (396, 18-19) bezeichnet wird. Der Bezug zum Tod wird wie zuvor

¹⁰¹⁰ Bohrer, 2015, 201.

¹⁰¹¹ Hierzu sagt Zarathustra: „Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, - ein Seil über dem Abgrunde.“ (KSA 4, 16).

¹⁰¹² Siehe hierzu die Charakterisierung des Gottes in Kapitel „Nietzsches Dionysos“.

¹⁰¹³ KSA 1, 38-42.

¹⁰¹⁴ Vgl. Zarathustras Rede „Von der Menschen-Klugheit“ (KSA 4, 183).

¹⁰¹⁵ KSA 4, 17.

thematisiert, aber konkreter und verstärkt dadurch, dass das Vorgefühl des Todes als Heiterkeit genannt wird, nicht etwa Niedergeschlagenheit, Angst oder Zweifel wie in der vierten und fünften Strophe. Hieraus ist zu schließen, dass Zarathustra eine nächste geistige Entwicklungsstufe erreicht und dadurch die Bereitschaft erlangt hat zu sterben, weil er nun versteht, dass die Transformation nur über seinen Tod erreicht werden kann.

In Vers 396, 20 fragt sich Zarathustra: „- *Lief ich zu rasch meines Wegs?*“, und deutet damit erneut den Zweifel an. Dieser Zweifel bleibt undeutlich und unkonkret, weil die Frage nicht beantwortet wird. Gleichzeitig impliziert die Frage eine Begründung für den Wunsch nach dem Niedergang, der zwar akzeptiert, aber dennoch als tragisch wahrgenommen wird. Auch kann diese Frage als das persönliche Eingeständnis des Zarathustra verstanden werden, zu hoch gestiegen zu sein und zu verglühen – ein Schicksal, das dem normalen und dem höheren Menschen¹⁰¹⁶ erspart bleibt.¹⁰¹⁷ Denn die Transformation zum Übermenschen kann nur erfolgen, wenn ein Mensch ein sehr hohes Maß an Wissen und Erkenntnis erreicht hat, wofür die Überwindung tradierter abendländischer Denkmuster die Voraussetzung darstellt. In den folgenden, die Strophe abschließenden Versen „*Jetzt erst, wo der Fuss müde ward, / holt dein Blick mich noch ein, / holt dein G l ü c k mich noch ein.*“ (396, 21-23) stellt Zarathustra fest, dass erst im jetzigen, müden Zustand die Erkenntnis gereift ist, dass im Niedergang positive Gefühle wie Glück, Heiterkeit und Hoffnung subjektiv vorhanden sind. Deshalb erkennt Zarathustra, dass „*dein G l ü c k*“, welches sich auf die güldene Heiterkeit des Todes bezieht, erst jetzt erreicht sei. Glück ist textlich hervorgehoben, was die Relevanz des positiven Gefühls für den eigenen Tod verstärkt.

7. Die siebente Strophe greift das positive Gefühl gegenüber dem eigenen Untergang auf. Zu Beginn heißt es „*Rings nur Welle und Spiel. / Was je schwer war, /*

¹⁰¹⁶ Siehe die vergeblichen Bemühungen des Zarathustra im vierten Teil, die höheren Menschen von seiner Lehre zu überzeugen. Obwohl die höheren Menschen sich für weise halten, bleiben sie dennoch in den alten christlich-moralischen und traditionellen Denkmustern verstrickt, und Zarathustra muss in den Reden „Die Erweckung“, „Das Eselsfest“, „Das Nachtwandler-Lied“ und „Das Zeichen“ feststellen, dass er mit seiner missionarischen Arbeit gescheitert ist (KSA 4, 386-408).

¹⁰¹⁷ Vergleiche diese Verse aus „Das Feuerzeichen“: „Meine Seele selber ist diese Flamme, / unersättlich nach neuen Fernen / lodert aufwärts, aufwärts ihre stille Gluth.“ (KSA 6, 393). Da beide Gedichte aufeinander aufbauen, ist es plausibel, dass der Niedergang der Ich-Instanz in „Die Sonne“ sinkt im Bezug zur lodernden, sich verzehrenden Seele im fünften Dithyrambos steht.

sank in blaue Vergessenheit,“ (396, 24-26), womit auf Leichtigkeit und ein unbekümmertes Gemüt der Gegenwart aufgrund der positiven Assoziation mit dem Tod verwiesen wird. Die Zweifel und Sorgen der Vergangenheit sind nun überwunden. Zarathustra befindet sich wie im fünften Dithyrambos auf einer Insel, was durch den Vers 396, 24 mitgeteilt wird. Hierdurch wird der Bezug zum Übermenschen hergestellt und die höhere Erkenntnis durch die Akzeptanz des untergegangenen christlichen Gottes verdeutlicht.¹⁰¹⁸ Zarathustra lässt die problematische Vergangenheit und seinen Willen los, die Menschen von der Lehre vom Übermenschen, der ewigen Wiederkunft und der Umwertung der Werte zu bekehren (396, 25-26). Er beabsichtigt nun kein missionarisches, nur noch ein individuelles Voranschreiten, was durch die Verse *„müßig steht nun mein Kahn. / Sturm und Fahrt – wie verlernt er das!“* (396, 27-28) ausgedrückt wird. Darauf deutet *„mein Kahn“* als zukünftiges Bestreben, nachdem er die alten Versuche *„verlernt“* hat. Der vorletzte Vers *„Wunsch und Hoffen ertrank,“* (396, 29) lässt Sinnlosigkeit des früheren Bestrebens, gepaart mit einer negativen Konnotation, erkennen, eine Niedergeschlagenheit, die bemerkenswert ist, wenn man die heroische Sprache des Zarathustra berücksichtigt und vor allem den Kontext des in seiner ursprünglichen Form fröhlichen und feierlichen Dithyrambos. Im Abschlussvers (*„glatt liegt Seele und Meer.“*) (396, 30) taucht die melancholische Gelassenheit wieder auf, die für die vierte und fünfte Strophe typisch ist. Dieser Vers pointiert die Kernaussage der Strophe. Hier wird wie im fünften Dithyrambos über das Bild des glatten Meeres die Verbindung zwischen Dionysos und dem Übermenschen hergestellt.¹⁰¹⁹ Der dionysische Augenblick unterscheidet sich deutlich von jenem im fünften Dithyrambos: Dort ist der Augenblick rauschhaft und durch großartige Erhabenheit geprägt, an dieser Stelle jedoch erschüttert die Erkenntnis über den Tod Gottes und die endlose Leere Zarathustra. Vers 396, 30 korrespondiert inhaltlich mit *„müßig steht nun mein Kahn“* (396, 27), der gleichwohl keinen Ereignischarakter

¹⁰¹⁸ Wie im fünften Dithyrambos erläutert, stellt das Bild der Insel einen Bezug zum Übermenschen über die mit ihr verbundene erschreckende Unendlichkeit des Meeres her. Diese Unendlichkeit, welche durch ein physisches Abbild der Natur dargestellt wird, verbildlicht den untergegangenen christlichen Gott, an dessen Stelle der Übermensch tritt. In der Rede „Auf den glückseligen Inseln“ im ZA wird sich mit diesem Bild detailliert auseinandergesetzt. Darüber hinaus wird in dieser Rede eine Verbindung zwischen dem Übermenschen und Dionysos hergestellt über den Vers „Seht, welche Fülle ist um uns! Und aus dem Überflusse heraus ist es schön hinaus zu blicken auf ferne Meere.“ (KSA 4, 109).

¹⁰¹⁹ Siehe Bohrer, 2015, 186-192.

aufweist, obwohl auch hier die weite, glatte Fläche des Meeres assoziiert wird. Hierdurch wird eine ergänzende Bedeutung des Verses 396, 30 produziert: Zarathustra kennt nur noch eine individuelle Entwicklung: seine Seele wird mit der weiten, ruhigen Fläche des Meeres gleichgesetzt. Ein direkter Bezug zu seinem individuellen Ziel entsteht, dem Übermensch, während das aufkeimende Gefühl von Unendlichkeit die Erscheinung des Gottes Dionysos transparent werden lässt.

8. In der achten Strophe wird ein direkter inhaltlicher Bezug zum fünften Dithyrambos hergestellt, und zwar über das Bild der *siebenten Einsamkeit*. Nachdem Zarathustra im fünften Dithyrambos die *siebente Einsamkeit* in einem Selbstgespräch adressiert hat, spricht er diese nun direkt an. Die Situation der Ansprache ist vergleichbar mit der *Heiterkeit* in der sechsten Strophe, die ebenfalls inhaltliche Parallelen zum Tod erkennen lässt.

*„Siebente Einsamkeit!
Nie empfand ich
näher mir süsse Sicherheit,
wärmer der Sonne Blick.“ (397, 1-4).*

Das Bild stellt einen positiven, wünschenswerten Zustand dar, der zugleich eine transzendente Grenzerfahrung bedeutet. Der Übergang vom Diesseits in den jenseitigen Zustand wird in 397, 2-4 beschrieben. Zarathustra empfand diesen Zustand niemals zuvor, was darauf hindeutet, dass er sich in diesem Augenblick auf einer neuartigen, höheren Entwicklungsstufe befindet. Der wünschenswerte Zustand bezieht sich wiederum auf Wissen und Erkenntnis, worauf die Frage im folgenden Vers *„- Glüht nicht das Eis meiner Gipfel noch?“* (397, 5) verweist. Die starke Zufriedenheit (*„süsse Sicherheit“*) entsteht aus der Gewissheit, die *siebente Einsamkeit* nun endlich erreichen zu können.¹⁰²⁰ Da die höhere Erkenntnis der *siebenten Einsamkeit* für den

¹⁰²⁰ Die Unmöglichkeit der Erreichung übermenschlicher Erkenntnis für den normalen Menschen ist bereits im Dithyrambos „Das Feuerzeichen“ erläutert worden. Dieser Umstand wird durch die Figur des Adynaton in der vierten Strophe ausgedrückt: „fangt mir, dem Fischer auf hohen Bergen, / meine siebente letzte Einsamkeit! —“ (KSA 6, 394).

normalen Menschen unmöglich¹⁰²¹, unverständlich und unerträglich ist¹⁰²², muss zunächst der eigene Tod bejaht werden und erfolgen, um die Transformation des Menschen zum Übermenschen zu verwirklichen.¹⁰²³

Nietzsche leitet die Kerneigenschaft des Übermenschen aus dem Willen des Menschen *zu schaffen* ab, der dessen Schicksal, sein gesamtes Sein und Werden bestimmt und diesen hierin vom zu überwindenden Menschen unterscheidet.¹⁰²⁴ In diesen Überlegungen liegt die Grundlage des Wiederkunftgedankens. Man fühlt sich an die Willensphilosophie Schopenhauers erinnert, nur dass bei Nietzsche der Wille die radikal positive, uneingeschränkt zu bejahende Konstante ist.¹⁰²⁵ Zarathustra sagt: „*Gott ist eine Muthmaassung; aber ich will, daß eurer Muthmaassen nicht weiter reiche, als euer schaffender Wille. Könnt ihr einen Gott s c h a f f e n? - So schweigt mir doch von allen Göttern! Wohl aber könnt ihr den Übermenschen schaffen.*“¹⁰²⁶ Die Bereitschaft und Fähigkeit zu schaffen stehen in direktem Bezug zum Willen, ebenso die Erkenntnis. Die gesamte Welt des Menschen entsteht durch den Willen zu schaffen: „*Und was ihr Welt nanntet, das soll erst von euch geschaffen werden: eure Vernunft, euer Bild, euer Wille, eure Liebe soll es selber werden! Und wahrlich, zu eurer Seligkeit, ihr Erkennenden!*“¹⁰²⁷ Bemerkenswert ist, dass die Seligkeit aus dem Schaffen entsteht. Zarathustra sagt „*Nicht- mehr- wollen und Nicht- mehr- schätzen und Nicht- mehr- schaffen! Ach, dass diese grosse Müdigkeit mir stets ferne bleibe!*“¹⁰²⁸

Im Dithyrambos *Die Sonne sinkt* erkennen wir jedoch einen Zarathustra, dessen „*Wunsch und Hoffen ertrank*“ (396, 29). Wie sind diese kontradiktorischen Aussagen zu erklären? Zwei Erklärungsansätze bestehen, ein biographischer und ein philosophischer.

¹⁰²¹ Sommer, 2013, 678-682.

¹⁰²² Im Dithyrambos „Das Feuerzeichen“ wird ein Bezug zwischen dem Übermenschen, dem Tod Gottes, der Weisheit des Zarathustra und der „siebenten Einsamkeit“ als transzendenter Erkenntnis hergestellt.

¹⁰²³ Da der Übermensch sowohl für Zarathustra als auch für den höheren Menschen über intellektuelles Lernen nicht erreichbar ist, bleibt die „siebente Einsamkeit“ zunächst ein unmögliches Ziel, solange diese den Tod nicht gefunden haben.

¹⁰²⁴ Deleuze, 1991, 78-80.

¹⁰²⁵ Deleuze, 1991, 195-201.

¹⁰²⁶ KSA 4, 109.

¹⁰²⁷ KSA 4, 110.

¹⁰²⁸ KSA 4, 111.

Nietzsche hat biographische Aspekte in die *Dionysos Dithyramben* einfließen lassen und eine geringe Distanz zu seinem eigenen Werk gezeigt, was zu Fehlinterpretationen führen könnte. *Die Sonne sinkt* ist kurz vor Nietzsches Zusammenbruch in einer Lebensphase der Vereinsamung, Traurigkeit und tiefen Melancholie entstanden. Diese Stimmungen sind in mehreren *Dionysos Dithyramben* erkennbar, besonders stark auch in der *Klage der Ariadne*.¹⁰²⁹ Die persönliche Lebenssituation Nietzsches mag zu einer veränderten Sichtweise geführt haben, weg vom elitär-heroischen Denken hin zu einer Melancholie und Todessehnsucht.¹⁰³⁰ Dieser Erklärungsansatz basiert jedoch auf Mutmaßungen, die wissenschaftlich nicht zielführend sind und deshalb nicht weiter berücksichtigt werden.

Der zweite Erklärungsansatz, der in dieser Interpretation aufgrund von Plausibilität favorisiert wird, berücksichtigt den semantischen Bezug der Begriffe „*letzte zögernde Seligkeit*“ (396, 15) und „*Siebente Einsamkeit!*“ (397, 1). Wie zuvor festgestellt, erreicht der Übermensch seine Seligkeit durch den Willen zu schaffen. In der Interpretation des Dithyrambos *Das Feuerzeichen* ist erklärt worden, dass die *siebente Einsamkeit* ein transzendenter Zustand völliger Ruhe, der erreichten Erkenntnis ist, korrespondierend mit dem Gefühl der endgültigen Zielerfüllung. In diesem Sinn kann „*Wunsch und Hoffen ertrank*“ (396, 29) als Wissen darüber, dass die transzendente Erkenntnis erreicht werden wird, positiv verstanden werden. Die anschließenden Glücksgefühle Zarathustras werden, wie zuvor erwähnt, durch die Verse 397, 3-4 ausgedrückt.

Die Frage „*-Glüht nicht das Eis meiner Gipfel noch?*“ (397, 5) ist mehrdeutig und wird in dem Gedicht nicht klar beantwortet: Sie kann sich auf Zarathustras Lehre und seine Rolle als Prophet beziehen. Der folgende Vers „*Silbern, leicht, ein Fisch*“ (397, 6) bestätigt diese Deutung, weil „*Fisch*“ ein Bild für Nietzsches Leser ist.¹⁰³¹ Der abschließende Vers „*schwimmt nun mein Nachen hinaus...*“ (397, 7) kann auf den die Welt verlassenden Prediger Zarathustra bezogen werden. Dann wird durch das Bild des ohne Ziel und ohne Wiederkehr entschwindenden Nachens auf die gewonnene Erkenntnis hingewiesen, dass das Predigen seiner Lehre sinnlos ist und er die

¹⁰²⁹ Schilling, 2017, 391-402.

¹⁰³⁰ Colli, 1999, KSA 4, 411.

¹⁰³¹ Nietzsche bezeichnet seine Leser im EH als „Fische“ (KSA 6, 350).

Anstrengungen beenden wird. Zarathustra erreicht die *siebente Einsamkeit* nur für sich allein durch die Bootsfahrt in den Tod.¹⁰³² Darüber hinaus kann die Frage, und insbesondere das Verb „glüht“, welches an „*Diese Flamme mit weissgrauem Bauche*“ (393, 8) aus dem fünften Dithyrambos erinnert, auf Zarathustras Wissensdrang hindeuten und eröffnet so eine weitere Deutungsoption. Aufgrund der Relevanz des Übermenschen und der übermenschlichen Erkenntnis im fünften und sechsten Dithyrambos wird die zweite Deutungsoption in dieser Arbeit präferiert.

Die beiden abschließende Verse geben einen Hinweis zur Auflösung des Dithyrambos und sollen im Hinblick auf den Schlüsselbegriff des Nachen diskutiert werden: Ein Nachen ist ein kleines Boot, welches für ruhige Gewässer konzipiert, aber völlig ungeeignet ist, um ins Meer hinaus zu fahren. Das Boot würde in den Wellen kentern.¹⁰³³ Da Nietzsche Sizilien und Stromboli besucht hatte, darf angenommen werden, dass er den Unterschied zwischen einem seetüchtigen Schiff und einem Nachen kannte. Auch betont Nietzsche in Vers 396, 24 dass es sich nicht um ruhige Gewässer handle, weil um die Insel „*Rings nur Welle und Spiel.*“ herrsche. Nietzsche bringt in den Abschlussversen zum Ausdruck, dass Zarathustra seinem Untergang als Mensch entgegenfährt: Die das gesamte Gedicht bestimmende Untergangsthematik findet in diesen Versen ihren Höhepunkt und Abschluss zugleich. In den Versen 397, 6-7 ist wiederum jene aus dem fünften Dithyrambos bekannte Form der Periphrase, das Adynaton, verwendet: Zarathustra wird im fünften Dithyrambos im vorletzten Vers als „*Fischer*“ auf dem Berg bezeichnet, im sechsten Dithyrambos kann Zarathustra im vorletzten Vers syntaktisch und semantisch der „*Fisch*“ sein, wenn dieser auf „*meiner Gipfel*“ bezogen wird. Der „*Fischer*“ strebt erfolglos danach, die *siebente Einsamkeit* zu fangen, der „*Fisch*“ schwimmt ihr entgegen und stirbt.¹⁰³⁴ Die Doppelung der Adynata in den jeweils letzten beiden Versen dient der Verstärkung der menschlichen

¹⁰³² Die Rede „Auf den glückseligen Inseln“, welche sich im zweiten Buch des ZA befindet, zeigt wesentliche thematischen Bezüge sowie sprachliche Elemente zum Dithyrambos „Die Sonne sinkt“. Nietzsche bettet in dieser Rede die Metaphorik des Übermenschen wie im fünften und sechsten Dithyrambos in eine südliche Landschaft ein, geprägt von einer Insel sowie das sie umgebende Meer (KSA 4, 109-112).

¹⁰³³ Auch in der Rede „Der Nothschrei“ im ZA wird das Bild des Nachens mit hohen Wellen, Not und Gefahr verbunden: „Die Wellen um deinen Berg [...] steigen und steigen, die Wellen großer Noth und Trübsal: die werden bald auch deinen Nachen heben und dich davontragen.“ (KSA 4, 301).

¹⁰³⁴ Vergleiche das Adynaton in „Das Feuerzeichen“: „fangt mir, dem Fischer auf hohen Bergen, / meine siebente letzte Einsamkeit! - -“ (KSA 6, 394).

Unerreichbarkeit der *siebenten Einsamkeit*. Stilistisch auffallend ist, dass die Adynata den Abschluss der beiden Gedichte bilden, aber ein unterschiedliches Ergebnis bezeichnen.¹⁰³⁵

Der Nachen stellt gemeinsam mit dem Begriff des Fisches sowie der Zahl Sieben¹⁰³⁶ einen Bezug zu Dionysos her.¹⁰³⁷ Die Erscheinung des griechischen Gottes verdeutlicht am Ende des Gedichtes den Willen zum Leben, die Unzerstörbarkeit des Zarathustra und die Einheit des Menschen mit der Natur und ist damit ein deutlicher Verweis darauf, dass Zarathustra trotz seines Untergangs nicht endgültig stirbt, sondern im Sinne des Wiederkunftgedankens wiederauferstehen wird.¹⁰³⁸ Auch der Vers „*glatt liegt Seele und Meer.*“ (396, 30) verweist über die glatte Oberfläche des Meeres auf Dionysos.¹⁰³⁹ Ferner wird über die erschreckende Unendlichkeit des Meeres der Tod Gottes evoziert sowie ein Bezugspunkt zum Übermenschen¹⁰⁴⁰ hergestellt. Nietzsche stellt im Nachlass fest, dass es eine Rangordnung zwischen Dionysos, dem Übermenschen und Zarathustra gebe. Die „*übermenschliche Auffassung der Welt*“ sei Dionysos, der den Rahmen vorgebe. Die neue herrschende Klasse sei der „*epikurische Gott, der Übermensch, der Verklärer des*

¹⁰³⁵ An Ende des dritten Teils befindet sich Zarathustra in langsamen Niedergang. Er stirbt jedoch nicht, sondern überwindet diesen Zustand und führt seine Mission gestärkt und weise Jahre später im vierten Teil fort. Der Niedergang ist mit der Schwierigkeit, die Erkenntnis der ewigen Wiederkunft zu erlangen, verbunden, welche in der Rede „Der Genesende“ ausführlich dargestellt wird (KSA 4, 270-277). Zarathustra erlebt eine Transformation, die seine Erkenntnis deutlich erhöht, ohne jedoch den vollständigen Untergang und die Auferstehung als Übermensch zu erlangen (KSA 4, 280).

¹⁰³⁶ Die Zahl Sieben wird in der Rede Zarathustras „Die sieben Siegel“ mit Dionysos konnotiert: ([...] „- denn ein Göttertisch ist die Erde, und zitternd von schöpferischen neuen Worten und Götter-Würfen:-“)“ (KSA 4, 287). Ferner wird Sieben mit der ewigen Wiederkunft („[...] - dem Ring der Wiederkunft?“) konnotiert (KSA 4, 287). Eine semantische Verbindung zwischen der Zahl Sieben und der „siebten Einsamkeit“ ist aufgrund des biblischen Bezugs zu vermuten.

¹⁰³⁷ In der Rede im ZA „Von der grossen Sehnsucht“ wird der Nachen als Symbol des Dionysos dargestellt. Darüber hinaus verweist Nietzsche auf die von Exekias geschaffene Schale, die Delphine zeigt, die um den Nachen des Gottes springen. In der genannten Rede symbolisiert Nietzsche Meerestiere, die um den über das Meer fahrenden Nachen springen: „- bis über stille sehnsüchtige Meere der Nachen schwebt, das güldene Wunder, um dessen Gold alle guten schlimmen wunderlichen Dinge hüpfen: - / - auch vieles grosse und kleine Gethier und Alles, was leichte wunderliche Füsse hat, dass es auf veilchenblauen Pfaden laufen kann, - / - hin zu dem güldenen Wunder, dem freiwilligen Nachen und zu seinem Herrn: das aber ist der Winzer, der mit diamantenum Winzermesser wartet, - / dein grosser Löser, oh meine Seele, der Namenlose – – / dem zukünftige Gesänge erst Namen finden! [...]“ (KSA 4, 280). Ibbeken bestätigt die Interpretation, dass der Nachen auf Dionysos verweise. Sie bezieht sich bei ihrer Argumentation auf die erwähnte Exekias Schale (Ibbeken, 2017, 384).

¹⁰³⁸ Gerhardt, 2017, 142-145.

¹⁰³⁹ Bohrer, 2015, 154-155.

¹⁰⁴⁰ Siehe: „Seht, ich lehre euch den Übermenschen: der ist diess Meer, in ihm kann eure grosse Verachtung untergehn.“ (KSA 4, 15).

Daseins.“ Zarathustra nimmt in dieser Hierarchie lediglich die Rolle des Verkünders ein, der als Segnender stirbt.¹⁰⁴¹ Der Untergang Zarathustras mit dem Ziel einer übermenschlichen Wiedergeburt ist demzufolge plausibel, wobei Dionysos in dem Gedicht nur angedeutet wird und über dem Geschehen thront.

4.6.4 Ergebnis

Bei der Doppelung von Strophen und Versen zwischen *Das Feuerzeichen* und *Die Sonne sinkt* handelt es sich nicht um Zufall. Die Erklärung findet auf der semantischen Ebene über das Bild der *siebenten Einsamkeit* statt. Im fünften Dithyrambos versucht Zarathustra, die *siebente Einsamkeit*, übermenschliche Erkenntnis, zu erreichen. Er scheitert, weil er sich zwar im Übergang mehrerer Entwicklungsstufen befindet, aber die Voraussetzung der übermenschlichen Erkenntnis, seinen Untergang, noch nicht vollzogen hat.¹⁰⁴² In *Die Sonne sinkt* geht Zarathustra unter, indem er mit seinem Nachen aufs Meer hinausfährt, ein entspannter, ruhiger Tod, der gewollt scheint, und der ihm die Möglichkeit einer übermenschlichen Wiederauferstehung ermöglicht.¹⁰⁴³ Als Übermensch erlangt er die einzige mögliche Form der *siebenten Einsamkeit*, die zu der erhofften transzendenten Erkenntnis führt. Wie auch die Doppelung der Adynata der letzten beiden Verszeilen, so verleiht auch die Doppelung der Strophen und Verse dem erreichten Ziel Ausdruck.

¹⁰⁴¹ KSA 11, 541.

¹⁰⁴² Siehe hierzu KSA 4, 16-17.

¹⁰⁴³ Nietzsches Gedanke der ewigen Wiederkunft schließt einen vollständigen Tod aus. Nietzsches Lehre vom Übermenschen ist die Grundlage für die ewige Wiederkunft, denn nur ein Mensch, der sich selbst überwunden hat, ist in der Lage, diesen Gedanken, der die ewige Wiederkehr alles Seienden impliziert, zu verstehen, zu ertragen und: zu wollen. Nietzsche schreibt hierzu im ZA: „Alles geht, Alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins. Alles stirbt, Alles blüht wieder auf, ewig läuft das Jahr des Seins. Alles bricht, Alles wird neu gefügt; ewig baut sich das gleiche Haus des Seins. Alles scheidet, Alles grüsst sich wieder; ewig bleibt sich treu der Ring des Seins.“ (KSA 4, 272-273).

4.7 Klage der Ariadne: Lüge und Wahrheit im dionysischen Maskenspiel

In der griechischen Literatur bestehen mehrere unterschiedliche, sich teilweise widersprechende mythische Varianten, die das Schicksal der minoischen Königstochter beschreiben und bedingt als Klage bezeichnet werden können.¹⁰⁴⁴ Die erste ihrer zahlreichen dichterischen Gestaltungen erschien in Catulls 64. Gedicht. Die auf Hesiod¹⁰⁴⁵ und die Odyssee¹⁰⁴⁶ zurückzuführenden Varianten¹⁰⁴⁷ sind ähnlich und entsprechen dem heutigen Verständnis einer *Klage der Ariadne*. Sommer zufolge gehörte die *Klage der Ariadne* bei den römischen Dichtern zum Repertoire von Liebeslyrik, wobei Ovid die Geschichte in der Abhandlung *Bacchus und Ariadne* der *Ars amatoria*¹⁰⁴⁸ sowie im achten Buch der Metamorphosen am eindrucksvollsten gestaltete.¹⁰⁴⁹ Dort beschreibt der Dichter, die mythische Variante Hesiods¹⁰⁵⁰ sowie die der Odyssee berücksichtigend, das Schicksal der Königstochter von Knossos, welche Theseus auf Naxos allein zurückgelassen hatte, weil dieser eine andere Frau liebte. Dionysos erscheint mit seinem Gefolge unter dem Namen Bacchus als Retter und Liebhaber der Ariadne, der ihr den Himmel zum Geschenk machen will. Dionysos nimmt Ariadne schließlich zur Frau, welche als Zeichen ihrer Unsterblichkeit zu den Sternen aufstieg, wie Horaz schreibt.¹⁰⁵¹

4.7.1 Entstehung, Überblick und Einordnung

Nietzsche greift diese Variante des Mythos auf, vertauscht aber die Rollen: Nicht Theseus hat Ariadne verlassen, sondern Dionysos, der überlegen ironisierend über die Königstochter spottet, woraus ein interessantes psychologisches

¹⁰⁴⁴ Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Mythos, der Varianten sowie der künstlerischen Diskussion wird das Kapitel „Ariadne“ in Klingners „Catulls Peleus Epos“ empfohlen (Klingner, 1956, 31-66).

¹⁰⁴⁵ Diese etwa 700 a.Chr. entstandenen Variante des Mythos ist die bekannteste und Vorlage für weitere Interpretationen, ferner die einzige Möglichkeit für eine Klage (Flashar, 2010/11, 502).

¹⁰⁴⁶ Voß, 2010, Odyssee, XI. Gesang, 321-325.

¹⁰⁴⁷ Die alternativen Versionen des Mythos sind teilweise widersprüchlich und werden bei Flashar detailliert beschrieben (Flashar, 2010/11, 501-512).

¹⁰⁴⁸ Eine der ausführlichsten Darstellungen des Verhältnisses zwischen Dionysos und Ariadne ist in der Liebeskunst des Ovid beschrieben, „Ars amatoria I“, Verse 525-564 (Albrecht, 1992, 47).

¹⁰⁴⁹ Voß, 2010, Ovid: Metamorphosen, 178.

¹⁰⁵⁰ Schönberger, 1999, 73. Der Mythos wird bei Hesiod nur sehr knapp erwähnt, während sich in der „Odyssee“ eine ausführlichere Beschreibung findet.

¹⁰⁵¹ Schmidt, Schmidt-Berger, 2008, 65.

Spannungsfeld entsteht. Deshalb ist davon auszugehen, dass Nietzsche den seit Monteverdis Oper *L'Arianna* von 1608 bekannten psychologischen Fokus bei seiner Interpretation gekannt und übernommen hat.¹⁰⁵² Bei Nietzsche gibt es keine positive Lösung des Konflikts, sondern ein Rätsel. Das Gedicht stammt ursprünglich aus dem Herbst 1884¹⁰⁵³ und ist als Teil der Rede *Der Zauberer* im vierten Teil des Zarathustra entstanden.¹⁰⁵⁴ In dieser Rede repräsentiert der Dithyrambos den inhaltlichen Mittelpunkt, der nur in minimalen formellen und sprachlichen Nuancen verändert und um eine abschließende Strophe ergänzt unter dem endgültigen Namen *Klage der Ariadne* 1889 veröffentlicht wurde. Bis zur endgültigen Namensfindung als *Dionysos Dithyrambos* im Dezember 1888 lautete der Titel *Klage des Zauberers*. Aus dem Nachlass geht hervor, dass eine frühere, noch unfertige Fassung unter mehreren wechselnden Titeln als unabhängiges Gedicht konzipiert worden ist: *Der Dichter – Die Qual des Schaffenden, Aus der siebenten Einsamkeit* (gestrichen) und *Der Gedanke*.¹⁰⁵⁵ Aufgrund der erheblichen semantischen und syntaktischen Parallelen wird in dieser Arbeit die Auffassung vertreten, dass die *Klage der Ariadne* nicht separat von der Rede *Der Zauberer* und dem Ursprungstext untersucht werden kann.

Eine Besonderheit des Gedichts ist die Epiphanie des Dionysos, der ein einziges Mal in der Dithyrambenreihe als ein sarkastischer Gott theatralisch in Erscheinung tritt. Auch ist das Nichtvorhandensein der Figur des Zarathustra auffallend, obwohl die Klage in der ursprünglichen Fassung in einen Dialog mit dem Propheten mündet.¹⁰⁵⁶ Ariadnes Klage kann als hysterische Szene aufgefasst werden¹⁰⁵⁷, die wie ein Rezitativ wirkt und in der kein logischer Gedankengang oder ein inhaltliches Ziel erkennbar sind. Diese Szene dürfte eine Anspielung Nietzsches auf die Wahrheit sein, die nach Auffassung Derridas als hysterisches Weib allegorisiert wird.¹⁰⁵⁸ Eine intensive Theatralisierung ist evident und vermischt die literarischen

¹⁰⁵² Auch Monteverdi orientiert sich an der Variante Hesiods und Homers (König, 2021, 231).

¹⁰⁵³ Sommer, 2013, 686.

¹⁰⁵⁴ KSA 4, 313-320

¹⁰⁵⁵ KSA 14, 332-333.

¹⁰⁵⁶ KSA 4, 317.

¹⁰⁵⁷ Nietzsche stellt in DFW eine auf Wagner bezogene negative Bewertung des Schauspielers und des Schauspielerischen her, die auch einen Bezug zum Hysterismus erkennen lässt: „Ich werde eine Gelegenheit haben [...], des Näheren zu zeigen, wie diese Gesamtverwandlung der Kunst in's Schauspielerische eben so bestimmt ein Ausdruck physiologischer Degenerescenz (genauer, eine Form des Hysterismus) ist, [...]“ (KSA 6, 26-27).

¹⁰⁵⁸ Derrida, 2007, 194-196.

Gattungen Lyrik, Epik und Dramatik miteinander, wirkt aufgrund der die Epiphanie einleitenden Regieanweisung und der handelnden Dichtung ab dem mimetischen Auftritt des Dionysos wie ein Stück.¹⁰⁵⁹

Der Dithyrambos behandelt wiederum den Themenkomplex von Lüge, Wahrheit und Erkenntnis und greift damit die Themen des ersten, vierten, fünften und sechsten Dithyrambos auf. Nietzsche arbeitet mit der dionysischen Selbstreflexion, Perspektiven, polyphonen Charakteren, die über die dionysische Maske¹⁰⁶⁰ dargestellt werden, und unterschiedlichen Erzählebenen, um die Limitationen der Erkenntnis zu verdeutlichen.¹⁰⁶¹

Der Dithyrambos wird seit den 1940er Jahren von der Forschung intensiv diskutiert: Max Kommerell stellte bereits 1943 die Verbindung zwischen Ariadne und Dionysos als dem Zuschauergott der Tragödie her, der seine Lust an der Qual des Opfers als Experiment in den Dienst der Erkenntnis stelle.¹⁰⁶² Interessant ist an diesem Ansatz die übergeordnete Rolle des Gottes in einem orchestrierten Spiel, in dem Ariadne als Figur betrachtet und zudem der Zuschauer einbezogen wird.

Groddeck (1991) erkennt ein implizites Vorhandensein mehrerer, in sich verwobener Ebenen in dem Gedicht. Dies wird insbesondere durch die Epiphanie des Dionysos in Form des eigenen Gedankens deutlich, der von außen in das Gedicht eintrete und zugleich mit diesem identisch sei, sowie in der Selbstreflexion Ariadnes.¹⁰⁶³

Sommer (2013) findet es bemerkenswert, dass die Ich-Instanz in der Rede *Der Zauberer* noch ein zitternder alter Mann sei, der in der *Klage der Ariadne* von der Königstochter ersetzt werde. In Zarathustras Rede erkennt Sommer in der Figur des alten Mannes Dionysos, der den christlichen Gott verdamme und zugleich zurückwünsche.¹⁰⁶⁴ Sommers Verständnis deutet implizit auf ein dionysisches Rollenspiel, das im Mittelpunkt der Untersuchung in dieser Arbeit steht.

Ein biographischer Bezug Nietzsches zu diesem Dithyrambos wird seit längerem vermutet: Die von Schilling (2017) aufgeworfene Frage, ob eine fiktionale

¹⁰⁵⁹ Groddeck, 1991, Band 2, 176-180.

¹⁰⁶⁰ Siehe die Ausführungen Fishers zum maskierten Gott Dionysos (Fisher, 1995, 517 ff.).

¹⁰⁶¹ Siehe Nietzsches Beschreibung der dionysischen Maske in der GT (KSA 1, 71-72).

¹⁰⁶² Kommerell, 1985, 489-490.

¹⁰⁶³ Groddeck, 1991, Band 2, 205-209.

¹⁰⁶⁴ Sommer, 2013, 686.

Inszenierung der Figur Nietzsches hinter einer Maske erfolge, die Teil der Szenerie sei, tangiert den Untersuchungsbereich dieser Arbeit.¹⁰⁶⁵ Winteler (2014) meint, dass insbesondere die Anfang 1889 während Nietzsches Zusammenbruchs verfassten *Wahnzettel* die Vermutung zuließen, es gebe eine biographische Dimension zur Figur der Ariadne.¹⁰⁶⁶

Bohrer (2015) erkennt eine klare Trennung zwischen den Figuren der Ariadne und des Dionysos, den er wiederum als den Erscheinenden begreift. Er identifiziert den Gott mit dem ästhetisch Bösen, der als „*Verhüllter*“, „*Entsetzlicher*“, und „*Jäger hinter den Wolken*“ Ariadne niederblitzt.¹⁰⁶⁷ Im Gegensatz hierzu interpretiert König (2021) einen Bezug zwischen Dionysos und dem Gedanken Ariadnes: Er stellt die These auf, dass Ariadne ihre Klage erkunde und deren Form in Dionysos erkenne, wobei sie ihre Klage zum Erkenntnisgewinn nutze.¹⁰⁶⁸

4.7.2 Aufbau und Struktur

Dies *Klage der Ariadne* besteht aus neun Strophen und 113 Versen.¹⁰⁶⁹ Die Strophen beinhalten eine unterschiedliche Anzahl an Versen und weisen ein freies metrisches Schema auf. Nach der achten Strophe setzt plötzlich und über die Regieanweisung einer anonymen Instanz die Epiphanie des Dionysos ein, welche eine Zäsur darstellt und das Gedicht in zwei stilistisch deutlich zu unterscheidende Teile zerlegt. Der erste Teil bildet die gegen Dionysos gerichtete Klage Ariadnes, der zweite Teil stellt die Reaktion des Gottes als Antwort an Ariadne dar, die in einem Rätsel abschließt. Die Perspektiven des Dithyrambos werden von Projektionsfiguren bestimmt, die eine verwirrende Komplexität erzeugen.

Der Dithyrambos weist die für die Gedichtreihe typischen und wiederkehrenden Sprachbilder auf, die mit dem Topos der Qual des Wahrheitssuchenden konnotieren: Hierzu zählen insbesondere der „*Henker-Gott*“, der an „*Selbstenker*“ (392, 18) in *Zwischen Raubvögeln* erinnert, die Bild „*Labyrinth*“, die über das „*Räthsel*“ (392, 10)

¹⁰⁶⁵ Schilling, 2017, 391.

¹⁰⁶⁶ Winteler, 2014, 277-287.

¹⁰⁶⁷ Bohrer, 2015, 211-213.

¹⁰⁶⁸ König, 2021, 231-242. Siehe ferner der Aufsatz „Ich bin dein Labyrinth...“ Zur poetischen Klugheit in Nietzsches „Dionysos Dithyramben“ (König, 2017, 331-349).

¹⁰⁶⁹ Die angegebene Zahl der Verse basiert auf der Nummerierung in der KSA.

eine semantische Verknüpfung zum vierten Dithyrambos herstellt, sowie „*siebenfaches Eis*“, das einen ästhetischen und semantischen Bezug zur *siebenten Einsamkeit* (394, 6, 397, 1) im fünften und sechsten Dithyrambos erkennen lässt. Ferner sind „*grausamster Jäger*“, „*Grausamster Stachel*“, „*Blitz-Verhüllter*“, „*Jäger hinter Wolken*“ auf Dionysos verweisende Bilder. Ein für den Interpretationsansatz grundlegendes Bild ist „*Gedanke*“.¹⁰⁷⁰

Ariadne tritt im veröffentlichten Werk Nietzsches nur an zwei Stellen aktiv in Erscheinung:¹⁰⁷¹ Im Aphorismus „*Schön und hässlich*“ in der *Götzen-Dämmerung* und im vorliegenden Dithyrambos. In diesem Aphorismus heißt es: „[...] „*Oh Dionysos, Göttlicher, warum ziehst du mich an den Ohren?*“ fragte Ariadne einmal bei einem jener berühmten Zweigespräche auf Naxos ihren philosophischen Liebhaber. „*Ich finde eine Art Humor in deinen Ohren, Ariadne: warum sind sie nicht noch länger?*““¹⁰⁷² Die Bezeichnung *Langohr*¹⁰⁷³ steht für Esel oder einen dümmlichen Menschen, weshalb der kurze Dialog zu verstehen ist als ironisierende Belehrung des intellektuell weit überlegenen Dionysos.¹⁰⁷⁴ In der Abhandlung 295 in *Jenseits von Gut und Böse* stellt Ariadne nur eine Randfigur dar. Wesentlicher ist, dass erstmals seit der *Geburt der Tragödie* Dionysos wieder namentlich erwähnt und ästhetisch und philosophisch beschrieben wird. Die Charakterisierung des Gottes erfolgt, wodurch Nietzsches Interpretationsverständnis transparent wird. Nietzsche stellt fest: „*Schon dass Dionysos ein Philosoph ist, und dass auch Götter philosophieren, scheint mir eine Neuigkeit [...]*.“¹⁰⁷⁵ Die Weisheit des Gottes sowie seine dualistische Persönlichkeit werden insbesondere betont. Demgegenüber bleibt Ariadne, auf die lediglich verwiesen wird, farblos. In *Ecce homo* stellt Nietzsche im Kapitel *Also sprach Zarathustra* fest: „*Dergleichen ist nie gedichtet, nie gefühlt, nie g e l i t t e n worden: so leidet ein Gott, ein Dionysos. Die Antwort auf einen solchen Dithyrambus der Sonnen-Vereinsamung im Lichte wäre Ariadne... Wer weiss ausser mir, was Ariadne ist!... Von allen solchen Räthseln hatte Niemand bisher die Lösung, ich zweifle, dass je*

¹⁰⁷⁰ Das Gedicht hatte in der Entstehungsphase zeitweise den Titel „Der Gedanke“ (KSA 14, 333).

¹⁰⁷¹ Groddeck, 1991, Band 2, 176.

¹⁰⁷² KSA 6, 123-124.

¹⁰⁷³ Duden, Rechtschreibung, 1973, 420.

¹⁰⁷⁴ Bei Nietzsche ist das kleine Ohr assoziiert mit dionysischem Wissen, das Langohr mit Dummheit (KSA 6, 302).

¹⁰⁷⁵ KSA 5, 238.

*Jemand auch hier nur ein Räthsel sah.*¹⁰⁷⁶ Nietzsche bleibt zweideutig und nebulös in seiner Formulierung: einerseits bleibt unklar, ob jemand außer ihm Ariadne erkennen oder verstehen kann; andererseits ist fraglich, ob es sich überhaupt um ein Rätsel handelt.

4.7.3 Analyse und Interpretation

These: Die Limitationen von Erkenntnis und Wahrheitsfindung werden von Dionysos in einem perspektivistischen Rollenspiel mit unterschiedlichen maskierten Projektionsfiguren inszeniert.

1. Die erste Strophe verfügt über 18 Verse und beginnt mit den anaphorischen Fragen „*Wer wärmt mich, wer liebt mich noch?*“ (398, 2), die von Ariadne an die Leser-Instanz gerichtet sind. Der erste Vers ist durch eine folgende doppelte Leerzeile exponiert und fokussiert das Leiden der Königstochter, das in den anschließenden Versen mit deutlichem Bezug zu Dionysos dramatisch ausgeschmückt wird. Ariadne spielt die Rolle der von Dionysos verlassenen Geliebten hoch emotional mit einer deutlich hysterischen Tendenz, womit Nietzsche eine Umkehrung der mythologischen Vorlage vollzieht.¹⁰⁷⁷ Ariadne konnotiert in den folgenden Versen „*Gebt heisse Hände! / gebt Herzens-Kohlenbecken!*“ (398, 3-4) scheinbar die von ihr geforderte Liebe mit Begriffen von Wärme, wiederum in anaphorischer Ansprache. Jedoch implizieren die Alliteration „*heisse Hände*“ sowie „*Herzens-Kohlenbecken*“ Verbrennung, weil Kohlenbecken keine angenehme Wärme, sondern Hitze erzeugen.¹⁰⁷⁸ „*Herzens-Kohlenbecken*“ ist aufgrund der Komposition von unmöglich Passendem und Vergleichbarem eine semantisch interessante Figur. An dieser Stelle erfolgt eine Umkehrung von Ariadnes Position: Fordert sie zu Beginn der Strophe Liebe, beginnt ab dem fünften Vers die eigentliche Klage, deren Tenor im Verlauf des Gedichts beibehalten wird. Die in den Versen fünf bis neun akkumulierten Appositionen bezeichnen den seelischen Zustand Ariadnes.

¹⁰⁷⁶ KSA 6, 348.

¹⁰⁷⁷ In der „*Ars amatoria*“ des Ovid sowie in der historischen Vorlage des Hesiod wird Ariadne als von Theseus verlassene Geliebte dargestellt, die von Dionysos gerettet und geheiratet wird (Albrecht, 1992, 45-47).

¹⁰⁷⁸ Groddeck, 1991, Band 2, 180-183.

Die Niedergeschlagenheit der Königstochter erinnert hinsichtlich der Bilder und Semantik an den zermürbten Zustand Zarathustras im vierten Dithyrambos, wobei die neunte Strophe hervorzuheben ist, in welcher der Prophet von eigenen Gedanken und Wissen gemartert wie „*ein Leichnam*“ (391, 17) darniederliegt. Der auffallend ähnliche Bildkomplex ist zu erklären aufgrund des Topos von Wahrheit und Erkenntnis, der den inhaltlichen Schwerpunkt beider Dithyramben bildet. Die Enumeratio „*Hingestreckt, schauernd, / Halbtodtem gleich, dem man die Füße wärmt, / geschüttelt ach! von unbekannten Fiebern, / zitternd [...]*“ (398, 5-8) drückt Qual aus, während „*spitzen eisigen Frostpfeilen*“ (398, 8) die Bildsprache von „*Pfeil des Bösen*“ (390, 16) im vierten Dithyrambos aufgreift. „*Frostpfeile*“ konnotieren mit der Höhe, zumal Dionysos als „*Du Jäger hinter Wolken!*“ (398, 11) angesprochen wird. „*Höhe*“ steht einerseits für die Beschwerlichkeit des Menschen beim Aufstieg zu Wissen und Erkenntnis, andererseits wird ein Bezug zu Dionysos hergestellt, weil dionysische Erkenntnis Entbehrung verlangt.¹⁰⁷⁹

Der Vers „*Unnennbarer! Verhüllter! Entsetzlicher!*“ (398, 10) stellt ein *Tricolon in membris crescentibus* dar, weil eine dramatische Steigerung innerhalb der Dreigliedrigkeit erfolgt, und spricht „*Gedanke*“¹⁰⁸⁰ (398, 9), eines der wesentlichen Bilder des gesamten Dithyrambos, direkt an. Gleichzeitig ist die Stilfigur der Interiectio erkennbar, weil ein Bruch innerhalb der Strophe durch den exklamativen Ausruf vorhanden ist. Mit der Steigerung verdeutlicht Nietzsche die Dramatik des Gedankens für Ariadne, welche die Furcht und Niedergeschlagenheit als Grundlage für die Klage erklärt. In der Rede Zarathustras *Der Genesende*, welche die Lehre von der ewigen Wiederkunft vorstellt, wird diese als „*Gedanke*“ bezeichnet und ein Bezug zur Tiefe hergestellt. Deshalb wird in dieser Interpretation davon ausgegangen, dass mit dem „*Gedanken*“ neben dem gefährlichen dionysischen Wissen die ewige Wiederkunft gemeint ist.¹⁰⁸¹

¹⁰⁷⁹ KSA 4, 51.

¹⁰⁸⁰ Vergleiche KSA 14, 333.

¹⁰⁸¹ Siehe folgende Ansprache Zarathustras: „Herauf, abgründlicher Gedanke, aus meiner Tiefe! Ich bin dein Hahn und Morgen-Grauen, verschlafener Wurm: auf! auf! Meine Stimme soll dich schon wach krähen! Knüpfe die Fessel deiner Ohren los: horche! Denn ich will dich hören! Auf! Auf! Hier ist Donners genug, dass auch Gräber horchen lernen! [...] „Ich, Zarathustra, der Fürsprecher des Lebens, der Fürsprecher des Leidens, der Fürsprecher des Kreises – dich rufe ich, meinen gründlichsten Gedanken! Heil mir! Du kommst – ich höre dich! Mein Abgrund redet, meine letzte Tiefe habe ich ans Licht gestülpt!“ (KSA 4, 270-271).

„Du Jäger hinter Wolken!“ (398,11) ist eine direkte Ansprache an Dionysos. Die typischen Topoi der Spätphase, dionysische Erkenntnis und Übermensch, werden durch „Darnieder geblitzt“ (398, 12) und „hinter Wolken!“ zum Ausdruck gebracht.¹⁰⁸² Damit verändert der Dithyrambos seinen inhaltlichen Fokus fundamental, und es erfolgt ein struktureller Bruch: Ariadne setzt sich in ihrer Klage nicht mehr mit ihrem Liebhaber auseinander, wie dies in der historischen Vorlage geschah, sondern mit dem eigenen Gedanken. Nietzsche setzt, wie Groddeck hervorhebt, die Figur des Aprosdoketon prägnant ein, weil der Gedanke unerwartet, plötzlich und kontextual unpassend erscheint.¹⁰⁸³ Der Gedanke wird in dem Gedicht antithetisch positioniert: Wie zuvor festgestellt, ist Ariadne nicht rational, sondern überschwänglich emotional. Wie ist es möglich, dass sie dennoch von einem Gedanken gequält wird? Ariadne befindet sich in einem dionysischen Rausch, der sie emotional bindet und klares Denken unmöglich macht, weil das *principium individuationis* aufgelöst ist.¹⁰⁸⁴ In diesem Rausch tritt die dunkle Seite des Dionysischen deutlich hervor, welche das Leiden des Befangenen verursacht.¹⁰⁸⁵

In den folgenden Versen wird die durch den dionysischen Gedanken verursachte Qual weiter beschrieben, ohne jedoch eine inhaltliche Entwicklung erkennen zu lassen. Das Homöoteleuton „So liege ich, / biege mich, winde mich, gequält“ (398, 14-15) betont den inneren Konflikt, wie Groddeck zurecht feststellt¹⁰⁸⁶, und exponiert die Wirkung des Gedankens. Dionysos wird als „grausamster Jäger“ (398, 18) apostrophiert, der Ariadne quält. Die Grausamkeit dieses von Nietzsche kreierten Gottes und zugleich die Unterwürfigkeit der Königstochter verblüffen, insbesondere wenn die historische Vorlage des Ovid zum Vergleich herangezogen wird.¹⁰⁸⁷ Die die Strophe abschließende Apostrophe „du unbekannter – G o t t...“ (398, 19), verstanden als Pointe mit exklamativem Charakter, verwirrt

¹⁰⁸² Das bereits erwähnte Gedicht „Pinie und Blitz“, in dem Nietzsche den Topos des Übermenschen aufgreift, schließt mit den Versen „Zu nah ist mir der Wolken Sitz, - / Ich warte auf den ersten Blitz.“ (KSA 10, 107).

¹⁰⁸³ Groddeck, 1991, Band 2, 183.

¹⁰⁸⁴ Siehe Kapitel „Artistischer Prozess der Selbstentgrenzung“ sowie Dodds, 1951, 270 ff.

¹⁰⁸⁵ Siehe hierzu Kapitel „Nietzsches Dionysos“ und „Gewalt und Ästhetik des Bösen“. Ferner dient jene Szene in den Bakchen als Bezugsquelle für diese Interpretation, in welcher die Zerreißung des Pentheus durch dessen Mutter und die Bakchantinnen im dionysischen Rausch erfolgt (Schrott, 1999, Bakchen nach Euripides, 77-79).

¹⁰⁸⁶ Groddeck, 1991, Band 2, 186.

¹⁰⁸⁷ Albrecht, 1992, 45-47.

zunächst, ist aber plausibel, weil keineswegs Dionysos angesprochen wird, sondern der dionysische Gedanken, der zu erkenntnisreich und zu gefährlich ist, um begriffen zu werden.

2. Die zweite Strophe beginnt mit dem plötzlichen „*Triff tiefer!*“ / *Triff Ein Mal noch!* / *Zerstich, zerbrich dies Herz!*“ (398, 20-22) und fällt aufgrund der erotisch-sexuellen Konnotation auf, die in den folgenden Versen durch das Dionysos ansprechende „*Was soll dies Martern / mit zähnestumpfen Pfeilen?*“ (398, 23, 399, 1) verstärkt wird. Die Anfangsverse verfügen jedoch über eine dualistische Semantik: Das Adjektiv „*tief*“ sowie die „*Tiefe*“ stehen bei Nietzsche seit der *Geburt der Tragödie* für das tiefe dionysische Wissen.¹⁰⁸⁸ Ariadne wünscht sich, dass jenes tiefe, gefährliche Wissen sie treffen solle, welches eine direkte Beziehung zum Gedanken aufweist. Den erotisch-sexuellen Kontext berücksichtigend, kreiert Nietzsche eine sado-masochistische Konnotation, weil Ariadne die Qual offenkundig herbeisehnt. Das Adynaton „*zähnestumpfen Pfeilen*“ referenziert auf „*spitzen eisigen Frostpfeilen*“ in der ersten Strophe. Bemerkenswert ist, dass die Pfeile nun stumpf geworden sind, nachdem diese Ariadne zuvor offenbar scharf getroffen haben. Mit diesem paradoxen Bild betreibt Nietzsche ein für den siebenten Dithyrambos typisches Verwirrspiel, weil Zähne nicht stumpf sind und stumpfe Pfeile nicht wirksam treffen können. Dennoch verfehlen diese Pfeile ihre Wirkung nicht, weil Ariadne gemartert wird. Im Gegensatz zu den spitzen Pfeilen mit potenziell tödlicher Wirkung martern die stumpfen Pfeile Ariadne dauerhaft, was in diesen Versen auch zum Ausdruck kommt: „*Nicht tödten willst du, / nur martern, martern?*“ (399, 5-6). Die spitzen Pfeile erschienen plötzlich mit dem Aufkommen des Gedankens als dionysisches Ereignis, während die stumpfen Pfeile das dauerhafte Leiden durch den vorhandenen Gedanken bewirken. Die Strophe endet mit der Apostrophe „*du schadenfroher unbekannter Gott?*“ (399, 8), vergleichbar der ersten Strophe, auch wenn der Gott nicht mehr ein „*grausamster Jäger*“ ist. Die Verse 398, 23 bis 399, 8 sind als Fragen formuliert: Ariadne ist sich unsicher, zu welchem Zweck („*Wozu*“ (399, 7)) ihr Gedanke sie martern muss – und ob sie bereit ist, dies zuzulassen. Diese Zweifel entstehen, weil die Bejahung des

¹⁰⁸⁸ Siehe die Ausführungen zur Tiefe in GT (KSA 1, 153-154). Siehe ferner KSA 3, 350.

Gedankens der ewigen Wiederkunft für den normalen Menschen nicht möglich ist und Ariadne die Transformation zum Übermenschen keinesfalls gelungen ist.¹⁰⁸⁹

3. Die Verse „*Haha! / Du schleichst heran / bei solcher Mitternacht?... / Was willst du? / Sprich!*“ (399, 9-13) referenzieren auf das Abschlussgedicht *Noch ein Mal* von Zarathustras *Nachtwandlerlied*. Dort heißt es „*Was spricht die tiefe Mitternacht?*“¹⁰⁹⁰ Dieses Gedicht endet mit den Versen „*Weh spricht: Vergeh! / Doch alle Lust will Ewigkeit –, / – will tiefe, tiefe Ewigkeit!*“, ein klarer Hinweis auf den Wiederkunftsgedanken, der verstärkt wird durch den Titel. Aber die Mitternacht ist nicht der große Gedanke, spricht nicht direkt von Zarathustras Lehren, wie Stegmaier richtig feststellt.¹⁰⁹¹ Sie ist die Ich-Instanz, die erklärt, „*Die Welt ist tief*“, nachdem sie selbst „*Aus tiefem Traum*“ erwacht ist. Das Bild der Mitternacht hat keine klar fassbare Bedeutung, sie ist wie ein Fernglas, mit dem der Beobachter die Welt nach seinem Vermögen erkennen und wahrnehmen kann. Ariadne spricht den eigenen Gedanken an mit „*Du schleichst heran*“, der Resultat ihres eigenen Interpretationsvermögens ist. Sie selbst ist jedoch nicht in der Lage, dessen unmittelbare Bedeutung zu verstehen, weil der Gedanke der ewigen Wiederkunft ihr Fassungsvermögen bei weitem übersteigt. Die Mitternacht ermöglicht jedoch unterschiedliche Perspektiven und ist für den Wahrnehmenden deshalb ein wesentlicher Schritt zur Erlangung wahrer Erkenntnis. Das Substantiv „*Tiefe*“ und das Adjektiv „*tief*“ sind sowohl in dem Gedicht „*Noch ein Mal*“ als auch in der zweiten Strophe der *Klage der Ariadne* wesentliche Bilder, in beiden Fällen Hinweise auf dionysisches Wissen.

Der zweite Teil der dritten Strophe setzt mit „*Du drängst mich, drückst mich, / Ha! schon viel zu nahe!*“ (399, 14-15) ein. Die Verse stellen einen auffälligen semantischen Bruch dar, weil Ariadne sich zu Beginn des Dithyrambos, anlehnend an die historische Vorlage, über den Verlust des Liebhabers beklagt, nun aber dessen Nähe als Bedrängnis empfindet. Die Klage verschiebt sich gegenüber einer unbestimmten Zuhörerschaft zu Beginn der ersten Strophe auf Dionysos und den eigenen Gedanken, wobei auffallend ist, dass eine Klimax zwischen den Strophen

¹⁰⁸⁹ Die Transformation vom Menschen zum Übermenschen ist unmöglich. Zarathustra scheitert dabei, den höheren Menschen den Übermenschen zu vermitteln. Zarathustra bleibt Prophet, auch er erlangt die Transformation nicht (KSA 4, 390-408).

¹⁰⁹⁰ KSA 4, 404.

¹⁰⁹¹ Stegmaier, 2013, 96-97.

vorhanden ist, weil sich die Intensität der Klage steigert. Interessant ist die Beobachtung Groddecks, dass die Klage über den Verlust in dem Moment ihren Sinn verliert, in dem der Gegenstand der Verlusts präsent ist.¹⁰⁹² An dieser Stelle verlässt Nietzsche das mythische Vorbild inhaltlich vollständig und entwickelt eine eigene *Klage der Ariadne*, in deren Mittelpunkt die Selbstreflexion des Subjekts steht.

In den folgenden Versen erfolgt die Fortsetzung der hysterischen Liebeszene. Aber ein Rollentausch erfolgt: Nicht der sie bedrängende Dionysos ist eifersüchtig, („*Du Eifersüchtiger!*“ (399, 18)), sondern Ariadne. Die Darstellung dieser Umkehrung ist durchaus paradox, denn aufgrund *ihrer* Eifersucht führt Ariadne diese Szene auf. Die Verse „*wozu die Leiter? / willst du h i n e i n,*“ (399, 21-22) lassen wiederum eine erotisch-sexuelle Konnotation erkennen – zumal „*hinein*“ in Sperrsatz hervorgehoben ist –, die sich zunächst auf das Herz, dann aber auf den „*Gedanken*“ bezieht. Die „*Leiter*“ wirkt als Bild kontextuell völlig unpassend und ist als Enallage zu verstehen. Nietzsche verwendet die „*Leiter*“ ferner, um einen Aufstieg zu verdeutlichen: Der Gedanke wird gefragt, ob dieser „*in meine heimlichsten / Gedanken einsteigen*“ (399, 24-25) wolle. Der Einstieg bedeutet auch einen Aufstieg. „*Hinein*“ ist hervorgehoben, weil hierdurch auf eine dionysische Selbstreflexion¹⁰⁹³ verwiesen wird, die Nietzsche durch das narrative Verfahren der *Mise en abyme* verstärkt: Die Verse bedeuten wörtlich, dass der Gedanke in den Gedanken eindringt, ein endloser Prozess des ständigen Hinterfragens der eigenen Erkenntnis.¹⁰⁹⁴

Die Apostrophen „*Schamloser! Unbekannter! Dieb!*“ (399, 26) leiten in den dritten Teil der Strophe ein, in der Dionysos nicht mehr als untreuer Liebhaber dargestellt, sondern mit einem Gauner gleichgesetzt wird. Die folgenden anaphorischen Fragesätze verstärken das Diebesthema, bis das Verb „*erfoltern*“ die Rede abschließend in jene Richtung lenkt, welche aus dem vierten Dithyrambos bekannt ist: Die Klimax steigert den untreuen Liebhaber schließlich zum Folterer. Die Bezeichnung „*Henker-Gott*“ (399, 31) erinnert an „*Selbstkenner! / Selbsthenker!*“ (392, 17-18) und bezeichnet in beiden Dithyramben das quälende dionysische Wissen sowie

¹⁰⁹² Groddeck, 1991, Band 2, 192.

¹⁰⁹³ Stingelin, 2000, 302.

¹⁰⁹⁴ Snow, 2016, 2-4.

den unerfüllbaren Drang nach Wahrheit.¹⁰⁹⁵ Für Nietzsche sind ein hoher Erkenntnisgewinn und Wahrheit durch die sokratische Denkweise nicht erreichbar. Über die Kunst¹⁰⁹⁶ und den Mythos, das Aufgeben des *principium individuationis* und einen breiteren Ansatz, der neben dem Geist die Instinkte und Sinne berücksichtigt, kann jedoch eine höhere Erkenntnis gewonnen werden.¹⁰⁹⁷ Der Rauschzustand, in dem sich Ariadne befindet, die dionysische Selbstreflexion sowie Wahrnehmungsperspektiven, mit denen sie ihre eigenen Gedanken hinterfragt, sind ein Ansatz, um zu einer wahrhaftigeren Erkenntnis zu gelangen. Aber Ariadne zweifelt an ihren eignen Fähigkeiten und Möglichkeiten, und sie ist sich der Größe des Gedankens wohl bewusst.

4. Das Thema der vierten Strophe ist die Fortsetzung der dionysischen Selbstreflexion, die in der dritten Strophe initiiert wurde. Diese Selbstreflexion wird durch ein Vertausch- und Verwirr-Spiel betont, welches typisch für Dionysos ist, wie seit dem Dialog mit Pentheus in den Bakchen bekannt.¹⁰⁹⁸ Nietzsche greift diese mythische Charakteristik des Gottes auf und inszeniert eine Konfusion, die in den Versen „*Stich weiter! / Grausamster Stachel!*“ (400, 4-5) und „*Sprich endlich! / Du Blitz-Verhüllter! [...]*“ (400, 10-11) gipfelt und durch das Hyperbaton der Adverbien betont wird. Die Positionierung der Adverbien zu „*Stich endlich*“ und „*Sprich weiter*“ wäre semantisch korrekt, da Dionysos als Gedanke längst präsent ist. Nachdem die Selbstreflexion über das Einsteigen des Gedankens ins Herz in der dritten Strophe beschrieben wurde, findet nun eine Dramatisierung statt, die über das Bild „*Grausamster Stachel*“ evoziert wird. Der Stachel ist Ariadnes Gedanken, der sie martert, aber zugleich von ihr ersehnt wird, weil sie um dessen Bedeutung für ihre Erkenntnis weiß. Das Oxymoron „*Blitz-Verhüllter*“ sowie „*Grausamster Stachel*“ sind

¹⁰⁹⁵ Wahrheit und echte Erkenntnis können nach Nietzsches Verständnis grundsätzlich nicht erreicht werden, nur Interpretationen. Der logisch-rationale Denkprozess ist hierfür insbesondere nicht geeignet. Höhere Ebenen der Erkenntnis sind aber sehr wohl zu erreichen: Hierfür ist es erforderlich, dass der Mensch sich als Subjekt vergisst, das *principium individuationis* aufgibt, dabei als künstlerisch Schaffender erhalten bleibt. Über die Selbstauflösung und den Rausch besteht die Verbindung zwischen Nietzsches Erkenntnistheorie und dem Dionysischen (Siehe Kapitel „Dionysischer Erkenntnisprozess“ sowie KSA 1, 884-886).

¹⁰⁹⁶ Siehe den Zusammenhang zwischen Kunst, Bejahung und Wille zur Macht bei Deleuze (Deleuze, 1991, 111-113).

¹⁰⁹⁷ Siehe Kapitel „Dionysische Erkenntnis und Wahrheitsfindung versus sokratische Wissenschaft“.

¹⁰⁹⁸ Schrott, 1999, Bakchen nach Euripides, 77-79.

synonyme Bilder, die mit den teleologischen Aufforderungen „*Stich weiter*“ und „*Sprich endlich!*“ das Verstehen des großen Gedanken erreichen sollen.

Der abschließende Vers „*Was willst du, Wegelagerer, von – m i r ?...*“ (400, 12) stellt den Übergang zur fünften Strophe her. Im Mythos erkennen wir die gegenteilige Situation: Theseus hat Ariadne verlassen und damit das Motiv für die Klage geliefert; Dionysos hingegen hat den Konflikt aufgelöst, nachdem er sie geheiratet hatte.¹⁰⁹⁹ Der „*Wegelagerer*“ ist wiederum der selbstreflexive Gedanke, der immer wieder auftaucht und Ariadne fragend und fordernd heimsucht. „*Blitz-Verhüllter*“ ist ferner eine Metonymie, welche die Vertauschung des mythischen Sachverhaltes benutzt, um die Selbstreflexion zu betonen.

Auffallend ist die extrem dualistische Selbstwahrnehmung der Ariadne: Sie bezeichnet sich als „*deine stolzeste Gefangne*“ (400, 8) und zugleich als „*Kein Hund – dein Wild nur bin ich*“ (400, 6). Marcel Detienne entwickelte, wie in Kapitel 3 dargelegt, einen dualistischen Dionysos, dessen Charakter den extremen Gegenpolen in diesem Dithyrambos nahekommt. In den von Detienne beschriebenen Parusien erscheint Dionysos plötzlich mit überschwänglicher Vitalität, bringt Begeisterung zu den Menschen, ist aber auch der Gott unbändiger animalischer Wildheit, dessen Wesensbestandteil Intrigen sowie die ziellose Freude an der Zerstörung sind. Das Dionysische erscheint in dieser Strophe als epiphane Verkörperung einer existenziellen Spannung, die zwischen den Extremen einer begehrenswerten Erkenntnis und einer durch die Gewalt des dionysischen Gedanken ausgelösten Niedergeschlagenheit pendelt.¹¹⁰⁰

5. Die initialen Verse „*Wie? / Lösegeld? / Was willst du Lösegelds?*“ (400, 13-15) bilden rhetorische Fragen, sind aber zugleich Antworten auf die abschließende Frage der vierten Strophe („*Was willst du [...] von m i r ?...*“ (400, 12)). Es hat den Anschein, dass sich Ariadne in Gefangenschaft des Diebes befindet, der in der dritten Strophe apostrophiert wurde. „*Verlange Viel – das räth mein Stolz!*“ (400, 16) ist eine Selbstansprache, welche auf „*deine stolzeste Gefangne*“ in der vierten Strophe Bezug nimmt. Beide Verse beziehen sich auf die überschwängliche, begeisternde Seite des Dionysischen. Das „*Lösegeld*“ verbildlicht den Preis für die Befreiung von dem

¹⁰⁹⁹ Albrecht, 1992, 47.

¹¹⁰⁰ Detienne, 1995, 55-80. Siehe ferner Kapitel „Dualismus“.

marternden Gedanken, wobei in dieser Strophe unklar bleibt, ob Ariadne bereit ist, diesen zu bezahlen. Auffallend ist die zweifache Epipher der Substantive „Lösegeld?/Lösegelds?“ und „Stolz!“ sowie der Interpunktionen am Ende der Strophen. Lösegeld und Stolz stehen kontradiktorisch zueinander: Stolz und Mut eines Gefangenen können diesem die Zahlung von Lösegeld an einen Dieb verbieten. Der stolze Gefangene erträgt stoisch sein Schicksal, er kauft sich nicht frei, indem er sich vor dem Dieb erniedrigt. Da „Stolz!“ die Verse 400, 16 - 17 abschließt, die als Antworten auf die einleitenden Fragen verstanden werden können, darf das Ergebnis der Strophe als das Widerstreben Ariadnes aufgefasst werden, sich freizukaufen.

6. Die sechste Strophe ist die kürzeste und besteht nur aus drei Versen. Der Beginn „Haha!“ (400, 18) schließt an das Ende der fünften Strophe an und nimmt Bezug auf den Stolz. Offenbar ironisiert Ariadne gegen sich selbst und drückt über ihr Gelächter aus, dass sie keinesfalls stolz ist. Denn im nächsten Vers frage sie: „*M i c h – willst du? mich?*“ (400, 19). Der Vers konnotiert mit der Ansprache einer Prostituierten an einen Freier und hat einen erotisierenden Tonfall. Auch die Geringschätzung der eigenen Person ist zu vernehmen. Das Lösegeld in der vorherigen Strophe ist in diesem Kontext als Bezahlung für eine Prostituierte zu verstehen. Die Interpretation Groddecks, dass „*mich – ganz?...*“ (400, 20) einen Bezug zu einer Gans herstelle und damit selbstverächtlich und mit einem albernen Nebensinn zu verstehen sei, ist plausibel.¹¹⁰¹

Wiederum ist die Selbstreferenzialität der Ich-Instanz erkennbar, auf den das Reflexivpronomen „*M i c h*“ in Sperrdruck verweist und welches drei Mal auftritt: Der angesprochene Dionysos, der zuvor als Gedanke der Ariadne interpretiert wurde, fragt sich selbst, ob er sich begehre. In dieser Strophe beginnt der Gedanke, sich mit sich selbst auseinanderzusetzen und zu prüfen, ob er sich selbst ertragen könne. Damit eröffnet sich eine weitere Perspektive, weil die Schreibende-Instanz über den Gedanken eine Relation zwischen der Leser-Instanz, dem Gedicht und sich selbst herstellt. Es ist die Leser-Instanz, die diesen Gedanken wahrnimmt und sich zwangsläufig damit auseinandersetzen muss, um eine Sinnhaftigkeit in diese Strophe zu interpretieren. Auf diese Weise tritt die Leser-Instanz in die Gedankenwelt der

¹¹⁰¹ Groddeck, 1991, Band 2, 200.

Schreibenden-Instanz ein.¹¹⁰² Ariadne, Gedanke und Dionysos sind in sich selbst enthaltene Begriffe, ein *Mise en abyme*, dessen Komplexität weiterwächst, wenn die Figur der Ariadne durch den Zauberer ersetzt wird. Das narrative Verfahren greift in die Logik des Dithyrambos ein und findet auch in der selbstreflexiven Spiegelung Anwendung, die in diesem Dithyrambos wie auch in *Zwischen Raubvögeln* erkennbar ist.¹¹⁰³

Die Schreibende-Instanz inszeniert ein bewusst theatralisches Verwirrspiel mit wechselnden Rollen und Perspektiven, in dessen Mittelpunkt der griechische Gott mit seinen unterschiedlichen Masken und Projektionsfiguren steht. Die in diesem Dithyrambos erkennbaren Grenzüberschreitungen zwischen der Realität der Schreibenden-Instanz, der Leser-Instanz, den Projektionsfiguren und Dionysos können im Sinne Genettes als besonders komplexes Beispiel einer narrativen Metalepse bezeichnet werden.¹¹⁰⁴

Interessant ist in diesem Kontext Kommerells Deutung des Dionysos als Zuschauergott der Tragödie, der seine Lust an der Qual des Opfers als Experiment in den Dienst der Erkenntnis stellt.¹¹⁰⁵ Kommerell hat bereits 1943 die übergeordnete Rolle des Dionysos sowie die von ihm dominierte Figur der Ariadne erkannt, die dem Spiel des Gottes ausgeliefert ist und der im Sinne der Erkenntnis agiert. Er verweist ferner auf die involvierte Rolle des Zuschauers.

7. Der Beginn der siebenten Strophe ist wiederum „*Haha!*“ (400, 21), eine negative und zugleich sarkastische Antwort, die auf die abschließende Frage der sechsten Strophe „*mich – ganz?...*“ (400, 20) Bezug nimmt. Ariadne scheint zu erkennen, dass Dionysos sie nicht lieben wird, denn dieser, den sie als „*Narr, der du bist*“ (400, 22) bezeichnet, martert sie. Die anschließenden Verse „*Gieb L i e b e mir – wer wärmt mich noch? / wer liebt mich noch?*“ (400, 24-25) erinnern an die Anfangsverse der ersten Strophe, sind aber syntaktisch und semantisch verändert. Auffallend ist, dass die Frage in Vers 400, 25 durch eine doppelte Leerzeile hervorgehoben ist. Diese Frage stellt zunächst eine positive Erwartung dar. Die

¹¹⁰² Siehe die Erzähltheorie Genettes um den Begriff der narrativen Metalepse sowie der Erzählebenen (Genette, 2010, 225-232).

¹¹⁰³ Snow, 2016, 2-4.

¹¹⁰⁴ Genette, 2010, 147-154.

¹¹⁰⁵ Kommerell, 1985, 489-490.

folgenden Verse „*gieb heisse Hände, / gieb Herzens-Kohlenbecken,*“ (400, 26-27), die bis auf das anfängliche „*Gebt*“ und die Ausrufezeichen identisch mit den Versen 400, 3-4 sind, stellen die Antwort auf diese Frage dar, welche negativ ist und wiederum auf den Wunsch nach Verbrennung anspielt. In der ersten Strophe spricht Ariadne die Leser-Instanz an, in dieser Strophe Dionysos. Inzwischen ist Ariadne klar, dass sie nichts Positives von Dionysos, dem eigenen Gedanken, zu erwarten hat. Dieser Gedanke ist zu unermesslich und zu gefährlich, um eine positive Auseinandersetzung realistisch erscheinen zu lassen. Aber der Wille zur Macht hält Ariadne fest im Griff, weshalb sie den Gedanken nicht loslassen kann.¹¹⁰⁶

Die Ansprache in der siebenten Strophe ist an sich gerichtet, nachdem in der sechsten Strophe gezeigt wurde, dass die Schreibende-Instanz über den Gedanken eine Relation zwischen der Leser-Instanz, dem Gedicht und sich selbst hergestellt hat. Ob ferner eine autobiographische Ebene Nietzsches vorhanden ist, wie Winteler meint¹¹⁰⁷, ist aus Sicht des Verfassers dieser Arbeit im dem Dithyrambos nicht nachweisbar.

Auffallend an diesen Strophen ist die Erhabenheit Ariadnes. Wie zuvor dargelegt wurde, steht das Erhabene immer in Verbindung mit dem Übermenschen und dem Willen zur Macht. Das Erhabene impliziert Größe, Stärke und Willenskraft und ermöglicht deshalb den Wille zu schaffen. Der Übermensch ist die höchste Form des Erhabenen. Der Wille zur Macht ist eine unendliche Größe, ausgeführt vom Übermenschen, der den großen Gedanken, die ewige Wiederkunft, erträgt und uneingeschränkt bejaht. Deshalb ist das Erhabene der Ausdruck des auf das Unendliche zielenden Willens.¹¹⁰⁸ Das wird in dem Dithyrambos dadurch erkennbar, dass Ariadne weiterhin nach dem Gedanken strebt.

Im folgenden Vers „*gieb mir, der Einsamsten,*“ (400, 28) und „*die Eis, ach! siebenfaches Eis*“ (400, 29) wird über den Topos der Einsamkeit¹¹⁰⁹ ein Bezug zur

¹¹⁰⁶ Der Wille Ariadnes, sich mit dem Gedanken auseinanderzusetzen, obgleich sie erkannt hat, dass dieser sie zerstört, deutet auf das Theorem des Willen zur Macht hin (Gerhardt, 2000, 351-355). Siehe ferner die Untersuchungen von Deleuze zum Willen zur Macht (Deleuze, 1991, 56-59).

¹¹⁰⁷ Winteler, 2014, 277-287.

¹¹⁰⁸ Meyer, 1993, 94-96.

¹¹⁰⁹ Vergleiche das Adynaton in „Das Feuerzeichen“: „fangt mir, dem Fischer auf hohen Bergen, / meine siebente letzte Einsamkeit! - - “ (KSA 6, 394).

Wahrheitssuche und Erkenntnis des leidenden Einzelgängers hergestellt.¹¹¹⁰ In diesen Versen sticht das Hyperbaton hervor, das auch als Anagramm gedeutet werden kann: Die Begriffe „*Einsamsten*“ und „*siebenfaches Eis*“ spielen auf die „*siebente Einsamkeit*“ an.¹¹¹¹ Darüber hinaus wird über das „*Eis*“ auf die glatte Oberfläche der dionysischen Epiphanie verwiesen.¹¹¹² Auffallend ist die sechsmalige Verwendung des Imperativs „*Gieb*“, welche Ariadnes Begehren betont. Das Verlangen der Ariadne, ihren eigenen Gedanken zu verstehen, wird pointiert durch die *siebente Einsamkeit*. Hierdurch wird aber auch die Unmöglichkeit von Ariadnes Verlangen erkennbar, weil die *siebente Einsamkeit* unerreichbar bleibt.¹¹¹³ An dieser Stelle ist darauf zu verweisen, dass das Gedicht *Die Klage des Zauberers* in der Entstehungsphase im Herbst 1884 für die zweite Fassung die Titel „*Aus der siebenten Einsamkeit*“ sowie „*Der Gedanke*“ hatte.¹¹¹⁴ Textgenetisch besteht demzufolge eine enge semantische Verbindung zwischen dem *Gedanken* und der *siebenten Einsamkeit*. Abschließend betreibt die Schreibende-Instanz wiederum ein selbstreferenzielles Verwirrspiel: „*gieb, ja ergieb / grausamster Feind, / mir – d i c h !...*“ (400, 32, 401, 1-2). Diese Aufforderung verweist darauf, dass der Gedanke begonnen hat, seine Auseinandersetzung mit sich selbst zu beenden, weil die Unmöglichkeit des Verlangens erkannt worden ist.

8. Die achte Strophe beginnt mit einem Perspektivwechsel und der Feststellung Ariadnes, dass Dionysos, über den sie in der dritten Person spricht, sich ihr nicht, wie am Ende der siebenten Strophe verlangt, ergibt, sondern vor ihr flieht. Auffallend ist die vierfache Apostrophe, die jeweils mit dem anaphorischen Possessivpronomen „*mein*“ beginnt, sowie die antithetischen Verse „*mein einziger Genoss, / mein großer Feind*“ (401, 5-6), die typisch für das dionysische Verständnis Nietzsches sind.¹¹¹⁵

¹¹¹⁰ Wahrheitssuche und Einsamkeit sind eng miteinander verbunden. Siehe hierzu Nietzsches Ausführungen zur Einsamkeit im Vorwort des EH (KSA 6, 258-259).

¹¹¹¹ Die „*siebente Einsamkeit*“ ist eine endlose Seelenruhe aufgrund der Erlangung einer transzendenten, übermenschlichen Erkenntnis (Sommer, 2013, 678–682).

¹¹¹² Bohrer, 2015, 215-240.

¹¹¹³ Die „*siebente Einsamkeit*“ ist nur durch die Transformation des Menschen zum Übermenschen möglich, weil diese Erkenntnis für den normalen Menschen unverständlich und unerträglich ist. Da der Übermensch sowohl für Zarathustra als auch für den höheren Menschen nicht erreichbar ist (KSA 4, 390-408), bleibt die „*siebente Einsamkeit*“ ein unmögliches Ziel (Sommer, 2013, 678-682).

¹¹¹⁴ KSA 14, 333.

¹¹¹⁵ Nietzsches Verständnis von Dionysos ist jenes eines künstlerischen Gottes, die dualistischen Kunsttriebe des Apollinischen und Dionysischen, der charakterliche Dualismus des Gottes in seinen Extremen sowie das Emphatisieren von Dionysos als Leidendem (KSA 1, 25-30; siehe ferner das Kapitel „Nietzsches Dionysos“).

Nietzsche verwendet die Exclamatio „*Unbekannter*“ (401, 7), „*Henker-Gott*“ (401, 8) sowie „*mein unbekannter Gott*“ (401, 17) für Dionysos in der achten Strophe, nachdem „*du unbekannter – Gott*“ (398, 19), „*du schadenfroher unbekannter Gott*“ (399, 8), „*du – Henker-Gott*“ (399, 31) sowie „*Unbekannter*“ (400, 11) in der ersten bis vierten Strophe bereits verwendet wurden. In diesen Strophen findet die direkte Ansprache Ariadnes an Dionysos statt, während sich Ariadne in der fünften, sechsten und siebenten Strophe der dionysischen Selbstreflexion hingibt. Aufgrund der Erkenntnis der Unmöglichkeit des eigenen Strebens nach dem großen Gedanken, welches das wesentliche Ergebnis der Selbstreflexion ist, wird sich mit diesem final in der achten Strophe auseinandergesetzt und die Apostrophe deshalb mehrfach wiederholt. Nietzsche setzt die Stilfigur des Kyklos ansatzweise ein, um den semantischen Bezug der Strophen eins bis vier sowie acht durch eine syntaktische Umrahmung zu erreichen.

Im zweiten Teil der Strophe findet mit „*Nein! / komm zurück!*“ (401, 9-10) wiederum ein Perspektivwechsel statt, indem die Ansprache des Dionysos von der dritten in die zweite Person erfolgt. Dies ist erforderlich, weil Ariadne die Flucht des Gottes zunächst nur festgestellt hat, diesen aber im Folgenden aktiv anspricht, um in das Geschehen einzugreifen. Die folgenden Verse demonstrieren das für Nietzsche typische dualistische Verständnis des Dionysischen, das durch die Figura etymologica „*laufen*“, „*Lauf*“ pointiert wird: Einerseits laufen Ariadne die Tränen über die Wangen ob der Qualen, die Dionysos ihr zufügt, andererseits läuft sie zu ihm, weil sie ihn noch immer begehrt. Der erniedrigende Lauf zu Dionysos und das damit verbundene fragwürdige Glück werden durch die für die Stilistik der Dithyramben untypischen Endreime „*Lauf*“ / „*auf*“ (401, 13, 15) sowie „*zurück*“ / „*Glück*“ (401, 16, 18) betont. Dieses für Nietzsches stilistisches Niveau zu simple Reimschema ist gewählt, um Ariadnes Verhalten zu ironisieren.

Auffallend ist die mehrfache Verwendung des Epithetons „*Unbekannter*“ und „*unbekannter Gott*“ für Dionysos. Unbekanntheit ist jedoch keine Eigenschaft des Dionysos nach Nietzsches Verständnis¹¹¹⁶ oder in der mythischen Vorlage.¹¹¹⁷ Der

¹¹¹⁶ Siehe die Charakterisierung des Gottes im Kapitel „Nietzsches Dionysos“.

¹¹¹⁷ Eine umfassende Charakterisierung des mythischen Dionysos findet sich bei Welcker in „Griechische Götterlehre“ (Welcker, 1860, 571 ff.).

Begriff bezieht sich auch nicht auf die Gottesgestalt, sondern auf den Gedanken der Ariadne. Der gesamte Dithyrambos thematisiert das Bestreben, den großen Gedanken verstehen zu können und demonstriert doch das Scheitern. Der Gedanke der ewigen Wiederkunft und des dionysischen Wissens bleibt deshalb unbekannt, weil dem Menschen die Transformation zum Übermenschen nicht gelingt, welche die Voraussetzung für das Verständnis und die unbedingte Bejahung darstellt.¹¹¹⁸

Die Hypothese Königs, dass der Bezug zwischen Ariadne und Dionysos über den Gedanken erfolge und diese die Klage als Erkenntnisform nutze, setzt die Existenz Ariadnes als eigenständige Figur voraus, welche Dionysos als ihren Gedanken kreiert.¹¹¹⁹ Aufgrund der textgenetischen Situation und des Bezugs des Dithyrambos zum Zauberer, welche die Grundlage für den Ansatz der Projektionsfiguren bilden, schließt der Verfasser diese Interpretation aus.

9. Die Epiphanie des Dionysos erfolgt schlagartig durch eine anonyme ~~Erzähler~~-Instanz und stellt einen ostentativen Stilbruch dar, der eine Parusie über die gesamte neunte Strophe bewirkt und den dionysischen Rausch der Ariadne beendet: „*Ein Blitz. Dionysos wird in smaragdener Schönheit sichtbar.*“ (401, 19).¹¹²⁰ Dabei ist bemerkenswert, dass die Erscheinung des mächtigen Gottes weniger erschütternd wirkt, als man erwarten dürfte, sondern der Regieanweisung eines Stückes gleicht. Aufgrund dieser Darstellungsform verliert der Dithyrambos an Erhabenheit, die bis einschließlich der achten Strophe vorhanden ist. Ein erneuter, ungewöhnlicher Perspektivwechsel erfolgt, der Ironie erkennen lässt. Aus *Also sprach Zarathustra* ist bekannt, dass Nietzsche unterschiedliche Perspektiven¹¹²¹ wählt, um immer neue Möglichkeiten der Wahrheitsfindung zu suchen. Hierzu zählen insbesondere Ironie und Selbstverkleinerung.¹¹²² Zarathustra tritt in der Rede *Der Genesende*, in der der Gedanke der ewigen Wiederkunft vorgestellt wird, in verkehrten Rollen auf. Als der

¹¹¹⁸ Zarathustra scheitert dabei, den Übermenschen zu erreichen und den höheren Menschen den Übermenschen zu vermitteln (KSA 4, 390-408). Die Bejahung der ewigen Wiederkunft ist nicht möglich, weil diese die Transformation zum Übermenschen voraussetzt (Löwith, 2017, 140-141).

¹¹¹⁹ König, 2021, 231-242.

¹¹²⁰ Die Erscheinung des Dionysos am Ende des Dithyrambos findet sich in ähnlicher Form in der Darstellung des Catulls u.a.; offensichtlich hat Nietzsche auf historische Vorbilder aufgebaut, auch wenn die Rolle des Dionysos, der Ariadne verlassen hat, umgekehrt ist (Flashar, 2010/11, 508).

¹¹²¹ Vernunft ist kein neutrales Medium und ungeeignet für die Schaffung von Erkenntnis. In der Konsequenz sieht Nietzsche in einem perspektivistischen Denken die adäquate Form der Interpretation (Müller, 2020, 167 ff.).

¹¹²² Siehe Kapitel „Perspektivismus“ sowie Bertram, 1920, 178-179.

Verkünder des großen Gedankens nimmt er die Rolle eines geschwächten und kranken Mannes ein, der die gewonnene Erkenntnis scheinbar nicht ertragen kann („*Ach, Ekel, Ekel, Ekel! [...]*“).¹¹²³ Die Verwendung des Stilmittels der Ironie erfolgt auch in diesem Dithyrambos, um sich dem Gedanken der ewigen Wiederkunft zu nähern, welcher mit rational-logischem Denken nicht greifbar ist.

Im folgenden Vers wird lediglich Dionysos in Sperrsatz (401, 20) benannt, zentriert und versehen mit Doppelpunkt. Diese Darstellungsform wirkt wie die Fortsetzung der Regieanweisung, die von der anonymen Instanz veranlasst wird und sich an die Leser-Instanz richtet. Verwirrend ist, dass die anonyme Instanz den Eindruck entstehen lässt, es handele sich um einen Dialog zwischen dem Gott und Ariadne. Das ist aber nicht der Fall, sondern die Fortsetzung eines metaleptischen Monologs erfolgt, welcher durch den erschienenen Dionysos vorgetragen wird.

Das Ende des Dithyrambos entspricht einem Rätsel, in das die verschiedenen Perspektiven zusammenlaufen, und das explizit durch den Bildkomplex um das Labyrinth benannt wird.¹¹²⁴ Das Labyrinth verbildlicht rauschhafte Verwirrung und ist deshalb mit Dionysos verbunden.¹¹²⁵ Der abschließende Vers „*Ich bin dein Labyrinth...*“ (401, 25) in Sperrsatz bedeutet, dass Dionysos Ariadne mitteilt, sie habe sich im dionysischen Denken, insbesondere im großen Gedanken der ewigen Wiederkunft, verirrt. Bemerkenswert ist das Fehlen eines Hinweises auf den Ariadnefaden, der einen Ansatz zur Auflösung liefern könnte.¹¹²⁶

Anstelle der Verarbeitung des Ariadnefadens entwickelt Nietzsche ein an Ovid angelehntes Bild: Der Begriff „*Langohr*“ wird von Ovid in der Abhandlung *Bacchus und Ariadne* in der *Ars amatoria* für den Esel des Silen verwendet, der zur Vorhut des Gottes gehört. In dem Moment, als der betrunkene Silen vom Esel fällt, erscheint Dionysos, und Ariadne wirkt geschockt: „*Da entschwand dem Mädchen die Gesichtsfarbe, die Stimme und auch der Gedanke an Theseus.*“¹¹²⁷ Bei Ovid erfolgt ein plötzlicher Erkenntnisgewinn Ariadnes durch die Epiphanie, der durch das „*Langohr*“ metaphorisierte Zustand des Unverständnis ist vorüber. Bei Nietzsche liegt

¹¹²³ KSA 4, 275.

¹¹²⁴ Ziemann, 2000, 150-156.

¹¹²⁵ Siehe ergänzend die Ausführungen zum Labyrinth und Rätsel in der Interpretation des Dithyrambos „Zwischen Raubvögeln“ in dieser Arbeit.

¹¹²⁶ Zittel, 2018, 70-99.

¹¹²⁷ Albrecht, 1992, 47.

ein ähnlicher Fall vor: Der erschienene Dionysos stellt fest: „*Sei klug, Ariadne!.../ Du hast kleine Ohren, du hast meine Ohren: / steck ein kluges Wort hinein!* –“ (401, 21-23). Nietzsche assoziiert das kleine Ohr¹¹²⁸ mit dionysischem Wissen, das Langohr mit Dummheit.¹¹²⁹ Die Aufforderung kann als Option einer positiven Auflösung des Dithyrambos gedeutet werden, weil Dionysos die Königstochter für so schlau hält, dass sie das kluge Wort verstehen könnte. Auch der vorletzte Vers „*Muss man sich nicht erst hassen, wenn man sich lieben soll?...*“ (401, 24) ist so zu verstehen: Das Unverständnis über den Gedanken und das dionysische Wissen haben Ariadne in der Vergangenheit gepeinigt, aber nun besteht zumindest die Möglichkeit zu verstehen. Ein Rätsel bleibt jedoch, wie dies geschehen könnte.

Textgenetische Interpretation

Der Rede *Der Zauberer* sowie den im Nachlass veröffentlichten Textfragmenten aus der Entstehungsphase des Herbstes 1884 / Anfangs 1885 sind an dieser Stelle Aufmerksamkeit zu widmen, um die Argumentation abschließend zu begründen. Zu Beginn von Zarathustras Rede wird der Zauberer als ein Mensch bezeichnet, „*der die Glieder warf wie ein Tobsüchtiger und endlich bäuchlings zur Erde niederstürzte.*“¹¹³⁰ Bemerkenswert ist auch folgende Feststellung Zarathustras, die auf einen von besonderem Leiden¹¹³¹ geprägten dionysischen Rauschzustand deutet: „*Auch schien der Unglückliche nicht zu merken, dass Jemand um ihn sei; vielmehr sah er sich immer mit rührenden Gebärden um, wie ein von aller Welt Verlassener und Vereinsamter. Zuletzt aber, nach vielem Zittern, Zucken und Sich-zusammen-Krümmen, begann er also zu jammern: [...]*.“ Die Klage des Zauberers erfolgt in inhaltlich identischer Form – abgesehen von der fehlenden neunten Strophe – wie die *Klage der Ariadne*. Nachdem der Zauberer seine Klage beendet hat, erkennt Zarathustra das Spiel und

¹¹²⁸ Bekanntlich hatte Nietzsche sehr kleine Ohren, mit denen er gerne kokettierte (KSA 6, 302).

¹¹²⁹ Siehe Nietzsches Bemerkung zum Langohr bzw. kleinen Ohren im EH: „Wir wissen Alle, Einige wissen es sogar aus Erfahrung, was ein Langohr ist. Wohlan, ich wage zu behaupten, dass ich die kleinsten Ohren habe. Dies interessiert gar nicht wenig die Weiblein –, es scheint mir, sie fühlen sich besser von mir verstanden?... Ich bin der Antiesel par excellence [...]" (KSA 6, 302).

¹¹³⁰ KSA 4, 313.

¹¹³¹ KSA 5, 411. Siehe ferner Kapitel „Ästhetik von Leiden und Abschied“.

schlägt den Alten mit einem Stock, ihn als Schauspieler¹¹³² und Falschmünzer beschimpfend. Der Prophet hat erkannt, dass es sich bei der Klage um ein unehrliches Schauspiel handelt. Erstaunlicher Weise gibt der Zauberer dies auch zu: „*Ich trieb's also nur zum Spiele! [...] Und, wahrlich, du hast mich gut durchschaut!*“¹¹³³ In den folgenden Ausführungen diskutieren der Prophet und der Alte die Möglichkeiten der Wahrheit und deren Limitierungen. Der Zauberer stellt fest: „*Hart schlägst du zu mit deinen „Wahrheiten“, dein Knüttel erzwingt von mir – d i e s e Wahrheit.*“ Dabei ist das in Sperrsatz formulierte Demonstrativpronomen „*d i e s e*“ wesentlich, indem hierdurch auf die eine von vielen möglichen Wahrheiten hingewiesen wird. Im Folgenden betreibt der Zauberer weiterhin sein Spiel mit Zarathustra, schimpft, schreit und pointiert seine Rede in dem verwirrenden „*Oh Zarathustra, Alles ist Lüge an mir; aber dass ich zerbreche – diess mein Zerbrechen ist ä c h t.*“¹¹³⁴ Der Zauberer zieht sich unversehrt in Zarathustras Höhle zurück, nachdem dieser abschließend feststellt: „*Dort hinauf führt der Weg, da liegt die Höhle Zarathustra's. In ihr darfst du suchen, wen du finden möchtest.*“ Das Verwirrspiel endet mit der an sich selbst gerichteten Frage Zarathustras „*Oh du schlimmer Sucher, was – versuchst du mich?*“¹¹³⁵

Sommer stellt im Nietzsche Kommentar zu den *Dionysos Dithyramben* implizit fest, dass es im dem Gedicht Projektionsfiguren gebe, indem er darauf verweist, dass die Ich-Instanz in der Rede *Der Zauberer* ein zitternder alter Mann sei, der in der *Klage der Ariadne* von der Königstochter ersetzt werde. Und er erkennt in der Ich-Instanz des alten Mannes Dionysos.¹¹³⁶ Sommers Verständnis deutet auf ein dionysisches Rollenspiel, ein Interpretationsweg, der in dieser Arbeit bestätigt wird.

¹¹³² Der Begriff Schauspieler ist bei Nietzsche zumeist negativ besetzt und wird oftmals im Bezug zu Wagner verwendet (Bertram, 1920, 157 ff.). Siehe hierzu die auf Wagner bezogene Bewertung des Schauspielers in DFW, die auch eine semantische Verbindung zur Lüge erkennen lässt: „Man wird, fürchte ich, zu deutlich nur unter meinen heitern Strichen die sinistre Wirklichkeit wiedererkannt haben – das Bild eines Verfalls der Kunst, eines Verfalls auch der Künstler. Das letztere, ein Charakter-Verfall, käme vielleicht mit dieser Formel zu einem vorläufigen Ausdruck: der Musiker wird jetzt zum Schauspieler, seine Kunst entwickelt sich immer mehr als ein Talent zu lügen. Ich werde eine Gelegenheit haben [...], des Näheren zu zeigen, wie diese Gesamtverwandlung der Kunst in's Schauspielerische eben so bestimmt ein Ausdruck physiologischer Degenerescenz (genauer, eine Form des Hysterismus) ist, [...]“ (KSA 6, 26-27). Andererseits ist auch der Schauspieler ein dualistisches Bild: „Das Wesentliche am Künstler und Genie: der Schauspieler. Kein Mensch besitzt zur gleichen Zeit Ausdruck und Gefühl; Worte und Wirklichkeit. Der tiefe Egoismus unter der Sprache der Sensibilität.“ (KSA 11, 32).

¹¹³³ KSA 4, 317.

¹¹³⁴ KSA 4, 319.

¹¹³⁵ KSA 4, 320.

¹¹³⁶ Sommer, 2013, 686.

Der Zauberer ist eine weitere Projektionsfigur¹¹³⁷ des Dionysos, der Zarathustra mit einem Schauspiel und einem anschließenden verwirrenden Dialog auf die Probe stellt, um über unterschiedliche Perspektiven¹¹³⁸ die Möglichkeiten der Wahrheitsfindung zu bestimmen.¹¹³⁹ Klossowski stellt in seinem Vortrag *Nietzsche, Polytheismus und Parodie* die Beziehung zwischen dem Schauspieler, der Maske und Dionysos her, und bestätigt damit die vom Verfasser vorgestellte Interpretation.¹¹⁴⁰ Das Ergebnis dieser Auseinandersetzung lautet: Zarathustra erkennt das Spiel des Gottes zwar nicht – ebenso wenig wie Pentheus in den Bakchen¹¹⁴¹ –, versteht aber als dionysischer Prophet die Intention: Die Erlangung absoluter Wahrheiten ist unmöglich, weil Wahrheiten¹¹⁴² immer von sprachlichen Interpretationen abhängen und deshalb individuell sind.¹¹⁴³ In der *Klage der Ariadne* hingegen ist das Verwirrspiel über den Text des Dithyrambos an die Leser-Instanz gerichtet. Nietzsche hält die Sprache für ungeeignet, echte Erkenntnis und Wahrheit zu gewinnen. Nach seinem Verständnis fasst Sprache die Erscheinungen der Welt in Begriffe, setzt diese mittels Logik in Beziehung zueinander, was zu Täuschung, Verknappung und Abkürzung führt. Der Aufbau der Sprachen in Begriffe und Metaphern ist aus Sicht von Nietzsche Kernproblem der Erkenntnisgewinnung durch die Sprache.¹¹⁴⁴

4.7.4 Ergebnis

Ariadne wird in dieser Arbeit als abstrakte und polyphone Projektionsfigur hinter der Maske des Dionysos verstanden, ebenso wie der Zauberer in Zarathustras sehr ähnlicher Rede *Der Zauberer*. Dionysos in seiner Rolle als Philosophen-Gott inszeniert ein Verwirrspiel verschiedener metaleptischer Darstellungs- und Bezugsebenen.

¹¹³⁷ In Zarathustras Rede „Die Erweckung“ spielt der Zauberer neben den anderen höheren Menschen auch einen Idioten und betet kniend einen Esel an (KSA 4, 386-389).

¹¹³⁸ Siehe die Ausführungen im Kapitel „Perspektivismus“ sowie Heidegger, 1996, Band 6.1, 213 ff.

¹¹³⁹ Ein vergleichbares Verwirrspiel betreibt Dionysos mit Pentheus in den Bakchen des Euripides. Zunächst spielt der Gott einen harmlosen Fremden, bevor er eine Intrige initiiert und Pentheus zerreißen lässt (Schrott, 1999, Bakchen nach Euripides, 77-79).

¹¹⁴⁰ Klossowski, 2007, 49-52.

¹¹⁴¹ Schrott, 1999, Bakchen nach Euripides, 77-79.

¹¹⁴² Siehe ferner Heideggers Überlegungen zum Zwiespalt zwischen Kunst und Wahrheit (Heidegger, 1996, Band 6.1, 213 ff.).

¹¹⁴³ Wissenschaftliche Erkenntnisse, moralische Vorstellungen, Religion oder logische Schlüsse sind immer nur Interpretationen, hinter denen keine „eigentliche Wirklichkeit“ erkennbar ist, denn „Thatsachen giebt es nicht, nur Interpretationen.“ (KSA 12, 315).

¹¹⁴⁴ Siehe Kapitel „Erkenntnis, Wahrheit, Sprache“ sowie KSA 1, 876-886.

Ariadne tritt in einer theatralischen Szene auf, durch welche ihre Individualität in eine allegorische Allgemeinheit aufgelöst wird. Sie befindet sich in einem hysterischen dionysischen Rausch, in dem sie ihre Klage gegen eine weitere Projektionsfigur des Dionysos, den eigenen Gedanken, erhebt. Sie leidet an dem Gedanken, dionysischem Wissen und Wahrheit, und dem Verlangen danach. Der Gedanke repräsentiert auch den Versuch, die ewige Wiederkunft zu verstehen, welche Ariadnes Fassungsvermögen übersteigt. Dionysos erschafft jenes Verwirrspiel, das an ein Labyrinth erinnert, um die Lüge zu entlarven und sich dem Topos der Wahrheit zu nähern. Durch die dionysische Selbstreflexion wird verdeutlicht, dass sich die denkende Ich-Instanz lediglich innerhalb des individuellen Erkenntnisprozesses befindet, der auf Interpretation basiert. Die übergeordnete, finale Erkenntnis wird wie im fünften und sechsten Dithyrambos durch die *siebente Einsamkeit* dargestellt. Durch dieses Bild wird die Unmöglichkeit von Ariadnes Verlangen verdeutlicht, weil die Erlangung der *siebenten Einsamkeit* nur für den Übermenschen erreichbar ist. Durch die Epiphanie werden sowohl der rauschhafte Monolog als auch der hysterische Auftritt der Königstochter schlagartig beendet. Dionysos tritt demaskiert in seiner göttlichen Erscheinung auf, wobei das Verwirrspiel fortgesetzt wird. Zwar deutet der Gott die Option einer positiven Auflösung des Konfliktes in der letzten Strophe an, rätselhaft bleibt jedoch die Umsetzung. Ein wesentliches Bild ist das Labyrinth, als das sich Dionysos selbst bezeichnet, und in dem sich die Leser-Instanz schließlich verirrt. Die Schreibende-Instanz ist als Teil einer fiktionalen Inszenierung zu verstehen, jedoch nicht hinter der dionysischen Maske, wie Schilling meint¹¹⁴⁵, oder autobiographisch involviert.¹¹⁴⁶ Trotz seiner Bemühungen kann die Schreibende-Instanz keine Wahrheit erzeugen, nur Sprache, die von der Leser-Instanz interpretiert wird. Diese Darstellungsform stellt eine metaleptische Grenzüberschreitung zwischen Schreibender-Instanz und den polyphonen Figuren dar. In dieser Arbeit wird davon ausgegangen, dass das Spiel der Verwirrung bewusst eingesetzt wurde, um der Unmöglichkeit von wahrer Erkenntnis Nachdruck zu verleihen.

¹¹⁴⁵ Schilling, 2017, 391.

¹¹⁴⁶ Winteler, 2014, 277-287.

4.8 Spannungsfeld zwischen Dichterruhm und dem Wiederkunftsgedanken: „Ruhm und Ewigkeit“

4.8.1 Entstehung, Überblick und Einordnung

Der achte Dithyrambos wurde von Nietzsche am 29.12.1888 als Manuskript an den Verleger Naumann gesandt und war als Schluss des *Ecce homo* vorgesehen.¹¹⁴⁷ Das Motivspektrum ist, wie durch den Titel bereits angedeutet, das Spannungsfeld zwischen dem kurzfristigen Dichterruhm und dem Ewigkeitscharakter des Wiederkunftsgedankens, eingebettet in die Opulenz dionysischer Ästhetik.¹¹⁴⁸ Das Gedicht, dessen Struktur an *Die Sonne sinkt* erinnert, verfügt über die Binnenkomposition einer Tetralogie, in der vier nummerierte Gedichte aufeinander aufbauen und so einen Zyklus bilden. Die erste Strophe zeigt eine deutliche Häme der Ich-Instanz sich selbst gegenüber, die zweite eine genealogische Ruhmkritik, die dritte die Aufforderung zur Stille und zum Schauen¹¹⁴⁹, die vierte schließlich die Größe des *amor fati* und des Wiederkunftsgedankens.¹¹⁵⁰ Ein düsterer, die Ich-Instanz in einen läuternden Rauschzustand versetzender Dionysos erscheint mit brutaler Wucht.¹¹⁵¹

Im Vergleich zum ersten, zweiten und siebenten Dithyrambos ist das vorliegende Gedicht semantisch und syntaktisch einfacher strukturiert, was der Grund für die recht geringe Beachtung in der literaturwissenschaftlichen Rezeption sein könnte. Nietzsche selbst hat *Ruhm und Ewigkeit* jedoch demonstrativ besonders hoch eingeschätzt, als sein „*non plus ultra*“ bezeichnet. Er äußerte sich in drei formelhaft formulierten Aussagen, was untypisch ist, weil er die übrigen Gedichte nicht im Einzelnen kommentiert oder bewertet hat. Der Vorschlag Groddecks, diese Aussagen sprachlich zu untersuchen und wörtlich zu nehmen, wird aufgegriffen.¹¹⁵² Diese Untersuchung dient als Einstieg in die Interpretation in der vorliegenden Arbeit.

An seinen Freund Franz Overbeck schreibt Nietzsche Weihnachten 1888:

¹¹⁴⁷ Sommer, 2013, 689.

¹¹⁴⁸ KSA 6, 402-405.

¹¹⁴⁹ König, 2021, 242.

¹¹⁵⁰ Siehe zur Vertiefung des Wiederkunftsgedankens D' Iorio, 2019, 103-109.

¹¹⁵¹ Vergleiche Nietzsches Verständnis des griechischen Gottes im Kapitel „Nietzsches Dionysos“.

¹¹⁵² Groddeck, 1991, Band 2, 214.

*„Den Schluß von Ecce homo macht ein Dithyrambos von einer ganz grenzenlosen Erfindung, – ich darf gar nicht daran denken, ohne zu schluchzen.“*¹¹⁵³

Bemerkenswert ist, dass Nietzsche den achten Dithyrambos als *„Den Schluß von Ecce homo“* bezeichnet, weil hierdurch eine semantische Verbindung sowie ein autobiographischer Bezug zu dem Gedicht hergestellt wird. Den Fragen, welcher Art die Korrelation zwischen dem Dithyrambos und der Autobiographie *Ecce homo* ist und warum dieser Dithyrambos deren Schluss darstellen kann und soll, wird im Folgenden nachzugehen sein.

An den Verleger C.G. Naumann schreibt er am 29. Dezember 1888:

*„Ein Rest von Ms, lauter extrem wesentliche Sachen, darunter das Gedicht, mit dem Ecce homo schließen soll, ein non plus ultra von Höhe und Erfindung – ist heute eingeschrieben an Sie abgegangen.“*¹¹⁵⁴

Dem Begriff selbst und der Bewertung des Gedichts als *„non plus ultra“* ist Aufmerksamkeit zu widmen: Zwar kann der Begriff aus dem Lateinischen als *„Unübertreffbares“* übersetzt werden und ähnliche Superlative bedeuten, jedoch auch eine alternative, scherzhafte und spöttische Deutung ist etymologisch möglich.¹¹⁵⁵ Nietzsche bezeichnet das Gedicht als *„ein non plus ultra von Höhe und Erfindung“*, schafft einen Bezugspunkt zwischen dem Begriff und seiner Bildersprache der Höhe. In der Interpretation der *Klage der Ariadne* wurde verdeutlicht, dass *„Höhe“* einerseits für die Beschwerlichkeit des Menschen beim Aufstieg zu Wissen und Erkenntnis steht, andererseits auf Dionysos verweist, weil dionysische Erkenntnis Entbehrung verlangt.¹¹⁵⁶ Darüber hinaus ist die etymologische Bedeutung von *„Erfindung“* aufschlussreich: Opitz erklärt wie folgt: *„die erfindung der dinge ist nichts anderes als eine sinnreiche fassung aller sachen, die wir uns einbilden können.“* Goethe stimmt dem zu und ergänzt mit Blick auf die Kunst: *„[...] wird es ihm*

¹¹⁵³ Nietzsche, Briefe, An Franz Overbeck, 379.

¹¹⁵⁴ Groddeck, 1991, Band 2, 214.

¹¹⁵⁵ Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, Nonplusultra.

¹¹⁵⁶ KSA 4, 51.

[dem Künstler] zuletzt auch an dem, was man Erfindung nennt, an dem Entwickeln des Mannigfaltigen aus dem Einzelnen, keineswegs fehlen können.“¹¹⁵⁷ Die „Erfindung“ ist im Kontext von Kreativität, Kunst und Dichtertum zu deuten. In der Abhandlung *Also sprach Zarathustra* im *Ecce homo* bezeichnet sich Nietzsche selbst als den „Erfinder des Dithyrambus“¹¹⁵⁸, womit der Begriff ferner einen Bezug zu dieser Gedichtgattung und dem Zyklus herstellt, direkt zum Gott Dionysos sowie zur Figur des Zarathustra.

An Köselitz schreibt Nietzsche schließlich am 30. Dezember 1888:

„ – Ich habe gestern mein *non plus ultra* in die Druckerei geschickt, *Ruhm und Ewigkeit* betitelt, *jenseits aller sieben Himmel* gedichtet. Es macht den Schluss von *Ecce homo*. – Man stirbt daran, wenn man's unvorbereitet liest...“¹¹⁵⁹

Die überschwängliche, fast ekstatische Bewertung „*jenseits aller sieben Himmel gedichtet*“ ist in zweifacher Hinsicht interessant: Einerseits nimmt „*Himmel*“ Bezug auf „*Höhe*“. Andererseits verweist „*sieben Himmel*“ auf die *siebente Einsamkeit*. In den Interpretationen von *Das Feuerzeichen* und *Die Sonne sinkt* wurde erklärt, dass die *siebente Einsamkeit* als eine endlose Seelenruhe aufgrund der Erlangung einer transzendenten, übermenschlichen Erkenntnis zu verstehen sei, diese jedoch nur durch die Transformation des Menschen zum Übermenschen möglich sei.¹¹⁶⁰ Da der Übermensch sowohl für Zarathustra als auch für den höheren Menschen nicht erreichbar ist,¹¹⁶¹ bleibt die *siebente Einsamkeit* ein unmögliches Ziel.¹¹⁶² Die überschwängliche Aussage Nietzsches kann aber bedeuten, wenn wie zuvor erwähnt Ironie oder leichte Scherzhaftigkeit unterstellt werden,¹¹⁶³ dass das dichterische Niveau sehr wohl eine übermenschliche Dimension und deshalb die *siebente Einsamkeit* erreicht habe.

¹¹⁵⁷ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, Erfindung.

¹¹⁵⁸ KSA 6, 345.

¹¹⁵⁹ Groddeck, 1991, Band 2, 214.

¹¹⁶⁰ Siehe die Interpretationen von „Die Sonne sinkt“ und „Das Feuerzeichen“ in dieser Arbeit.

¹¹⁶¹ Siehe KSA 4, 390-408.

¹¹⁶² Sommer, 2013, 678-682.

¹¹⁶³ Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, Nonplusultra.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Bewertung Nietzsches als das Maximum des künstlerischen Ausdrucks sowie als die Erlangung der eigenen ersehnten Erkenntnis als dionysischer Dichter aufgefasst werden kann, welche über die Entwicklungsphase des *Ecce homo* zu beobachten ist und in *Ruhm und Ewigkeit* abschließend ihre Erfüllung findet.

Kommerell (1943) bemerkt, dass der Dithyrambos in angestrengten Tönen des Triumphs das Bewusstsein der Ewigkeit beschreibt, die durch das Sternbild metaphorisiert wird. Der Dichter versteht die Ewigkeit als Einziger, weshalb er die Ewigkeit zu lieben wagt.¹¹⁶⁴

Groddeck (1991) erkennt einen Aufbau des Dithyrambos in Schichten und Perspektiven, in denen unterschiedliche Instanzen bestehen, die changieren und ein Verwirrspiel um den Propheten Zarathustra bilden. Hinsichtlich des Aufbaus erinnere *Ruhm und Ewigkeit* an den vierten Dithyrambos.¹¹⁶⁵

Sommer (2013) stellt fest, dass das Gedicht aus einer negativ und einer positiv perspektivierten Partie bestehe. Der erste Teil bezieht sich auf den negativ konnotierten Ruhm, dem Sommer autobiographische Merkmale zuweist. Der zweite Teil ist nicht nur positiv, sondern ekstatisch und zeigt damit einen stilistischen Bruch. Über Bezüge zum Zarathustra interpretiert Sommer die Umwertung, den *amor fati* sowie den Wiederkunftsgedanken. Die Liebe zur Notwendigkeit assoziiert Sommer mit dem *amor fati*. Das Bejahen der ewigen Wiederkunft bedeutet nach Sommers Auffassung eine Befreiung nach dem Streben nach Ruhm, was zu einer positiven Auflösung des Dithyrambos führt.¹¹⁶⁶

Winteler (2014) erkennt in dem Dithyrambos Nietzsches tiefste Verachtung für den Drang nach Ruhm und vermutet wiederum einen autobiographischen Bezug, welchen er als Grundlage für den Deutungsansatz versteht. Der strukturelle Bruch, der das Gedicht in zwei Teile gliedert, wird festgestellt und mit der radikalen Bejahung des Seins und der Liebe zur Notwendigkeit trotz des Ekels begründet. Winteler erklärt den Widerspruch zwischen der Verachtung des Ruhmes und zugleich der bedingungslosen Liebe zum Dasein als die „*grenzenlose Erfindung*“ des Dithyrambos.

¹¹⁶⁴ Kommerell, 1985, 491.

¹¹⁶⁵ Groddeck, 1991 Band 2, 218.

¹¹⁶⁶ Sommer, 2013, 690-694.

Zarathustra, den er mit Nietzsche identifiziert, sieht hierin die Möglichkeit, sich aus dem ruhmsüchtigen Leben zurückzuziehen, um in seinen Schriften auferstehen zu können.¹¹⁶⁷

Ibbeken verfolgt einen ähnlichen Interpretationsansatz wie Winteler, nimmt jedoch das Sternbild als Symbol für die Ewigkeit auf, womit sie an Kommerell anknüpft. Zarathustra verachtet den Ruhm im ersten Teil des Gedichts. Hinter dem Sternbild erkennt Ibbeken den *amor fati*. Nur wer die bedingungslose Liebe des Seins und das Ja zur Notwendigkeit verstanden hat, dem zeigt sich der *amor fati* als Ewigkeit. Ibbeken versteht Zarathustra deshalb in diesem Dithyrambos als den Verkünder der ewigen Wiederkunft.¹¹⁶⁸

4.8.2 Aufbau und Struktur

Der achte Dithyrambos besteht aus zwei Hauptpartien und insgesamt vier nummerierten Teilen mit 18 Strophen mit 96 Versen¹¹⁶⁹, welche kompositorisch eng verknüpft sind. Die Hauptpartien stehen konträr zueinander: Die erste ist negativ, die zweite positiv perspektiviert. Der emphatisierte abschließende Vers „*Denn ich liebe dich, o Ewigkeit*“ ist aus der Rede *Die sieben Siegel* aus dem dritten Teil des Zarathustra übernommen, in dem dieser sieben Mal wiederholt wird.¹¹⁷⁰ Diese Rede bildet neben den erwähnten bewertenden Aussagen Nietzsches einen Schlüssel zur Interpretation des achten Dithyrambos, weil die dionysische Ästhetik stilprägend ist und der Wiederkunftsgedanke den Duktus bestimmt, auf den sich die Verszeile bezieht.

Ruhm und Ewigkeit erfüllt die wesentlichen Eigenschaften der Gedichtgattung des Dithyrambos besser als die meisten anderen Gedichte des Zyklus, denn Großartigkeit sowie Tragik werden von Nietzsche in der ersten Strophe sowie in der zweiten Hauptpartie in einer angemessenen Form dargestellt.¹¹⁷¹

¹¹⁶⁷ Winteler, 2014, 209-212.

¹¹⁶⁸ Ibbeken, 2017, 386-387.

¹¹⁶⁹ Die angegebene Zahl der Verse basiert auf der Nummerierung in der KSA.

¹¹⁷⁰ KSA 4, 287-291.

¹¹⁷¹ Glockner, 1991, 154. Siehe ferner das Kapitel „Nietzsches Dithyrambos“.

Die Bildsprache des achten Dithyrambos ist bereits im Sommer 1883 ausgearbeitet¹¹⁷², das Beziehungsgefüge zur ewigen Wiederkunft hergestellt sowie im Kontext der dionysischen Plötzlichkeitsästhetik skizziert.¹¹⁷³ Das Gedicht verfügt über komplexe Erzählebenen und eine metaleptische Grenzüberschreitung zwischen realen und fiktionalen Ebenen.¹¹⁷⁴

Der Titel „*Ruhm und Ewigkeit*“ deutet zunächst auf eine positive Relation zwischen den beiden Substantiven: Der Ruhm wird jedoch als kurzfristig und fragwürdig bezeichnet und folglich als vergänglich verstanden, dessen Gegenteil die Ewigkeit ist. Ein weiterer Schlüsselbegriff ist die „*Notwendigkeit*“, die mit dem *amor fati* und dem Wiederkunftsgedanken semantisch verknüpft ist und einen positiven Bezug zur Ewigkeit aufweist.

4.8.3 Analyse und Interpretation

These: Zarathustra überwindet durch die Gewinnung dionysischer Erkenntnis innerhalb eines persönlichen Entwicklungsprozesses das Begehren nach der kurzfristigen Oberflächlichkeit des Dichterruhmes und versteht den Ewigkeitscharakter des *amor fati* und des Wiederkunftgedankens.

Teil 1. Das erste Gedicht besteht aus fünf strophischen Abschnitten mit 26 Versen und demonstriert die Entwicklung eines „*du*“, das mit Jammer und Trübsal auf seinem „*Missgeschick*“ (402, 4) sitzt und von der Ich-Instanz angesprochen wird. Im zweiten Abschnitt wird Zarathustra von der Ich-Instanz direkt angesprochen, und es wird deutlich, dass der Prophet und das „*du*“ identisch sind. In der vorliegenden Analyse wird die Sichtweise von Groddeck¹¹⁷⁵ und Sommer¹¹⁷⁶ bestätigt, dass auch das „*ich*“ eine Instanz des Zarathustra darstellt. Die eingangs zitierten Aussagen Nietzsches zur Bewertung dieses Gedichts stellen den Bezug zwischen Zarathustra und einer Dichter-Instanz her. Das bedeutet, dass Zarathustra, „*du*“ sowie die Ich-Instanz identisch sind, wechselnde Perspektiven und ein selbstreflexives Konzept

¹¹⁷² Sommer, 2013, 692.

¹¹⁷³ Siehe KSA 10, 479.

¹¹⁷⁴ Siehe hierzu vertiefend Genette, 2010, 225-233.

¹¹⁷⁵ Groddeck, 1991, Band 2, 218.

¹¹⁷⁶ Sommer, 2013, 690.

existieren. Dies hat eine wesentliche Implikation für das Motivspektrum des Gedichts, weil sich der „*Ruhm*“ auf die Dichter-Instanz bezieht, die ebenfalls mit „*du*“ angesprochen wird.

Das „*Missgeschick*“ wird durch das Christentum und die christliche Morallehre hervorgerufen, von denen sich Zarathustra offenkundig noch nicht vollständig gelöst hat und auf die das „*Basilisken-Ei*“ (402, 7) verweist.

Ein Schlüsselbegriff des achten Dithyrambos ist das „*Basilisken-Ei*“: Im *Dritten Satz im Gesetz wider das Christenthum*, das am 30. September 1888 verfasst wurde und dem *Antichrist* beigelegt ist, schreibt Nietzsche: „*Die fluchwürdige Stätte, auf der das Christenthum seine Basilisken-Eier gebrütet hat, soll dem Erdboden gleich gemacht werden und als verruchte Stelle der Erde der Schrecken aller Nachwelt sein. Man soll giftige Schlangen auf ihr züchten.*“¹¹⁷⁷ Der Begriff „*Basilisken-Ei*“ ist negativ konnotiert und weist bei Nietzsche eine Relation zur Bibel und zum Christentum auf. Im Alten Testament gilt der Basilisk als Verkörperung des Bösen und nimmt Bezug auf den bössartigen und lügenden Frevler.¹¹⁷⁸ Zarathustra brütet dieses Ei einer Giftschlange aus, weshalb die Stelle, an der dies geschieht, verrucht ist. Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache definiert das „*Basilisken Ei*“ darüber hinaus als „*hinterhältige Gabe*“.¹¹⁷⁹ Zarathustra sitzt auf seinem Schlangenei, das sein Missgeschick sei, und sein langer Jammer wird als Bedrohung dargestellt, die als eine noch vorhandene Verstrickung, vielleicht sogar als Rückfall zum Christentum gedeutet werden kann. Die schwache, kränkliche Zarathustra-Figur erinnert an den vierten Dithyrambos.

Die Apostrophe „*Gieb Acht!*“ (402, 5) ist die Direktansprache der Ich-Instanz an sich selbst und eine Ermahnung zugleich, die an den Anfangsvers des deutlich auf den

¹¹⁷⁷ KSA 6, 254.

¹¹⁷⁸ Das Alte Testament beschreibt den Basilisken als ein seit hellenistischer Zeit bekanntes, fabelhaftes Schlangenwesen, das als besonders giftig galt und in der christlichen Tradition zu einer Verkörperung des Bösen wurde (Die Bibel, Jesaja 14, 29). Der Basilisk gilt als besonders gefährlich und verfügt über eine moralische Relation, weil dieser das Wesen der Frevler beschreibt, die Basilisken Eier ausbrüten: „Denn eure Hände sind mit Blut befleckt und eure Finger mit Verschuldung; eure Lippen flüstern Falsches, eure Zunge spricht Bosheit. Es ist niemand, der eine gerechte Sache vorbringt, und niemand, der redlich richtet. Man vertraut auf Nichtiges und redet Trug; mit Unheil sind sie schwanger und gebären Verderben. Sie brüten Natterneier und weben Spinnweben. Isst man von ihren Eiern, so muss man sterben, zertritt man sie aber, so fährt eine Schlange heraus.“ (Die Bibel, Jesaja 59).

¹¹⁷⁹ Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS), Basiliskenei.

Wiederkunftsgedanken¹¹⁸⁰ anspielenden Liedes „*Noch einmal*“ als Abschluss des *Nachtwandler Lieds* ¹¹⁸¹ erinnert. In der Interpretation des Liedes im siebenten Dithyrambos in dieser Arbeit wurde verdeutlicht, dass die *Mitternacht* nicht den großen Gedanken darstellt, sondern wie ein Fernglas unterschiedliche Perspektiven ermöglicht und für den Wahrnehmenden deshalb ein wesentlicher Schritt zur Erlangung höherer Erkenntnis darstellt. In der dritten Strophe übernimmt der „*Blitz*“ (402, 12) bzw. der „*Blitzstrahl*“ (402, 17) diese Funktion, weil Zarathustra „*furchtbar*“ (402, 13) wie durch einen „*Schlag*“ (402, 13) erschüttert und gezwungen wird, seine Perspektive von schmallend und darwend zu radikal bejahend zu transformieren und hierdurch dionysische Erkenntnis zu erlangen.¹¹⁸² Über dieses dionysische Ereignis wird plötzlich ein signifikanter Erkenntnisgewinn erzielt, der für den weiteren Gedichtverlauf maßgeblich ist.

Die die vierte Strophe einleitenden Verse („*Wo Hass und Blitzstrahl / Eins ward, ein F l u c h -,*“) (402, 17-18)) weisen einerseits auf die plötzliche Erscheinung eines düsteren, brutalen Dionysos als Ereignis, andererseits auf den daraus resultierenden Fluch gegen das Christentum, hervorgehoben durch Sperrsatz. Auch der den ersten Teil abschließende Vers „*Zarathustra f l u c h t...*“ (403, 6) referenziert auf den *Fluch*, der im Untertitel des *Antichrist* ¹¹⁸³ gegenüber dem Christentum explizit formuliert wird und sich im Spätwerk zu einer eschatologischen Obsession entwickelt.¹¹⁸⁴ Durch das Einsetzen des plötzlichen Ereignisses erfolgt eine Umwertung im dionysischen Augenblick durch Zarathustra: Es entsteht ein Qualitätswechsel im Willen zur Macht, der von einer reaktiven Kraft zu Beginn der ersten Strophe in eine aktive Kraft transformiert wird. Im Gegensatz zu einer durch die christliche Lehre verursachten Entwertung des Lebens wird das Leben nunmehr bejaht. Diese Bejahung setzt die allumfassende Zerstörung der bisherigen Werte voraus, wodurch die Umkehrung des

¹¹⁸⁰ Siehe die Interpretation von „*Noch einmal*“ in der „*Klage der Ariadne*“ in dieser Arbeit sowie Stegmaier, 2013, 85-115.

¹¹⁸¹ KSA 4, 404.

¹¹⁸² Im EH wird eine ähnliche Bildsprache verwendet, die das Ziel verfolgt, über das plötzliche dionysische Ereignis, Erschütterung und Wucht dionysische Erkenntnis zu erzeugen: „Denn wenn die Wahrheit mit der Lüge von Jahrtausenden in Kampf tritt, werden wir Erschütterungen haben, einen Krampf von Erdbeben, eine Versetzung von Berg und Thal, wie dergleichen nie geträumt worden ist.“ (KSA 6, 366).

¹¹⁸³ KSA 6, 165.

¹¹⁸⁴ Sommer, 2013, 692.

Kräfteverhältnisses bewirkt wird. Aufgrund der Zerstörung durch Zarathustra transformiert dieser sich zu einem aktiv Handelnden, zu einem Schaffenden.¹¹⁸⁵ Am Ende des ersten Teils des Dithyrambos ist die Transformation Zarathustras erfolgreich zum Abschluss gekommen, der nun nicht mehr „*entlang dem Berge*“ (402, 9) schleicht, sondern „*auf den Bergen haust jetzt Zarathustra's Zorn*“ (402, 19), und „*Nun rollen Donner über die Gewölbe*“ (403, 3).

In der fünften Strophe erfolgt die Aufforderung der Ich-Instanz „*Verkrieche sich, wer eine letzte Decke hat!*“ (403, 1), welche im folgenden Vers konkretisiert wird: „*Ins Bett mit euch, ihr Zärtlinge!*“ (403, 2). Die Ich-Instanz, Zarathustra, spricht jene Dichter an, welche nicht vom dionysischen Schlag getroffen in eine neue und aktive Erkenntnisphäre gelangen konnten, sondern wie zuvor er selbst reaktiv und brütend auf ihren Basilisken-Eiern sitzen. Dieses Thema wird im zweiten Teil des Gedichts vertieft. Nachdem in dem Gedicht bislang eine selbstreflexive Erzählstruktur vorlag, erfolgt nun über die Apostrophe die Ansprache an die Instanz der anderen Dichter. Da sich die Instanz der anderen Dichter auch außerhalb des Gedichtes in der realen Welt befinden und Nietzsches Leser sein können, ist eine Leser-Instanz vorhanden.

Teil 2. besteht aus sechs Strophen mit 34 Versen und schließt die erste Hauptpartie ab. Thematisiert wird der Ruhm des Dichters, dessen Oberflächlichkeit und zeitnahes Vergehen, dargestellt aus der Perspektive der Ich-Instanz. Beschrieben wird die Wahrnehmung der Ich-Instanz in einem berauschten Zustand, die sich auf ein aus der dionysischen Erkenntnis¹¹⁸⁶ generiertes intuitives Urteil bezieht, in der aber keine weitere intellektuelle Auseinandersetzung stattfindet.

Auch über den „*Fluch*“, der sich auf den „*Ruhm*“ bezieht, wird eine Verbindung vom ersten zum zweiten Teil hergestellt. Der Begriff Ruhm ist für den zweiten Teil und aufgrund des Bezugs zum Titel auch für den gesamten Dithyrambos essenziell, weshalb eine sprachliche Untersuchung erfolgen soll: Ruhm bedeutet „*ursprünglich geschrei, besonders freudengeschrei, jubeln, jauchzen*“. Später entwickelte sich der Begriff auch zu „*Ruf*“ und „*Gerücht*“ und kann negativ konnotiert sein.¹¹⁸⁷ Im ersten Fall ist der Bedeutung des Ruhms die Kurzfristigkeit immanent. Deshalb ist Ruhm konträr

¹¹⁸⁵ Deleuze, 1991, 190-195.

¹¹⁸⁶ Siehe Kapitel „Dionysischer Erkenntnisprozess“.

¹¹⁸⁷ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, Ruhm.

zur Ewigkeit zu verstehen. Im zweiten Fall wird verständlich, weshalb sich Zarathustras Fluch auf den Ruhm bezieht.

Im Werk Nietzsches findet sich eine umfangreiche Auseinandersetzung mit dem Begriff des Ruhms, wobei die *Fröhliche Wissenschaft* insbesondere zu erwähnen ist, in der das Thema in mehreren Aphorismen und Abhandlungen untersucht wird. Im Aphorismus *Zuspruch* ¹¹⁸⁸ pointiert Nietzsche den Widerspruch von Ruhm und Ehre:

„Auf Ruhm hast du den Sinn gericht?

Dann acht' der Lehre:

Bei Zeiten leiste Verzicht

Auf Ehre!“

Die folgende Aussage der 30. Abhandlung des Ersten Buches der *fröhlichen Wissenschaft* stellt eine Beziehung zwischen Ruhm und der Tugend her, welche auch im achten Dithyrambos relevant ist:

„Komödienspiel der Berühmten. — Berühmte Männer, welche ihren Ruhm nöthig haben, wie zum Beispiel alle Politiker, wählen ihre Verbündeten und Freunde nie mehr ohne Hintergedanken: von diesem wollen sie ein Stück Glanz und Abglanz seiner Tugend, von jenem das Furchteinflössende gewisser bedenklicher Eigenschaften [...]“ ¹¹⁸⁹

„Komödienspiel“ deutet auf den von Nietzsche abfällig bedachten *Schauspieler* ¹¹⁹⁰ hin und lässt Unehrlichkeit anklingen.

In der 79. Abhandlung des Zweiten Buches der *fröhlichen Wissenschaft* wird der Dichter kritisch-abwertend mit dem Ruhm in Verbindung gebracht und damit der Themenkomplex von *Ruhm und Ewigkeit* bereits 1882 vorweggenommen:

¹¹⁸⁸ KSA 3, 363.

¹¹⁸⁹ KSA 3, 401-402.

¹¹⁹⁰ Der Begriff des Schauspielers trägt im gesamten Werk Nietzsches den Akzent eines unstillbaren Hasses (Bertram, 1920, 166) und wird häufig mit Richard Wagner in Verbindung gebracht (KSA 6, 21).

*„Reiz der Unvollkommenheit. — Ich sehe hier einen Dichter, der, wie so mancher Mensch, durch seine Unvollkommenheiten einen höheren Reiz ausübt, als durch alles Das, was sich unter seiner Hand rundet und vollkommen gestaltet, — ja er hat den Vortheil und den Ruhm vielmehr von seinem letzten Unvermögen, als von seiner reichen Kraft.“*¹¹⁹¹

In Zarathustras Rede *Von den Fliegen des Marktes* fasst Nietzsche seine Geringschätzung des Ruhmes zusammen, setzt den Schauspieler sowie die Erfindung neuer Werte hierzu in Relation.

*„Doch um die Schauspieler dreht sich das Volk und der Ruhm: so ist es der Welt Lauf. [...] Abseits vom Markte und Ruhme begiebt sich alles Grosse: abseits vom Markte und Ruhme wohnten von je die Erfinder neuer Werthe.“*¹¹⁹²

Im Nachlass vom Herbst 1887 stellt Nietzsche einen Bezug zwischen dem Ruhm und der Tugend her, die ebenfalls relevant für den achten Dithyrambos ist:

*„Wer weiß, wie aller Ruhm entsteht, wird einen Argwohn auch gegen den Ruhm haben, den die Tugend genießt.“*¹¹⁹³

Ruhm ist ein von Nietzsche seit der mittleren Schaffensphase¹¹⁹⁴ verwendeter sehr komplexer und durchweg negativ konnotierter Begriff, der sich auf den Schauspieler, die Lüge, den Dichter, überkommene Werte sowie Oberflächlichkeit und Unbeständigkeit beziehen kann und eine semantische Verknüpfung zum ebenfalls negativ verwendeten Begriff der Tugend aufweist.

Der Ruhm wird als *„Diese Münze, mit der / alle Welt bezahlt“* (403, 8-9) verbildlicht, was den Eindruck von Oberflächlichkeit, Unbeständigkeit sowie von

¹¹⁹¹ KSA 3, 434.

¹¹⁹² KSA 4, 65-66.

¹¹⁹³ KSA 12, 376.

¹¹⁹⁴ In der Vorrede der frühen Schrift *„Ueber das Pathos der Wahrheit“* ist der Ruhm jedoch positiv konnotiert (KSA 1, 755).

Glitzern und blechernem Klimpern evoziert. Die folgenden Verse fassen den Standpunkt der Ich-Instanz zusammen:

*„mit Handschuhen fasse ich diese Münze an,
mit Ekel trete ich sie u n t e r mich.“ (403, 11-12)*

In der folgenden Strophe spricht die Ich-Instanz ein „du“ an, das gefragt wird:

*„W e r will bezahlt sein?
Die Käuflichen...
Wer f e i l steht, greift
mit fetten Händen
nach diesem Allerwelts-Blechklang Ruhm!“ (403, 13-17)*

In diesen Versen wird tiefe Verachtung ausgedrückt, was insbesondere durch das Substantiv „*Die Käuflichen*“ und das gesperrte „*feil steht*“ erkennbar wird, das an Prostitution erinnert. In der folgenden Strophe wird die Anspielung auf eine Prostituierte mit dem Anfangsvers „- *W i l l s t du sie kaufen?*“ (403, 18) aufgegriffen und verstärkt. Das „du“ führt die erstmals erscheinende Dichter-Instanz in den Dithyrambos ein: Zwar spricht Zarathustra wiederum sich selbst an, tut dies aber auch in seiner Rolle als Dichter und stellt auf diese Weise einen negativ konnotierten Bezugspunkt zur Instanz der anderen Dichter her. Die negative Auseinandersetzung mit dem Ruhm wird in gleichem Tonfall fortgesetzt sowie im abschließenden Vers der im Nachlass¹¹⁹⁵ erwähnte Bezug zur Tugend hergestellt: „*du stärkst sonst ihre T u g e n d...*“ (403, 23). Der Vers ist sarkastisch zu verstehen: Die nach Ruhm begehrenden Dichter sind alle und ausnahmslos *teuer* käuflich, und Tugend ist deren wesentlicher moralischer Wesenszug, der zum unehrlichen Charakter des Dichterruhmes gehört.

Auch Tugend ist ein bei Nietzsche negativ konnotierter Begriff, der den Menschen verneinend, schwach und mittelmäßig macht und mit dem sich ausführlich

¹¹⁹⁵ KSA 12, 376.

in Zarathustras Reden *Von der verkleinernden Tugend*¹¹⁹⁶ und *Von der schenkenden Tugend*¹¹⁹⁷ auseinandergesetzt wird. „Tugend ist ihnen [den Menschen] das, was bescheiden und zahm macht: damit machten sie den Wolf zum Hunde und den Menschen selber zu des Menschen bestem Hausthiere.“¹¹⁹⁸ Die Tugend ist ein Sammelbegriff für eine Moral, die einen Bezugspunkt zum Christentum aufweist und deshalb der radikalen Bejahung, dem Theorem des Übermenschen und der Umwertung konträr ist. Am Ende der Rede *Von der verkleinernden Tugend* setzt schlagartig ein dionysisches Ereignis ein („Oh gesegnete Stunde des Blitzes!“),¹¹⁹⁹ das den vorherigen Ausführungen über die Schwäche der Tugend als Großartigkeit entgegengesetzt wird und durch das diese überwunden wird.

Im vierten Strophenabschnitt werden Ruhm und Tugend semantisch zusammengefügt und der Instanz der anderen Dichter zugewiesen, die von der Ich-Instanz als „Sie“ angesprochen werden. Die Verbindung der beiden Begriffe ergibt die Charakterisierung der Instanz der anderen Dichter als einen geldgierigen, nach kurzfristigem Ruhm strebenden Menschentyp, den die auf den christlichen Werten basierende Tugend zu einer mediokren Figur herabwürdigt. In der fünften Strophe flechtet die Ich-Instanz den „Ehrgeiz“ (404, 5) in den Themenkomplex von Ruhm und Tugend, der insbesondere als eine Grundlage für die Erlangung von Ruhm zu begreifen ist. In *Menschliches, Allzumenschliches* stellt Nietzsche die Verbindung zwischen Ehrgeiz und Moral her, wobei bemerkenswert ist, dass im gleichnamigen Abschnitt 78. „Ehrgeiz als Surrogat des moralischen Gefühls“ bezeichnet wird.¹²⁰⁰ Der Ehrgeiz ist als moralische Größe ebenfalls negativ konnotiert, und so stellt die Ich-Instanz fest:

¹¹⁹⁶ KSA 4, 211-217.

¹¹⁹⁷ KSA 4, 97-102.

¹¹⁹⁸ KSA 4, 214.

¹¹⁹⁹ KSA 4, 217.

¹²⁰⁰ Siehe die Ausführungen zum Ehrgeiz in MA: „Ehrgeiz ein Surrogat des moralischen Gefühls. – Das moralische Gefühl darf in solchen Naturen nicht fehlen, welche keinen Ehrgeiz haben. Die Ehrgeizigen behelfen sich auch ohne dasselbe, mit fast gleichem Erfolge. – Deshalb werden Söhne aus bescheidenen, dem Ehrgeiz abgewandten Familien, wenn sie einmal das moralische Gefühl verlieren, gewöhnlich in schneller Steigerung zu vollkommenen Lumpen.“ (KSA 2, 84). Andererseits stellt Nietzsche im Aphorismus 23 [63], der zwischen Ende 1876 – Sommer 1877 entstanden ist, fest: „Das Hauptelement des Ehrgeizes ist, zum Gefühl seiner Macht zu kommen.“ (KSA 8, 425). Offensichtlich unterliegt der Ehrgeiz der Entwicklung von einem eher positiven zu einem negativen Begriffsverständnis von der frühen bzw. mittleren zu späten Schaffensphase.

*„Vor allen Ruhmes-Schalltrichtern
wird mein Ehrgeiz zum Wurm -,
unter Solchen gelüftet's mich
der N i e d r i g s t e zu sein...“ (404, 4-7)*

Die zweite Hauptpartie schließt mit der sechsten Strophe, die identisch mit der ersten Strophe des zweiten Teils ist. Aufgrund dieses Aufbaus, der keinen inhaltlichen Mehrwert bietet, ist davon auszugehen, dass eine Emphasisierung der Geringschätzung des Ruhmes durch die Ich-Instanz erfolgen soll („mit Ekel trete ich sie u n t e r mich.“ (404, 12)). Die beiden identischen Strophen schließen die zweite Hauptpartie strukturell ein, verstärken und pointieren die negativen Aussagen zum Ruhm.

Teil 3. Nach der genealogischen Ruhmkritik im zweiten Teil erfolgt im dritten die Aufforderung der Ich-Instanz zur Stille und zum Schauen¹²⁰¹ an sich selbst, welche die Voraussetzung ist, um im vierten Teil mit der Größe des Wiederkunftgedankens konfrontiert werden zu können. Die Ich-Instanz befindet sich seit dem Auftreten des dionysischen Ereignisses im ersten Teil in einem aktiven Rauschzustand, in dem die Umwertung¹²⁰² ohne weitere intellektuelle Auseinandersetzung erfolgt ist.¹²⁰³ Dieser kontemplative Zustand¹²⁰⁴ findet im Augenblick¹²⁰⁵ statt, ist von instinktivem und visuellem Wahrnehmen sowie dem Willen zu schaffen geprägt.¹²⁰⁶ Der Gedankenstrich nach dem durch „Still!“ (404, 14) eingeleiteten Ereignis wird als Schockstarre verstanden, die Zarathustra aufgrund der Erscheinung kurzfristig überkommt. Der Blick der Ich-Instanz geht unweigerlich in die Höhe, und Größe und Unermesslichkeit des Wahrgenommenen erinnern an Nietzsches Beschreibung des

¹²⁰¹ König, 2021, 242.

¹²⁰² Deleuze, 1991, 190-195.

¹²⁰³ Nietzsche fasst diesen Zustand wie folgt zusammen: „Ihr meint, ihr hättet lange Ruhe bis zur Wiedergeburt - aber täuscht euch nicht! Zwischen dem letzten Augenblick des Bewußtseins und dem ersten Schein des neuen Lebens liegt „keine Zeit“, - es ist schnell wie ein Blitzschlag vorbei, wenn es auch lebende Geschöpfe nach Jahrbillionen messen und nicht einmal messen könnten. Zeitlosigkeit und Sukzession vertragen sich miteinander, sobald der Intellekt weg ist!“ (KSA 9, 564-565).

¹²⁰⁴ Die Idee des kontemplativen Betrachtens innerhalb des dionysischen Augenblicks, die der rauschhaften Ekstase prinzipiell widerspricht, findet sich auch bei Klossowski (Klossowski, 2007, 47).

¹²⁰⁵ Jaspers, 1981, 354 ff.

¹²⁰⁶ Das Verb „brüten“ im Kontext des Basilisken-Eis im ersten Teil kann als zähe intellektuelle Auseinandersetzung mit Christentum und Moral gedeutet werden, welche ergebnislos bleibt.

achten Dithyrambos in seinem zuvor erwähnten Brief an den Verleger Naumann und an Köselitz. Die Höhe verweist, wie in der Interpretation der *Klage der Ariadne* verdeutlicht, auf die Beschwerlichkeit des Menschen beim Aufstieg zu Wissen und Erkenntnis, andererseits wird ein Bezug zu Dionysos hergestellt, weil dionysische Erkenntnis Entbehrung verlangt.¹²⁰⁷ Auf dieser Entwicklungsstufe ist die Ich-Instanz, Zarathustra, von positiver Lebensenergie erfüllt („*meine entzückte Weisheit!*“ (404, 18)), nachdem er durch die Umwertung zu einem aktiv Handelnden transformiert worden ist. Die im ersten Teil des Gedichts thematisierten passiven und negativen Zustände, die mit dem Grübeln über Moral, Jammer, dem Begehren nach Ruhm und irdischer Vergänglichkeit verbunden waren, hat er weit hinter sich gelassen.¹²⁰⁸

Das Oxymoron „*oh Nacht, oh Schweigen, oh todtenstillen Lärm!...*“ (404, 21) bezieht sich auf „*meine entzückte Weisheit!*“ und bringt die Erschütterung der Ich-Instanz durch die gewonnene Erkenntnis im dionysischen Rausch zum Ausdruck. Die abschließenden Verse „*Ich sehe ein Zeichen -, / aus fernsten Fernen / sinkt langsam funkelnd ein Sternbild gegen mich...*“ (404, 22-24) greifen wiederum das stumme und kontemplative Schauen der Ich-Instanz auf und deuten den großen Gedanken an, der den vierten Teil des Gedichts thematisch dominiert. Das „*Zeichen*“ ist das funkelnde Sternbild im abschließenden Vers, das Höhe, Ferne und Unendlichkeit symbolisiert. Der Wiederkunftsgedanke hat Ereignischarakter, kann nur im Augenblick gedacht und nur so plausibel erklärt werden.¹²⁰⁹ Die Ewigkeit zu denken bedeutet das Sich-Hineinversetzen in den Augenblick des Selbstseins. Zukunft und Vergangenheit existieren nicht, nur der erlebte Augenblick. Der Wiederkunftsgedanke verfügt über eine reflexive Struktur, weil das zu Denkende auf den Denkenden zurückschlägt und dieser von dem Gedachten einbezogen wird. Der Gedanke kann nur existieren, wenn der Denkende ist. Dies ist die Voraussetzung dafür, dass das Seiende im Ganzen gedacht wird.¹²¹⁰ Der Mensch, der diesen Gedanken zu denken vermag, wird sich seiner selbst mächtig und ist in der Lage, über sich hinauszuwachsen: Der Mensch ist so Wille zur Macht und wird zur höchsten Entscheidungskompetenz gebracht.¹²¹¹

¹²⁰⁷ KSA 4, 51.

¹²⁰⁸ Deleuze, 1991, 190-195.

¹²⁰⁹ Jaspers, 1981, 354 ff.

¹²¹⁰ Heidegger, 1996, Band 6.1, 386-401.

¹²¹¹ Heidegger, 1996, Band 6.1, 373.

Während der Ruhm kurzfristig und vergänglich ist, eröffnet der Wiederkunftsgedanke über den Augenblick des Selbstseins die Perspektive der Ewigkeit. Der Wiederkunftsgedanke kann nur vom Übermenschen vollständig verstanden werden, weshalb Zarathustra lediglich in der Lage ist, sich damit auseinanderzusetzen. Die Redundanz „*aus fernsten Fernen*“ (404, 23) symbolisiert den Übermenschen, wie in der Untersuchung des fünften Dithyrambos erklärt wurde.¹²¹²

Teil 4. Der vierte Teil des Gedichts schildert den finalen Zustand der Ich-Instanz, welche dionysische Erkenntnis gewonnen, die weltliche Ruhmessucht abgelegt und nun die Reife erlangt hat, sich mit dem großen Gedanken der ewigen Wiederkunft auseinanderzusetzen. Die Apostrophe „*Höchstes Gestirn des Seins!*“ (404, 26) ist identisch mit „*Ewiger Bildwerke Tafel!*“ (404, 27), welche sich auf Zarathustras Rede *Von alten und neuen Tafeln*¹²¹³ bezieht, in der neben der ewigen Wiederkunft der *amor fati* sowie die Umwertung thematisiert werden, eingebettet in dionysische Ästhetik. Auch das Motivspektrum der *Notwendigkeit* ist in dieser Rede verarbeitet.¹²¹⁴ „*Höchstes Gestirn*“ greift die Bildersprache von „*Lichtermeere*“ (404, 20) und „*Sternbild*“ (404, 24) auf und meint den Gedanken der Wiederkunft, mit dem die Ich-Instanz konfrontiert wird, auch wenn die erwähnten Verständnislimitierungen oder -zweifel bleiben, wie die Frage „*D u kommst zu mir?*“ (404, 28) andeutet. In der folgenden Strophe scheint die Ich-Instanz jedoch mehr Gewissheit gewonnen zu haben, weil „*Was Keiner erschaut hat*“ (405, 1) sich auf „*Du*“ und „*deine stumme Schönheit*“ (405, 2) bezieht, auf das in der vorherigen Strophe thematisierte kontemplative Schauen referenzierend: Dieses „*[...] flieht vor meinen Blicken nicht?*“ (405, 3). Zwar deutet die Frage wiederum auf einen verbliebenen Zweifel, kann aber auch als Verwunderung über sich selbst interpretiert werden, dionysische Erkenntnis erreicht zu haben und in der Lage zu sein, sich mit dem Wiederkunftsgedanken auseinanderzusetzen. In der zweiten Strophe wird der *amor fati* als „*Schild der Notwendigkeit!*“ (405, 4)¹²¹⁵ und „*Ewiger Bildwerke Tafel!*“ (405, 5)

¹²¹² Die Begriffe Weite / Ferne verweisen auf den Untergang Gottes und stellen einen Bezug zum Übermenschen dar, werden von Nietzsche häufig mit dem Meer in Verbindung gebracht und bezeichnen in diesem Bildkontext die Unendlichkeit. Siehe hierzu Zarathustras Rede „Auf den glückseligen Inseln“ (KSA 4, 109-112).

¹²¹³ KSA 4, 246-269.

¹²¹⁴ KSA 4, 268-269.

¹²¹⁵ KSA 6, 297.

apostrophiert, wobei der Bezug zur Rede *Von alten und neuen Tafeln* wiederum hergestellt wird.¹²¹⁶

„Alle“ (405, 7) ist die letzte Anspielung auf die Instanz der anderen Dichter, die vergänglichen Ruhm und weltliche Oberflächlichkeit lieben und weder den *amor fati* noch den Wiederkunftsgedanken nachvollziehen können. Die dionysische Erkenntnis der Ich-Instanz, die im ersten Teil des Gedichts erlangt wurde, hat sich zu einer Liebe entwickelt, die auf der Bejahung der „Nothwendigkeit“ des Seins in der Form beruht, wie es ist. Das Wahre und Wirkliche, das durch christliche Religion und Moral vorgegeben wird und durch das Basilisken-Ei verbildlicht wurde, gibt es nicht, wohl aber die subjektive Wertschätzung des Seins. Die Bejahung bedeutet nicht das Auf-sich-nehmen des Negativen, sondern dessen Überwinden durch das Schaffen. Die Bejahung hat keinen Bezugspunkt, sondern sich selbst zum Objekt: Nachdem Moral und christliche Metaphysik verneint worden sind, tritt an deren Stelle die Bejahung, die sich selbst bejaht und insofern eine doppelte ist. Die Bejahung ist Sein und Werden et vice versa und identisch mit der ewigen Wiederkunft.¹²¹⁷ Deshalb bejaht die ewige Wiederkunft nur das Positive, und nur das Positive kehrt endlos wieder, weil das Negative überwunden wurde. Die radikale Bejahung bildet den Kern des dionysischen Denkens.¹²¹⁸ Eine vollständige und radikale Bejahung ist der Ich-Instanz, Zarathustra, jedoch nicht möglich, nur eine Auseinandersetzung mit der Thematik, weil die Transformation zum Übermenschen nicht erfolgt ist. Der Wille zur Macht muss die Umwertung leisten, weil für die Lebenssteigerung und das radikale Jasagen zum Leben die alten Werte zerstört werden müssen. In der ersten Strophe des Dithyrambos wird die Umwertung durch das dionysische Ereignis initiiert, Voraussetzung, um den Gedanken der ewigen Wiederkunft nachzuvollziehen.¹²¹⁹

Überlegungen zum *amor fati* im Kontext des achten Dithyrambos

Amor fati stellt eine extreme Form des Diesseitsbezugs dar sowie von materialistischer Daseinsauffassung, womit Nietzsche sich maximal vom Idealismus

¹²¹⁶ Sommer, 2013, 694.

¹²¹⁷ Heidegger, 1996, Band 6.1, 365.

¹²¹⁸ Deleuze, 1991, 195-204.

¹²¹⁹ Heidegger, 1996, Band 6.1, 375-383.

Kants und Schopenhauers entfernt. Nietzsche kehrt in Zarathustras Rede *Von den drei Verwandlungen* den kategorischen Imperativ Kants des „Du sollst“ in das „Ich will“ um, welches für den *amor fati* grundlegend ist.¹²²⁰ Zarathustra bemerkt in seiner Rede *Von den Hinterweltlern* hierzu: „Einen neuen Stolz lehrte mich mein Ich, den lehre ich die Menschen: nicht mehr den Kopf in den Sand der himmlischen Dinge zu stecken, sondern frei ihn zu tragen, einen Erden-Kopf, der der Erde Sinn schafft! / Einen neuen Willen lehre ich die Menschen: diesen Weg wollen, den blindlings der Mensch gegangen, und gut ihn heissen und nicht mehr von ihm bei Seite schleichen (...).“¹²²¹ Dieses „Ich“ stellt nach der Definition des *amor fati* die einzige mögliche und relevante Entität innerhalb des materialistischen Seins dar.

Der Begriff des *amor fati* wird im *Ecce homo* weiter präzisiert und soll mit Bezug zu dem Dithyrambos kurz beleuchtet werden: „Meine Formel für die Grösse am Menschen ist *a m o r f a t i* : dass man Nichts anders haben will, vorwärts nicht, rückwärts nicht, in alle Ewigkeit nicht. Das Nothwendige nicht bloss ertragen, noch weniger verhehlen – aller Idealismus ist Verlogenheit vor dem Nothwendigen –, sondern es *l i e b e n*...“.¹²²² In *Jenseits von Gut und Böse* Abschnitt 56. des Dritten Hauptstücks wird ergänzt: „[...] für das Ideal des übermüthigsten lebendigsten und weltbejahendsten Menschen, der sich nicht nur mit dem, was war und ist, abgefunden und vertragen gelernt hat, sondern es, s o w i e e s w a r u n d i s t, wieder haben will, in alle Ewigkeit hinaus, unersättlich da *capo* rufend, nicht nur zu sich, sondern zum ganzen Stücke und Schauspiele, und nicht nur zu einem Schauspiele, sondern im Grunde zu Dem, der gerade dies Schauspiel nöthig hat – und nöthig macht: weil er immer wieder sich nöthig hat – und nöthig macht - - Wie? Und dies wäre nicht – *circulous vitiosus deus?*“¹²²³

Diese Zitate stellen in mehrfacher Hinsicht Bezüge des *amor fati* zu den beiden letzten Strophen des Gedichts her: Das positive Denken ist vorhanden und bedeutet das Gegenteil vom zermürenden, negativen Zustand im ersten Teil, ist zugleich die Abkehr von kurzfristiger Ruhmesgier zu einer Bejahung des Seins. Das Vierfache Erwähnen des Adjektivs „nöthig“ erinnert an die „Nothwendigkeit“ in den letzten beiden

¹²²⁰ KSA 4, 30-31.

¹²²¹ KSA 4, 36-37.

¹²²² KSA 6, 297.

¹²²³ KSA 5, 75.

Strophen des Gedichts. Die Erwähnung des „*immer wieder nöthig*“ sowie die Bezeichnung „*circulus vitiosus deus*“ verbindet den *amor fati* mit dem Gedanken der ewigen Wiederkunft. Im *Ecce homo* findet sich im Kapitel *Also sprach Zarathustra*¹²²⁴ ein Passus, der das Motivspektrum des achten Dithyrambos aufgreift und zuspitzt, indem Nietzsche die Überlegungen zur ewigen Wiederkunft, des *da capo* und den *amor fati* in Bezug zueinander setzt und resümiert, dass diese im Begriffsverständnis des Dionysos vereinigt seien.

Autobiographische Bezugspunkte

Die Brisanz des Dithyrambos, die diesen deutlich von den übrigen des Zyklus unterscheidet, entsteht durch einen autobiographischen Bezug Nietzsches zum Dichterruhm und einen damit verbundenen persönlichen Konflikt. Zwar wird in *Zur Genealogie der Moral* und *Jenseits von Gut und Böse* von Nietzsche explizit darauf verwiesen, den Dichter/Künstler nicht mit dem Helden seiner Dichtung zu verwechseln.¹²²⁵ Dennoch ist nachweisbar, dass Nietzsche darunter litt, kaum gelesen und insbesondere vom Bildungsbürgertum des ausgehenden 19. Jahrhunderts nicht verstanden worden zu sein, während ein wissenschaftlicher Diskurs über sein Denken in seiner geistig wachen Lebensphase vollständig ausblieb.¹²²⁶ Darüber hinaus ist der familiäre Konflikt zu beachten, der im Herbst 1888 während der Entstehung des achten Dithyrambos erfolgte. Nietzsches Schwester warf ihm in einem Brief vom 15. Oktober 1888 vor, er wolle wohl anfangen, „*berühmt zu werden*.“ Nietzsche, offenbar persönlich getroffen, brach daraufhin in einem auf den 15. November 1888 datierten Brief den Kontakt zur Schwester ab, in dem er auch klarstellte, dass er es ablehne, als Dichter Ruhm zu begehren.¹²²⁷

Die Lektüre der parallel zum achten Dithyrambos entstandenen Autobiographie *Ecce homo* lässt die Vermutung aufkommen, dass sich Nietzsche zumindest deutlich mehr Beachtung als Denker und Dichter gewünscht hätte, und er thematisiert seine

¹²²⁴ KSA 6, 345.

¹²²⁵ KSA 3, 4, KSA 5, 343.

¹²²⁶ Sommer, 2013, 688-690.

¹²²⁷ Winteler, 2014, 208-211.

Unzufriedenheit über die ausbleibende Anerkennung seiner Werke:¹²²⁸ „Das Missverhältniss aber zwischen der Grösse meiner Aufgabe und der *K l e i n h e i t* meiner Zeitgenossen ist darin zum Ausdruck gekommen, dass man mich weder gehört, noch auch nur gesehen hat. Ich lebe auf meinen eignen Credit hin, es ist vielleicht bloss ein Vorurtheil, daß ich lebe...?“¹²²⁹

Ruhm und Ewigkeit ist als Abschluss der Autobiographie *Ecce homo* vorgesehen worden.¹²³⁰ Wenn man diese Intention berücksichtigt, wird in der Autobiographie und dem anschließenden Dithyrambos der Prozess einer Transformation Nietzsches vom einem nach Ruhm strebenden Dichter zu einem dionysischen Dichter erkennbar, der dionysische Erkenntnis gewonnen und sich mit dem Gedanken der ewigen Wiederkunft auseinandergesetzt hat. Da *Ruhm und Ewigkeit* in den letzten Lebenstagen des gesunden Nietzsche fertiggestellt wurde, erscheint die Bewertung „*non plus ultra*“ als Abschluss und Höhepunkt seines Werkes und zugleich als Vollendung seiner persönlichen Entwicklung plausibel.

4.8.4 Ergebnis

Der Dithyrambos ist charakterisiert durch eine für den Zyklus typische selbstreflexive Struktur und stellt einen extremen Monolog des Zarathustra dar, der sich auf die Dichterexistenz des Propheten bezieht. Eine metaleptische Grenzüberschreitung zwischen realen und fiktionalen Ebenen sowie polyphonen Figuren ist wie im ersten, zweiten und siebenten Dithyrambos erkennbar. Die Erzählebenen sind die Ich-Instanz, die identisch mit Zarathustra ist, die Instanz der anderen Dichter, die als „*du*“ angesprochene Dichter-Instanz, die Leser-Instanz sowie Dionysos als übergeordnetes philosophisches Prinzip.

Nietzsche beschreibt den kurzfristigen und substanzlosen Ruhm des Dichters mit Abfälligkeit und setzt diesem den Ewigkeitsgedanken der Wiederkunft als maximalen Substanzbegriff der Zeitüberwindung entgegen.

¹²²⁸ Siehe die Kapitel „Warum ist so weise bin“ und „Warum ich so gute Bücher schreibe“ (KSA 6, 264-277 / 298-308).

¹²²⁹ KSA 6, 257.

¹²³⁰ Nietzsche, Briefe, An Franz Overbeck, 379.

Die radikale Bejahung verbirgt sich hinter dem für den *amor fati* geprägten Begriff der Notwendigkeit. Das Wahre und Wirkliche, das durch Metaphysik und Moral vorgegeben wird, gibt es nicht, wohl aber die subjektive Wertschätzung des Seins. Die Bejahung bedeutet nicht das Auf-sich-nehmen des Negativen, sondern dessen Überwinden durch das Schaffen und hat nur sich selbst zum Objekt. Die Bejahung ist Sein und Werden, der Kern des dionysischen Denkens und identisch mit der ewigen Wiederkunft. Der Wiederkunftsgedanke hat Ereignischarakter, kann nur im Augenblick gedacht und nur so plausibel erklärt werden. Dieser verfügt über eine reflexive Struktur, weil das zu Denkende auf den Denkenden zurückschlägt und dieser von dem Gedachten einbezogen wird. Der Mensch, der diesen Gedanken zu denken vermag, wird sich seiner selbst mächtig und ist in der Lage, über sich hinauszuwachsen.

Zarathustra erlangt in einem persönlichen Entwicklungsprozess, initiiert durch ein plötzliches Ereignis, dionysische Erkenntnis, die es ihm ermöglicht, die Bedeutungslosigkeit kurzfristigen Dichterruhmes zu verstehen und den Triumph des Bewusstseins über den Charakter der Ewigkeit zu erkennen. Durch die Erlangung der dionysischen Erkenntnis ist die Auseinandersetzung mit dem Wiederkunftsgedanken und dem *amor fati* möglich.

4.9 Radikale Bejahung als individuelle Wahrheit: „Von der Armut des Reichsten“

4.9.1 Entstehung, Überblick und Einordnung

Von der Armut des Reichsten beendet den Zyklus der *Dionysos Dithyramben* und zugleich das Werk Nietzsches, das mit dem Vers „*Ich bin deine Wahrheit...*“ abschließt (410, 9).¹²³¹ Der Gedichtzyklus, gewidmet Catulle Mendès, wurde am 02. Januar als Druckmanuskript fertiggestellt.¹²³² Der neunte Dithyrambos war ursprünglich als Schlussgedicht der Abhandlung *Nietzsche contra Wagner* vorgesehen, wurde von Nietzsche aber am 02. Januar 1889 in einem Brief an seinen Verleger Naumann zurückgezogen, ebenso wie die gesamte Schrift.¹²³³ Gemeinsam mit *Ruhm und Ewigkeit* stellt dieser Dithyrambos seine letzte Arbeit vor dem Zusammenbruch dar, der am 03. Januar erfolgte.¹²³⁴ Ab diesem Zeitpunkt veröffentlichte Nietzsche nur noch die sogenannten „*Wahnsinnszettel*“, welche u.a. an Cosima Wagner, Franz Overbeck und Erwin Rohde versendet wurden.¹²³⁵ Das Gedicht offenbart jedoch die volle Gedankenschärfe Nietzsches, das wie die übrigen Dithyramben des Zyklus von den drei Eckpfeilern einer philologischen, poetischen und philosophischen Architektur bestimmt wird. Dennoch ist festzustellen, dass einige der „*Wahnsinnszettel*“, deren Untersuchung den Gegenstand dieser Arbeit sprengen würde, parallel zum Abschluss des neunten Dithyrambos entstanden sein dürften, da deren Versendung ab dem 04. Januar 1889 erfolgte.¹²³⁶

Das Motivspektrum ist im Vergleich zum achten Dithyrambos einfacher, wobei deutliche inhaltliche und strukturelle Parallelen zwischen den Gedichten erkennbar sind. Der Dithyrambos geht von der Klage einer vereinsamten Ich-Instanz aus, das

¹²³¹ KSA 6, 406-410.

¹²³² KSA 15, 210.

¹²³³ Nietzsche entschied, die Veröffentlichung von NCW zu stoppen und bat das Gedicht zurück. Bereits einen Tag zuvor hat er die Veröffentlichung von „Ruhm und Ewigkeit“ als Schlussgedicht des EH durch Naumann stoppen lassen (KSB 8, 570-571). Colli und Montinari jedoch haben „Von der Armut des Reichsten“ in der KSA an den Schluss von NCW positioniert bzw. wie von Nietzsche ursprünglich geplant dort belassen (KSA 6, 441-445).

¹²³⁴ Winteler, 2014, 216.

¹²³⁵ KSA 15, 210.

¹²³⁶ Nietzsche, Briefe, 384-386.

weder Anerkennung, Ruhm noch den „*Thau der Liebe*“ (406, 4) erfahren hat. Sommer vertritt die Auffassung, dass dieser Dithyrambos wie auch der achte einen deutlichen autobiographischen Bezug aufweise, weil mehrere Briefe an Overbeck diese schmerzlichen Erfahrungen belegten.¹²³⁷ Nachdem die Ich-Instanz zehn Jahre in Einsamkeit im Gebirge gereift ist, erlangt diese schlagartig die Bereitschaft, ihr Wissen und ihre Erkenntnis zu verschenken. Der thematische Schwerpunkt liegt in der tragischen Erkenntnis, dass das Jasagen zum eigenen Untergang die eigene Wahrheit darstelle. Diese radikale Bejahung entspricht der Grundüberlegung des *amor fati*.¹²³⁸ Nietzsche verbindet den Topos der dionysischen Musik und Kunst mit seinen philosophischen Grundüberlegungen, die durch diesen Dithyrambos Ausdruck finden. Er hat *Von der Armut des Reichsten* künstlerisch hoch eingeschätzt, was insbesondere an der vorübergehenden Absicht, das Gedicht als Schluss der zur gleichen Zeit entstandenen Schrift *Nietzsche contra Wagner* zu positionieren, deutlich wird.¹²³⁹

Auch das folgende Zitat macht Nietzsches Einschätzung des Dithyrambos deutlich. An seinen Verleger, den Musiker und Freund Köselitz, schreibt Nietzsche am 16. Dezember 1888:

„Am Schluß erscheint Etwas, wovon selbst Freund Köselitz keine Ahnung hat: ein Lied (oder wie Sie's nennen wollen...) Zarathustra's mit dem Titel *V o n d e r A r m u t d e s R e i c h s t e n*, - wissen Sie, eine kleine siebente Seligkeit und noch ein Achtel dazu...*M u s i k*.“¹²⁴⁰

Nietzsche charakterisiert das Gedicht als „*Musik*“, eine Bewertung, die einzigartig in dem Zyklus ist.¹²⁴¹ Allerdings ist zu betonen, dass Nietzsche den Bezug zwischen Sprache und Musik auch im *Ecce homo* herstellt: „*die Beredsamkeit Musik geworden*.“¹²⁴² Wesentlicher inhaltlicher Bezugspunkt des Gedichts und eine

¹²³⁷ Sommer, 2013, 694.

¹²³⁸ Siehe die Erläuterung des *amor fati* im achten Dithyrambos.

¹²³⁹ KSA 6, 424-427.

¹²⁴⁰ KSB 8, 527.

¹²⁴¹ Dennoch ist festzustellen, dass Nietzsche den Zyklus zunächst als „Lieder Zarathustras“ bezeichnet hatte, bevor er den endgültigen Titel „Dionysos Dithyramben“ wählte (Groddeck, 1991, Band 2, 460).

¹²⁴² Siehe den sechsten Abschnitt von „Also sprach Zarathustra“ im EH (KSA 6, 344).

Grundlage für die folgende Interpretation in dieser Arbeit ist Nietzsches Musik- und Kunstverständnis. Bereits in einem Brief vom 16. September 1882 schreibt Nietzsche an Köselitz:

*„Aus ihren beiden letzten Briefen entnahm ich, - oder witterte ich? Daß es irgend eine ungeheure Differenz zwischen uns giebt – nun, gar nichts Persönliches, alter lieber Freund, sondern etwas, das mit Zweck, Ziel und Erträglichkeit des Lebens zu thun hat.“*¹²⁴³

Der Brief an Köselitz zeigt, dass es einen wesentlichen Unterschied im philosophischen und musikalischen Verständnis gibt. Köselitz orientiert sich am freien Geist¹²⁴⁴, der mit Optimismus versehen und von einem humanistischen Lebensverständnis geprägt ist.¹²⁴⁵ Nietzsche musikalisches und künstlerisches Verständnis weist dagegen eine tragisch-heroische Grundstimmung auf und ist vom Dionysischen nicht zu trennen.¹²⁴⁶ In *Nietzsche contra Wagner* schreibt Nietzsche im Kapitel *Wir Antipoden*, in dem er sich kritisch mit dem Kunst- und Musikverständnis von Wagner und Schopenhauer auseinandersetzt und seine Position bekräftigt:

*„Jede Kunst, jede Philosophie darf als Heil- oder Hülfsmittel des wachsenden oder des niedergehenden Lebens angesehen werden: sie setzen immer Leiden und Leidende voraus. Aber es giebt zweierlei Leidende, einmal die an der Ü b e r f ü l l e des Lebens Leidenden, welche eine dionysische Kunst wollen und ebenso eine tragische Einsicht und Aussicht auf das Leben – und sodann die an der V e r a r m u n g des Lebens Leidenden [...]“*¹²⁴⁷

Im selben Kapitel stellt Nietzsche den Bezug von der Charakteristik der tragischen Kunst und Musik zum Dionysischen und dem Wiederkunftsgedanken her:

¹²⁴³ KSB 6, 263.

¹²⁴⁴ Das Kunst- und Kulturverständnis von „Freigeistern“ wird von Nietzsche in NCW in abwertender Weise behandelt: Er bezeichnet diese auch als „Idioten“ und „décadents“ (KSA 6, 426).

¹²⁴⁵ Winteler, 2014, 305.

¹²⁴⁶ Nietzsche beschreibt die Eigenschaften des Dionysischen am Beispiel der Musik Bizets: „Diese Musik ist böse, raffiniert, fatalistisch: [...]“. Ferner: „Keine Senta-Sentimentalität! Sondern die Liebe als Fatum, als Fatalität, cynisch, unschuldig, grausam – und eben darin Natur!“ (KSA 6, 13, 15)

¹²⁴⁷ KSA 6, 425.

*„Der Reichste an Lebensfülle, der dionysische Gott und Mensch, kann sich nicht nur den Anblick des Fürchterlichen und Fragwürdigen gönnen, sondern selbst die furchtbare That und jeden Luxus von Zerstörung, Zersetzung Verneinung, - bei ihm erscheint das Böse, Sinnlose und Hässliche gleichsam erlaubt, wie es in der Natur erlaubt erscheint, in Folge eines Überschusses von zeugenden, wiederherstellenden Kräften [...].“*¹²⁴⁸

Auch der Bezeichnung „*siebente Seligkeit*“ als Nietzsches Charakterisierung des Gedichts soll Aufmerksamkeit gewidmet werden. *Seligkeit* kann *Heilsamkeit* sowie *Sicherheit* und *Unverletztheit* bedeuten.¹²⁴⁹ Die Zahl *sieben* stellt einen Bezug zur *siebenten Einsamkeit* her, die, wie in den Untersuchungen des fünften und sechsten Dithyrambos gezeigt wurde, ein transzendenter Seelenzustand ist, eine höhere, übermenschliche Erkenntnis, deren Erlangung jedoch nur durch die Transformation des Menschen zum Übermenschen möglich ist.¹²⁵⁰

Die Forschung beschäftigt sich ausführlich mit dem neunten Dithyrambos, wobei die nachfolgenden Untersuchungen von besonderem Interesse für diese Arbeit sind. Nach Groddecks (1991) Interpretation ist der Wahrheitsbegriff das zentrale Element. Groddeck erkennt die Wahrheit darüber hinaus als eine dionysische Erkenntnisform, die einen semantischen Bezug zur Musik aufweise. Er verweist auf die Struktur des Dithyrambos, die nach der siebenten Strophe einen Bruch aufweist. Im zweiten Teil des Gedichts trete eine neue Instanz auf, die Wahrheit, durch die neue Perspektiven erzeugt würden. Darüber hinaus erkennt Groddeck die Philosopheme des Übermenschen und der ewigen Wiederkunft als wesentliche semantische Bestandteile.¹²⁵¹

Sommer (2013) verweist auf eine semantische Verbindung des neunten mit dem achten Dithyrambos über die vereinsamte Ich-Instanz, die weder den „*Thau der Liebe*“ noch Ruhm und Anerkennung gefunden habe. Der Titel formuliere ein Paradoxon, das bestimmend für das gesamte Gedicht sei: Die Armut an Anerkennung

¹²⁴⁸ KSA 6, 425-426.

¹²⁴⁹ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, Seligkeit.

¹²⁵⁰ Siehe hierzu die Interpretationen von „Die Sonne sinkt“ und „Das Feuerzeichen“ in dieser Arbeit.

¹²⁵¹ Groddeck, 1991, Band 2, 252-290.

und Liebe desjenigen, der gerade deshalb arm ist, weil er so reich an Wissen und Erkenntnis ist. Sommer interpretiert den Blitz, der Zarathustra trifft und ihm seine Wahrheit offenbart, explizit als dionysisches Element, eine Beobachtung, die in dieser Arbeit verfolgt und weiterentwickelt werden soll.¹²⁵²

Winteler (2014) stellt fest, dass Zarathustra an seinem eigenen Überfluss an Wissen und dem Verständnis von Wahrheit leide und bestätigt damit den Interpretationsweg Sommers. Winteler weist ausdrücklich auf das Ereignis des Blitzes hin, in dem Zarathustra seine Wahrheit am siebenten Tage nach erledigter Arbeit erfährt. Merkwürdig ist, dass Winteler zwar auf die Blitzschläge und deren Erhabenheit verweist und die semantische und strukturelle Bedeutung erkennt, nicht aber den Bezug zu Dionysos. Wesentlich an Wintelers Interpretation ist, dass er Zarathustras Wahrheit als den *amor fati* versteht. Auf einen Bezug des Dithyrambos zu Richard Wagner verweist Winteler explizit, was in dieser Arbeit näher zu untersuchen ist.¹²⁵³

Ibbeken (2017) weist auf die Zweiteiligkeit des letzten Dithyrambos hin, die durch eine Wende zu Beginn der achten Strophe eingeleitet werde. Zarathustra habe Wissen und Erkenntnis durch seinen langen Aufenthalt im Gebirge gewonnen, die er den Menschen schenken wolle. Zwar erkennt Ibbeken die Wahrheit, die Zarathustra erlangt, als ereignishaften Blitz, stellt jedoch ebenso wie Winteler keinen Bezug zu Dionysos her. Der zweite Teil des Gedichts handele von dem widersprüchlichen Charakter dieser Wahrheit, die der an Weisheit reiche Zarathustra den Menschen nicht verschenken könne. So sei das Paradoxon im Titel zu erklären.¹²⁵⁴

4.9.2 Aufbau und Struktur

Der achte Dithyrambos besteht aus zwei Hauptpartien mit insgesamt 17 Strophen, einer einversigen Coda, 120 Versen einschließlich dem Titel.¹²⁵⁵ Die geometrische Mitte des Gedichts wird durch den 61. Vers gekennzeichnet, der die konträr zueinanderstehenden Hauptpartien trennt: Binnenkompositorisch wird das Gedicht von einer Dilogie bestimmt, in der ein negativ und ein positiv konnotierter Teil

¹²⁵² Sommer, 2013, 694-700.

¹²⁵³ Winteler, 2014, 299-308.

¹²⁵⁴ Ibbeken, 2017, 387-389.

¹²⁵⁵ Die angegebene Zahl der Verse basiert auf der Nummerierung in der KSA.

durch ein dionysisches Ereignis logisch verknüpft wird, welches eine inhaltliche Dynamik entfaltet. Der erste Teil zeigt einen mürben, melancholischen Zarathustra, der gleichsam die Ich-Instanz darstellt und sich selbst als „du“ anspricht, bevor der Prophet im zweiten Teil energetisiert und um eine tragische dionysische Erkenntnis bereichert ist. Der Dithyrambos verfügt über die für den Zyklus typische monologische und selbstreflexive Erzählstruktur.

Der Titel formuliert programmatisch und vordergründig ein Paradoxon, welches den Duktus des gesamten Dithyrambos bestimmt: Zarathustra, der deshalb arm an Anerkennung und Liebe ist, weil er an Erkenntnis reich ist.¹²⁵⁶ Ferner kann aufgrund der superlativischen Formulierung eine polemische Umkehrung des Paradoxons im Sinne von *Vom Reichtum des Armen* herausgelesen werden.¹²⁵⁷

Das Gedicht enthält eine Fülle von Anspielungen und Verweisen auf das Werk *Also sprach Zarathustra*, wobei insbesondere folgender Satz zu nennen ist, der sich auf der ersten Seite der Vorrede befindet: „*Ich möchte verschenken und austheilen, bis die Weisen unter den Menschen wieder einmal ihrer Thorheit und die Armen wieder einmal ihres Reichthums froh geworden sind.*“¹²⁵⁸ In diesem Zitat finden sich wesentliche Aussagen des neunten Dithyrambos zusammengefasst.

4.9.3 Analyse und Interpretation

These: Zarathustra erlangt die Erkenntnis, dass der *amor fati* die Bejahung des persönlichen Untergangs einschließt und der eigenen perspektivistischen Wahrheit entspricht, welche durch die tragische dionysische Musik zum Ausdruck kommt.

1. Der Dithyrambos beginnt mit der Feststellung einer Ich-Instanz, diese habe zehn Jahre lang in Einsamkeit im Gebirge verweilt, sei auch aufgrund dieses Umstandes dort gereift und habe Erkenntnis gewonnen. Die erste Strophe des Gedichtes nimmt über den Topos der Einsamkeit Bezug auf den Beginn des *Ecce homo* sowie auf Zarathustra's Vorrede, in der geschrieben steht, dass der Prophet zehn Jahre lang einsam im Gebirge gelebt habe, bevor er zu den Menschen

¹²⁵⁶ Sommer, 2013, 694-695.

¹²⁵⁷ Groddeck, 1991, Band 2, 252.

¹²⁵⁸ KSA 4, 11.

hinabstieg, um diesen seine Weisheit zu schenken und den Übermenschen zu lehren.¹²⁵⁹ Wahrheitssuche und Einsamkeitsmotiv sind eng miteinander verbunden.¹²⁶⁰ „Zehn“ (406, 2) hat symbolhaften Charakter, weist nach Auffassung Groddecks einen biblischen Bezug auf und kann als Zahl für die „Weisheit“ (406, 6) verstanden werden.¹²⁶¹ Der erste Vers enthält eine Ellipse und stellt aufgrund der Betonung durch einen Gedankenstrich eine Aposiopese dar. Die Auslassung bezieht sich auf die „Weisheit“, welche das Ergebnis des langen Denk- und Entwicklungsprozesses ist. Die Weisheit wird antithetisch der Dummheit gegenübergestellt, die durch die ausgedörrte Wildnis verbildlicht wird. Die Ich-Instanz mag in diesen zehn Jahren intellektuell und persönlich gereift sein, aber der Preis dafür ist, dass „kein Thau der Liebe“ (406, 4) diese erreichte, zwischenmenschliche Beziehungen ausblieben. Nachdem die ersten vier Verse aus beschreibenden asyndetischen Nominalsätzen bestehen, wechselt die Ich-Instanz ab dem fünften Vers in eine aktive Erzählperspektive, die in den folgenden Strophen beibehalten wird.

2. Die zweite Strophe fokussiert auf das Sprachbild der „*Wolken*“ (406, 10), das mit der „*Weisheit*“ (406, 17) assoziiert wird. In den vorherigen Untersuchungen wurde verdeutlicht, dass „*Wolke*“ ein relevantes Sprachbild Nietzsches darstellt, dass gerne mit Dionysos und dionysischer Weisheit sowie solcher Symbolik verbunden wird.¹²⁶² Ein Beispiel hierfür ist das bereits zuvor erwähnte, 1882 verfasste Gedicht *Pinie und Blitz*, in dem es heißt: „*Zu nah ist mir der Wolken Sitz, - / Ich warte auf den ersten Blitz.*“¹²⁶³ In der Spätphase wird dieser Bezug verstärkt, wie in der Interpretation des siebenten Dithyrambos verdeutlicht, wo Dionysos als „*Blitz-Verhüllter*“ (400, 11) sowie „*Jäger hinter Wolken*“ (398, 11) bezeichnet wird. Die Ich-Instanz spricht die Wolken direkt an und assoziiert diese mit Kühen und deren ergiebigen Eutern, die zu melken sind. Die Wolken werden als „*Kühe der Höhe*“ (406, 16) bezeichnet. *Höhe* verweist, wie in der Interpretation der *Klage der Ariadne* erklärt, auf die Beschwerlichkeit des

¹²⁵⁹ KSA 4, 11-15.

¹²⁶⁰ Siehe Nietzsches Ausführungen zur Einsamkeit im Vorwort des EH, die er auf sich selbst bezieht. Nietzsche bezeichnet sich als „Jünger des Philosophen Dionysos“ und stellt fest: „Philosophie, wie ich sie bisher verstanden und gelebt habe, ist das freiwillige Lebel in Eis und Hochgebirge [...]“ (KSA 6, 258-259).

¹²⁶¹ Groddeck, 1991, Band 2, 253.

¹²⁶² Bohrer, 2015, 211-213.

¹²⁶³ KSA 10, 107.

Menschen beim Aufstieg zu Wissen und Erkenntnis, stellt ferner einen Bezug zu Dionysos her, weil dionysische Erkenntnis die Entbehrung des Aufstiegs verlangt.¹²⁶⁴

Die „*Milchwarne Weisheit*“ (406, 17) wird als „*Thau der Liebe*“ (406, 17) bezeichnet: Nachdem die Ich-Instanz in der ersten Strophe festgestellt hatte, keine menschliche Liebe erfahren zu haben, wird diese Empfindung nunmehr auf einer intellektuellen Ebene über die dionysische Weisheit geweckt. „*Thau*“ ist ein Symbol, das im ersten und sechsten Dithyrambos ebenfalls Verwendung findet, und zwar als „*Thaus Tröstung*“ (377, 3) und „*Thaus / Thränengeträufel*“ (396, 11-12). Dieses ist in beiden Fällen negativ konnotiert und nimmt Bezug auf einen Zarathustra, der sich in einem passiven, lebensnegierenden Zustand befindet. Im neunten Dithyrambos hingegen stellt das Bild über den „*Thau der Liebe*“ (406, 17) einen Trost für die Ich-Instanz dar und zugleich eine verstandene, aber noch nicht umgesetzte dionysische Wahrheit.

3. Die dritte Strophe nimmt den wesentlichen Themenkomplex des Gedichtes in den Blickpunkt, die eigene Wahrheit der Ich-Instanz. Die ersten beiden Verse sprechen düstere „*Wahrheiten*“ (406, 19) im Plural an und verdeutlichen, dass die Ich-Instanz diese verjagen möchte. Vorgegebene, allgemeingültige oder metaphysische Wahrheiten kann es nach Nietzsche nicht geben. Nietzsche versteht nach der Auffassung von Deleuze den Wahrheitsbegriff als das Bestreben des Menschen, nicht getäuscht zu werden und selbst nicht zu täuschen. Da das Leben auf Irrtum, Betrug, Verstellung, Blendung und Selbstverblendung ausgelegt ist, handelt es sich hierbei um einen unmöglichen Anspruch. Wer das Wahre will, verwandelt das Leben in einen Schein, einen großen Irrtum. Der Mensch geht folglich einem moralischen Anspruch nach, der zumeist auf einem religiösen Fundament basiert, aber niemals seinem Trieb zur Erkenntnis.¹²⁶⁵ Alles Seiende ist in sich perspektivisch-wahrnehmend, kann nur von der Sinnlichkeit erfasst werden, weshalb das Scheinbare das Reale und folglich das Wahre ist.¹²⁶⁶ Die mögliche Wahrheit ist immer individuell und deshalb die *eigene* Wahrheit.

¹²⁶⁴ Der Begriff Höhe symbolisiert den Aufstieg zur Erkenntnis und stellt einen Bezug zu den Bildern Berg, Himmel, Sonne und Licht her: „Je mehr er hinauf in die Höhe und Helle will, umso stärker streben seine Wurzeln erdwärts, abwärts, in's Dunkle, Tiefe – in's Böse.“ (KSA 4, 51)

¹²⁶⁵ Deleuze, 1991, 104-107.

¹²⁶⁶ Heidegger, 1996, Band 6.1, 215.

Die Signifikanz des Begriffs der Wahrheit wird durch die fünffache Erwähnung betont. Aufgrund der Worthäufung und der Verwendung der Symbole „*Sonne*“ (407, 3) und „*Berge*“ (406, 21), welche auf die Wahrheit verweisen, sowie der Wiederholung der Verse „*Vom Lächeln vergüldet / „nahe mir heut die Wahrheit“*“ (406, 23-24) ist das Stilmittel der Accumulatio nachweisbar. Der abschließende Vers „*eine reife Wahrheit breche ich allein vom Baum.*“ (407, 4) ist aufgrund der Sperrung sowie des Adverbs „*allein*“ zu beachten: Eine „*reife Wahrheit*“ kann nur vom Individuum erlangt werden.¹²⁶⁷

4. Die vierte Strophe schließt thematisch unmittelbar an die dritte an. „*Heut strecke ich die Hand aus*“ (407, 5) meint „*eine reife Wahrheit*“, welche die Ich-Instanz „*allein vom Baum*“ bricht. Der „*Baum*“ spielt auf den biblischen Baum der Erkenntnis an,¹²⁶⁸ von dem die Ich-Instanz diese Wahrheit erlangt, die auf die biblische reife Frucht bezogen wird. Die Erlangung der reifen Wahrheit nimmt Bezug zum Sündenfall, bedeutet einen Erkenntnisgewinn jenseits von Gut und Böse und zugleich den endgültigen Bruch mit dem christlichen Gott. Die „*Locken des Zufalls*“ (407, 6) referenzieren auf „*Heut locke ich sie*“ (406, 13), womit wiederum die Wahrheit angesprochen wird. Zugleich wird die Hand nach den „*Locken des Zufalls*“ ausgestreckt. Groddeck meint, dieses Sprachbild referenziere sowohl auf die Wahrheit als auch auf die Wolken¹²⁶⁹, welche stets zufällig, auch plötzlich erscheinen, vorüberziehen und wieder verschwinden: Eine Anspielung auf Dionysos ist evident.¹²⁷⁰ Auf die eigene Wahrheit bezogen, ist dies ein Verweis auf den Charakter dionysischer Erkenntnis, die spontan, plötzlich, intuitiv sein kann.¹²⁷¹

Der zweite Teil der Strophe besteht aus einem Aussagesatz aus der Perspektive der Ich-Instanz, die im abschließenden Vers in die dritte Person wechselt. Über das Bild des Igels dürfte ein Verweis auf das Märchen *Der Hase und Igel* der Gebrüder Grimm¹²⁷² vorliegen, in dem der Igel sich scheinbar verdoppelt, den Hasen

¹²⁶⁷ Siehe Nietzsches Ausführungen zum Begriff der Wahrheit in der frühen Schrift WL (KSA 1, 878-886).

¹²⁶⁸ Siehe „Der Sündenfall“ (Die Bibel, 1. Mose 3).

¹²⁶⁹ Groddeck, 1991, Band 2, 258.

¹²⁷⁰ Die Erscheinung des Dionysos erfolgt bei Nietzsche immer plötzlich. Das Vorbeiziehen der Wolken, die auftauchen und wieder verschwinden, erinnern an Ottos Verständnis der Epiphanie des griechischen Gottes (Otto, 1933, 74-80).

¹²⁷¹ Siehe Kapitel „Dionysische Erkenntnis und Wahrheitsfindung versus Sokratische Wissenschaft“.

¹²⁷² Gebrüder Grimm, 1819, Kinder- und Hausmärchen, Band 2, 490-496.

täuscht und deshalb schließlich im Wettrennen besiegt.¹²⁷³ Aus der bislang namelosen Ich-Instanz entwickelt sich der Prophet Zarathustra, der namentlich erstmals erwähnt wird. Diese doppelte Perspektive wird im weiteren Verlauf des Gedichts beibehalten.

Zarathustra will „*gastfreundlich sein / gegen Unwillkommnes*“ (407, 9-10). Auch „*gegen das Schicksal selbst will ich nicht stachlicht sein*“ (407, 11) ist ein Hinweis auf den *amor fati*, gegen den der Prophet „*nicht stachlicht*“ sein will, eine doppelte Negation, die einer deutlichen Bejahung desselben entspricht. Diese Bejahung ist zugleich seine eigene Wahrheit, die durch den abschließenden Vers doppelt betont wird (– *Zarathustra ist kein Igel.*“ (407, 12)).

5. Zarathustra setzt sich in dieser Strophe, die keinen direkten Bezug zu den vorherigen erkennen lässt, mit seiner Seele auseinander. Diese sei „*unersättlich mit ihrer Zunge*“ (407, 14), und „*an alle guten und schlimmen Dinge hat sie schon geleckt,*“ (407, 15). Die Verwendung des Verbs *lecken* lässt eine negative Konnotation sowie die Anspielung auf Unsittlichkeit und einen Hund erkennen. Der folgende Vers jedoch ist bemerkenswert, weil eine gegensätzliche Aussage über die Seele getroffen wird, die an die Dopplung der Perspektive in der vierten Strophe erinnert: „*in jede Tiefe tauchte sie hinab.*“ (407,16). Die Alliteration betont die Bedeutung der Tiefe für die Seele. Das Adjektiv *tief* sowie „*jede Tiefe*“ stehen, wie den vorherigen Untersuchungen dargelegt wurde, seit der *Geburt der Tragödie* für das dionysische Wissen¹²⁷⁴, über das Zarathustra trotz des unsittlichen Charakters seiner Seele verfügt.

Im zweiten Teil der Strophe wird der dionysische Charakter der Seele vertieft. Die Seele befindet sich in guter Gemütsverfassung, „*immer schwimmt sie wieder obenauf,*“ (407, 18) und „*gauckelt wie Öl über braune Meere.*“ (407, 19). Der Glanz des Öls ist ein Hinweis auf die glänzende und glatte Oberfläche des Meeres, verweist über den selbstreferenziellen Schein auf die Erscheinung des Dionysos. Die glatte Oberfläche stellt ferner eine semantische Verbindung zur erschreckenden Unendlichkeit und den Tod des christlichen Gottes dar.¹²⁷⁵ Über dessen Tod und die damit einhergehende Umwertung wird eine Positionierung der Seele jenseits von Gut und Böse vorgenommen und ein Bezug zu „*reife Wahrheit*“ (407, 4) und den Baum der

¹²⁷³ Groddeck, 1991, Band 2, 259-260.

¹²⁷⁴ Siehe die Ausführungen zur Tiefe in der Tragödienschrift (KSA 1, 153-154). Siehe ferner KSA 3, 350.

¹²⁷⁵ Bohrer, 2015, 201 ff.

Erkenntnis in der dritten Strophe hergestellt.¹²⁷⁶ Es bleibt deshalb festzustellen: „*dieser Seele halber heisst man mich den Glücklichen.*“ (407, 20).

6. Die sechste Strophe scheint zunächst keinen Bezug zu den vorherigen aufzuweisen und nimmt hinsichtlich ihrer Bedeutungskonfiguration eine Sonderstellung in dem Dithyrambos ein. An der Binnenkomposition fällt auf, dass drei Fragen vorhanden sind, deren Verlänge sich jeweils verdoppelt. Der Fragende ist Zarathustra, der monologisch und selbstreflexiv agiert. Die Strophe stellt eine syntaktische und zugleich semantische Klimax dar.

Der erste Vers „*Wer sind mir Vater und Mutter?*“ (407, 21) wird mit der zweiten Frage beantwortet: „*Ist nicht mir Vater Prinz Überfluss / und Mutter das stille Lachen?*“ (407, 22/23). „*Prinz Überfluss*“ ist eine Anspielung auf Dionysos¹²⁷⁷, zu dessen Charakteristika nach Nietzsches Verständnis Überfluss, überströmende Gesundheit und eine Überfülle des Daseins zählen. Auch das Lachen, ebenso wie Tanzen und das Leichte werden mit Nietzsches Dionysos verbunden sowie mit Zarathustra selbst. In der Charakterisierung des „*dionysischen Unholds Zarathustra*“ im Versuch einer Selbstkritik von 1886 steht dies: „*Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: euch, meinen Brüdern, werfe ich diese Krone zu! Das Lachen sprach ich heilig: ihr höheren Menschen, l e r n t mir – lachen!*“¹²⁷⁸ Die Verse „*Erzeugte nicht dieser Beiden Ehebund / mich Räthselthier, / mich Lichtunhold,*“ (407, 24-26) verweisen auf ein dionysisches Rätsel, dessen Eigenheiten bereits im siebenten Dithyrambos eingehend untersucht wurden. Der Neologismus „*Räthselthier*“ spielt, wie Groddeck¹²⁷⁹ korrekt feststellt, wiederum auf die Sphinx an, jenes Fabelwesen aus der griechischen Mythologie, eine Mischgestalt aus Mensch und Löwe, die als Symbol des Rätsels und des Geheimnisvollen gilt.¹²⁸⁰ Im den vorherigen Untersuchungen wurde gezeigt, dass das „*Räthsel*“ das dionysische Wissen um die ewige Wiederkunft ist, das Zarathustra zwar erlangt hat, aber nicht umsetzen kann. An dieser Stelle befindet sich Zarathustra in einer vergleichbaren

¹²⁷⁶ Siehe „Der Sündenfall“ (Die Bibel, 1. Mose 3).

¹²⁷⁷ Dem Gott Dionysos als philosophischem Prinzip ist der Prophet Zarathustra untergeordnet (KSA 11, 541).

¹²⁷⁸ KSA 1, 22.

¹²⁷⁹ Groddeck, 1991, Band 2, 264-266.

¹²⁸⁰ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, Sphinx.

Situation, was im abschließenden Vers „*mich Verschwender aller Weisheit Zarathustra?*“ (407, 27) auf den Punkt gebracht wird.

7. Die siebente Strophe erinnert an den Beginn des achten Dithyrambos und schließt zugleich an die sechste Strophe an. Geschildert wird der Zustand Zarathustras wiederum aus der Perspektive der Ich-Instanz. Zuvor wurde erklärt, dass „*Thau der Liebe*“ (406, 17) einen Trost für die Ich-Instanz darstellt und zugleich eine verstandene, aber noch nicht umgesetzte dionysische Wahrheit. Dieses Thema wird erneut aufgegriffen und ist der Grund, weshalb Zarathustra „*Krank heute vor Zärtlichkeit*“, (407, 28), „*im eigen Saft*“ (408, 1) „*süß geworden und gekocht*“, (408, 2) ist. Die Adjektive „*unterhalb*“ stellen eine Geminatio dar und sind durch Sperrschrift betont: Sie verweisen durch die bildhafte geographische Positionen auf Zarathustras aktuelle Situation, die sich unterhalb eines positiven, wünschenswerten Gemütszustandes befindet. Der Gipfel symbolisiert die Höhe¹²⁸¹, den Aufstieg zu dionysischer Erkenntnis, während das Eis über die glatte Oberfläche und den selbstreflexiven Schein auf die dionysische Epiphanie deutet. Aber Zarathustra ist „*müde und selig*“, (408, 5), weil er als „*ein Schaffender an seinem siebenten Tag*.“ (407, 6) zwar viel erreicht hat, das dionysische Ereignis jedoch nicht erfolgt ist.

8. Dieser Zustand ändert sich zu Beginn der achten Strophe und erfolgt textkompositorisch exakt in der Mitte des Gedichts über ein den Propheten erschütterndes Ereignis:

„–Still!
Eine Wahrheit wandelt über mir
einer Wolke gleich, –
mit unsichtbaren Blitzen trifft sie mich.
Auf breiten langsamen Treppen
steigt ihr Glück zu mir:
komm, komm, geliebte Wahrheit!“ (408, 7-13)

¹²⁸¹ KSA 4, 51.

Wie bereits im achten Dithyrambos verdeutlicht, der über einen vergleichbaren Aufbau verfügt, wird in der Mitte des Gedichts über das Adjektiv „Still!“ die Epiphanie zum Ausdruck gebracht. Auffallend ist, dass im achten Dithyrambos der Gedankenstrich nach dem Adjektiv gesetzt ist, im neunten Dithyrambos aber davor. Dieser Unterschied wird durch die Epiphanie¹²⁸² des Dionysos gedeutet, der im neunten Dithyrambos auf einen sprachlosen, müden Zarathustra trifft, der mit diesem Ereignis nicht gerechnet hat.¹²⁸³ Im achten Dithyrambos wird der Gedankenstrich hingegen als Schockstarre verstanden, die Zarathustra aufgrund des dionysischen Augenblicks kurzfristig überkommt. Der Topos der Epiphanie ist das Wissen um die dionysische Wahrheit, die zunächst als „eine Wahrheit“ bezeichnet, mit einer Wolke assoziiert wird und Zarathustra zugleich „mit unsichtbaren Blitzen trifft“. Die Epiphanie liegt einem Dualismus zweier voneinander abhängiger Partner zugrunde, der Erscheinung des Dionysos sowie des sterblichen Propheten Zarathustra, der diesen wahrnimmt und hierdurch die Annäherung von Gott und Mensch als Konsequenz ermöglicht.¹²⁸⁴

9. Die zentrale Strophe vertieft das durch die Wiederholung des initialen „–Still!“ emphatisierte dionysische Ereignis, das den dionysischen Augenblick einleitet, der den Charakter der eigenen Wahrheit und zugleich den thematischen Schwerpunkt des Dithyrambos betont. Die neunte Strophe ist mit zehn Versen die längste des Gedichts und wird durch eine einversige Strophe als Emphase ergänzt. „*M e i n e Wahrheit*“, welche, wie bereits in der These formuliert, der einzig möglichen Wahrheit entspricht, wird Zarathustra bewusst: „–Still! / *M e i n e Wahrheit* ists! / Aus zögernden Augen, / aus samntenen Schaudern / trifft mich ihr Blick, / lieblich, bös, ein Mädchenblick...“ (408, 14-19).

Zwar erfolgt ein weiteres Ereignis, das aber die vollständige energetische Entfesselung noch vermissen lässt („Aus zögernden Augen,“). Nach Auffassung von Deleuze ist die vollständige Bejahung das Sein selbst, und das Sein ist die Bejahung, die nur sich selbst zum Objekt hat.¹²⁸⁵ Diese Auffassung, die in dieser Arbeit bestätigt wird, bedeutet, dass Zarathustra sich von alten, reaktiven und passiven Gedanken

¹²⁸² Otto, 1933, 74-80.

¹²⁸³ Bohrer, Der andere Gott, vorgetragen am 29. Juli 2010, 2-15.

¹²⁸⁴ Henrichs, 2019, Göttliche Präsenz als Differenz, 451-462.

¹²⁸⁵ Deleuze, 1991, 201.

noch nicht vollständig lösen konnte. Dieser Eindruck wird im Folgenden noch verstärkt: „*Purpurn lauert ein Drache / im Abgrunde ihres Mädchenblicks.*“ (408, 22-23). Grün ist die Farbe des Dionysos und zugleich die Farbe der Hoffnung, Purpur dessen Komplementärfarbe, die aber konträr zur eigentlichen Bedeutung steht.¹²⁸⁶ Diese semantische Umdeutung kommt auch beim Drache zu Ausdruck, der konträr zum bekannten, epiphanisch in Erscheinung tretenden Dionysos steht; zwar ist dieser vorhanden, aber er lauert und kann noch nicht wirken. „*Mädchenblick*“ der Wahrheit ist wiederum eine Anspielung auf Dionysos, weil *Blick* und *Blitz* etymologisch verwandte Begriffe sind.¹²⁸⁷ Auch das polyseme Bild „*Abgrund*“ deutet auf das Tiefe dionysische Wissen und die Wahrheit und zugleich auf Gefahr hin, die damit für den Erkennenden verbunden ist.¹²⁸⁸

10. Die zögerliche Situation ändert sich schlagartig mit der zehnten, aus diesem Grunde emphatisierten einversigen Strophe über ein drittes dionysisches Ereignis, das wiederum anaphorisch über „*–Still!*“ (408, 24) initiiert wird.

11/12. Die Perspektive wechselt wieder in eine Perspektive, in der sich Zarathustra selbstreflexiv als „*Du*“ anspricht. Nun hat Zarathustra eine drastische Energetisierung aufgrund dieses dritten Ereignisses erfahren, ist von einer positiven Kraft eingenommen innerhalb des dionysischen Augenblicks, welcher für den weiteren inhaltlichen Verlauf des Dithyrambos entscheidend ist. Zarathustra bejaht das Sein, ist nun Teil des Seins selbst, und deshalb kann seine Wahrheit sprechen.¹²⁸⁹ Die Bejahung enthält eine doppelte Negation, weil Zarathustra die reaktive, passive Denkweise überwindet, indem er sich selbst auffordert, hiervon zu schweigen. Dies bedeutet, dass er schafft, die wahrgenommene Realität aktiv gestaltet, wofür der Wille zur Macht Voraussetzung ist. So erkennt er die Wirklichkeit, die gleichwohl individuell ist, die dem Leben zugrunde liegende eigene Wahrheit.¹²⁹⁰

Eine strukturelle Parallele zum achten Dithyrambos ist evident, der ebenfalls über einen zweiteiligen Aufbau mit einem zentralen dionysischen Ereignis verfügt, dass Zarathustra energetisiert und eine radikale Bejahung zur Folge hat. „*Du siehst*

¹²⁸⁶ Groddeck, 1987, 26-33.

¹²⁸⁷ Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, Blick.

¹²⁸⁸ Der Begriff Abgrund ist seit der GT mit Dionysos verbunden (KSA 1, 153-154).

¹²⁸⁹ Deleuze, 1991, 201.

¹²⁹⁰ Deleuze, 1991, 195-201.

aus wie Einer, / der Gold verschluckt hat.“ (408, 26-27) bedeutet, dass die Erkenntnis um die eigene Wahrheit verstanden ist. „Mir selber wirft dein Licht Schatten –,“ (409, 5) deutet einerseits auf die Gefahr hin, die für den Erkennenden mit der dionysischen Weisheit verbunden ist. Andererseits lässt Nietzsche den Dualismus¹²⁹¹ durchschimmern, der für sein dionysisches Konzept stilprägend ist. Die zentralen Verse der zwölften Strophe lauten „Zu reich bist du,“ (409, 1) und „es fröstelt mich: geh weg, du Reicher, / „geh, Zarathustra, weg aus deiner Sonne!...“ (409, 6-7), welche die Fragen tangieren, wie Zarathustra seine Wahrheit für sich selbst und die Menschen einsetzen kann. „deine Sonne“¹²⁹² meint „Meine Wahrheit“ (408, 24), die in der vorherigen einversigen Strophe pointiert wurde.

13. Die folgende Strophe besteht nur aus vier Versen und erwähnt erstmals die Konsequenz, die sich für Zarathustra aus seiner Wahrheit ergibt:

*„Du möchtest schenken, wegschenken deinen Überfluss
aber du selbst bist der Überflüssigste!
Sei klug, du Reicher!*

Verschenke dich selber erst, oh Zarathustra!“ (409, 8-11)¹²⁹³

Die Bezeichnung „der Überflüssigste!“ ist ein Wortspiel: Einerseits ist dies ein Superlativ, der auf den „Überfluss“ verweist und damit auf Zarathustra als dionysischer Prophet.¹²⁹⁴ Andererseits ist die selbstreflexive Aufforderung vorhanden, sich selbst zu verschenken, um den Menschen Erkenntnis zu bringen. Der dritte Bezugspunkt ist die tragische und zugleich dionysische Erkenntnis Zarathustras - ausgedrückt durch „deinen Überfluss“-, dass das Jasagen jenes dionysische Wissen und zugleich die eigene Wahrheit darstellt, welche die Bejahung des eigenen Untergang impliziert. Die

¹²⁹¹ KSA 1, 4.

¹²⁹² Siehe zur Erläuterung des Bildes „Sonne“ Sommer, 2013, 524.

¹²⁹³ Heuler-Neuhaus vermutet, dass Zarathustra Nietzsche am Ende der Entwicklung der dionysischen Philosophie um 1888 lästig geworden sei, weil er in die neuen Überlegungen nicht integrierbar gewesen sei. So könnten diese Verse als Aufforderung an Zarathustra verstanden werden zu verschwinden (Heuler-Neuhaus, 2019, 37). Aus Sicht des Verfassers gibt es in dem Dithyrambos bzw. im Zyklus keine nennenswerten Anhaltspunkte, die diesen Interpretationsansatz belegen und eine dahingehende Untersuchung rechtfertigen würden.

¹²⁹⁴ Siehe vertiefend Nietzsches Ausführungen zum Pessimismus der Stärke im VS von 1886 (KSA 1, 15-22).

Bejahung des eigenen Schicksals entspricht der Grundüberlegung des *amor fati*, weshalb er bereit ist, sich selbst zu *verschenken*. Kern seiner Wahrheit ist jedoch jene Erkenntnis, die die Grundlage für seine Energetisierung und die Überwindung des Negativen ist: Das Sein ist Bejahung et vice versa, und er ist Teil dieses Seins selbst.¹²⁹⁵ Aus dieser Erkenntnis ergibt sich der *amor fati* als direkte Konsequenz.

In der vierten Strophe wurde erläutert, dass Zarathustra gegen das „*Schicksal [...] nicht stachlicht sein*“ (407, 11) will. Und in der sechsten Strophe wurde gezeigt, dass Zarathustra sich selbst als „*Räthselthier*“ (407, 25) und „*Verschwender aller Weisheit*“ (407, 27) mit Bezug zu Dionysos bezeichnet. Es bedarf einer Auflösung des Rätsels um Zarathustra, welches durch den abschließenden Vers „*Verschenke dich selber erst, oh Zarathustra!*“ (409, 11) erfolgt.¹²⁹⁶ Diese Auflösung stellt eine Amphibolie dar, weil einerseits die Auflösung des Rätsels über den Gewinn an Erkenntnis erfolgt, andererseits aber die Person des Zarathustras dabei selbst verschwindet.

14. Die Strophe greift den Beginn des Dithyrambos zunächst auf, um mit den Versen „*Aber wer sollt dich auch lieben, / du Überreicher?*“ (409, 15-16) den Bezug zum erschütterten Zarathustra nach Eintritt des dionysischen Ereignisses herzustellen. Die Antwort auf diese Frage erfolgt umgehend: „*Dein Glück macht rings trocken, / macht arm an Liebe / – ein regelloses Land...*“ (409, 17-19). Das dionysische Wissen ist von Nietzsche als gefährlich, tragisch und so schwierig bezeichnet worden, dass die Kernüberlegung, der Wiederkunftsgedanke, nur vom Übermenschen verstanden und gewollt werden kann.¹²⁹⁷ Dieses Wissen verlangt Umwertung des christlich-moralischen Denkens und lässt für Mitleid und Moral keinen Platz. Liebe ist in diesem Erkenntniskomplex nicht vorgesehen, was evident ist, wenn die Charakteristik von Nietzsches Dionysos Berücksichtigung findet. Zu Beginn des Dithyrambos ist das Lebensumfeld Zarathustras ein „*regenloses Land*“ (406, 5), weil er aufgrund seiner gewählten Einsamkeit als Denker kaum soziale Kontakte pflegen kann. Nun aber hat die Erkenntnis dazu geführt, dass er von der Mehrzahl der

¹²⁹⁵ Deleuze, 1991, 201-209.

¹²⁹⁶ Groddeck, 1991, Band 2, 288-290.

¹²⁹⁷ Löwith, 2017, 140-141.

Menschen, die das abendländisch-christliche Weltbild vertreten, isoliert ist, weil er nicht mehr verstanden wird.

15. Die Thematik des an Erkenntnis Überreichen wird fortgesetzt und auf den Topos der Einsamkeit bezogen, der die Voraussetzung und zwangsläufige Konsequenz für den Wissenden ist. Darüber hinaus wird die negative Konnotation des sich-Verschenkens weiter thematisiert „*Niemand dankt dir mehr, / du aber dankst Jedem, / der von dir nimmt:*“ (409, 20-22). Der Dualismus als wesentliche konzeptionelle Grundlage des Dionysischen bei Nietzsche ist hier erkennbar.¹²⁹⁸ Herausragend ist der abschließende Vers „*du Überreicher, / du Ä r m s t e r aller Reichen!*“ (409, 24-25), der einerseits auf den Titel Bezug nimmt, andererseits diesen mit dem an dionysischem Wissen Überreichen verknüpft. Nun wird deutlich, dass der „*Reichste*“, der „*Überreiche*“, der „*Überflüssigste*“ (409, 9) sowie „*Ärmster aller Reichen*“ superlativistische Bezeichnungen für Zarathustra sind. Letztere spielt gleichwohl auf die fehlenden sozialen Kontakte des Propheten und das Defizit an Liebe an. Wiederum polarisiert Nietzsche die Charakterisierung des dionysischen Propheten durch einen extremen Dualismus.

16. In der sechzehnten Strophe wird die morbide Seite des sich-Verschenkens deutlich, die durch die zweifache Verwendung von „*Qual*“ (409, 29, 410, 1) sowie des Verbs „*q u ä l t*“ (409, 26) in Sperrdruck betont wird. Zarathustra verschenkt sich nicht nur, um den Menschen dionysisches Wissen zu bescheren. Sein höchstes Wissen, die eigene Wahrheit, ist die Tragik des *amor fati*, die auch „*die grosse Qual*“ (409, 29) zu bejahren, sein eigenes Opfer und den eigenen Tod einschließt. Eine Verpflichtung Zarathustras sich selbst gegenüber ist aus dem Vers „*die Qual ü b e r v o l l e r Scheuern, ü b e r v o l l e n Herzens*“ (410, 1) ¹²⁹⁹ zu deuten, weil die Qual Konsequenz ist, die sich aus dem Reichtum des erlangten dionysischen Wissens ergibt.

17. Die finale Strophe resümiert den Charakter der eigenen Wahrheit und die damit verbundenen Konsequenz für das eigene Handeln. „*Du musst ä r m e r werden, / weiser Unweiser! / willst du geliebt sein.*“ (410, 3-5). „*Ärmer*“ meint weniger wissend, was für den dionysischen Propheten Zarathustra, der in einer *contradictio in*

¹²⁹⁸ Siehe vertiefend zum Thema Dualismus die Untersuchungen im Kapitel „Dualismus“ sowie KSA 1, 4.

¹²⁹⁹ Die Bedeutung von „Scheuer“ ist u.a. Schutzhütte, in der die Aufbewahrung von Getreide oder Stroh stattfindet. (Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, Scheuer).

adiecto sich selbst anspricht, keine Option ist. Folglich wird er nicht geliebt sein, und Einsamkeit bleibt die einzige mögliche Konsequenz. Der die Strophe abschließende Vers „*verschenke dich selber erst, oh Zarathustra!*“ (410, 8) finalisiert syntaktisch identisch auch die dreizehnte Strophe, auch wenn der Versanfang dort großgeschrieben ist. Hier jedoch stellt dieser Vers das Ergebnis des Dithyrambos dar, das über den Doppelpunkt in Vers 410, 7 hervorgehoben wird. In der Coda wird dieses Ergebnis als „– *Ich bin deine Wahrheit...*“ (410, 9) benannt. In der dreizehnten Strophe bezeichnet sich Zarathustra selbst als „*der Überflüssigste!*“ (409, 9) und „*du Reicher!*“ (409, 10), in beiden Fällen eine positive Konnotation zugrunde liegend, bevor der abschließende Vers erfolgt. In dieser Strophe hat Zarathustra noch dionysisches Wissen zu verschenken. In der siebzehnten Strophe dagegen liegt eine negative Konnotation vor, ein „*weiser Unweiser*“ (410, 4), der Einsame und Ungeliebte, der nichts mehr zu verschenken hat außer sein eigenes Leben.

Groddecks Auffassung, dass die der siebzehnten Strophe folgende einversige Coda eine Tautologie mit einem leeren Wahrheitsbegriff sei, wird widersprochen. Zwar hat Groddeck richtig erkannt, dass es sich bei der Wahrheit um eine dionysische Erkenntnisform handelt, aber deshalb kann der substanzielle Wahrheitsbegriff nicht leer oder ein „*poetisch kontrollierter Bedeutungstaumel*“ sein.¹³⁰⁰ Die Wahrheit ist eine durch das dionysische Ereignis hervorgerufene individuelle Erkenntnis, die der *siebenten Einsamkeit*¹³⁰¹ vergleichbar ist und auf die durch Nietzsches eigene Bewertung des Dithyrambos als „*siebente Seligkeit*“¹³⁰² verwiesen wird. Auch Groddecks Interpretation, dass der philosophische Begriff und Sinn der Wahrheit der Musik entspreche¹³⁰³, wird teilweise widersprochen: Die in diesem Dithyrambos geschilderte Wahrheit ist die individuelle tragische Erkenntnis, dass das Leben mit allen positiven und negativen Eigenschaften zu bejahen sei, auch der eigene Untergang. Diese philosophische Grundüberlegung Nietzsches findet in seinem Musikverständnis Ausdruck.¹³⁰⁴ Da Nietzsche selbst den neunten Dithyrambos als

¹³⁰⁰ Groddeck, 2017, 328-329.

¹³⁰¹ Siehe die Beschreibung der „siebenten Einsamkeit“ im Nachlass (KSA 10, 500-501) und im Vorwort von AC (KSA 6, 167-168).

¹³⁰² KSB 8, 527.

¹³⁰³ Groddeck, 2017, 329.

¹³⁰⁴ KSA 6, 13.

Musik bezeichnet, ist evident, dass der philosophische Sinn der individuellen Wahrheit als tragische Erkenntnis über die Musik zum Ausdruck gelangt.

Überlegungen zur tragischen Musik im Kontext des neunten Dithyrambos

In den vorherigen Untersuchungen wurde bereits erläutert, dass Nietzsches Kunst tragischen Charakter hat. In der Kunst, die ein Stimulanz des Lebens darstellt, offenbart sich der Wille zur Macht. Sie ist das Gegenteil der Tragödie nach dem aristotelischen Verständnis einer läuternden, heilenden Kraft und moralischen Sublimation, welche bei Wagner offenbar wird.¹³⁰⁵ Für Nietzsche ist die Kunst deshalb das kreative Ergebnis des Schaffenden, welche weder auf der Wahrheit basiert noch ein Ziel oder einen Zweck erfüllt, außer die positive Aktivität als solche.¹³⁰⁶ Die Kunst bildet die höchste Macht des Falschen, preist die Welt als Irrtum und bildet den Willen zur Täuschung als höchstes Ideal.¹³⁰⁷ Darüber hinaus ist festzustellen, dass nach Heideggers Auffassung Nietzsche in der Kunst als Grundwirklichkeit immer den Rausch erkennt. Deshalb führt die Kunst, die die höchste Gestalt des Willens zur Macht ist, zu einem Gefühl der Kraftentfaltung, über ein sich-hinaus-Wachsen und sich-hinaus-Sein, das zu einer höchsten Durchsichtigkeit des Seins führt. In diesem Rausch kommen gleichwohl die tragischen, widerstreitenden und abgründigen Aspekte des Lebens zum Vorschein, die gleichwohl bejaht werden. Kunst und Wahrheit sind Ausprägungen des perspektivistischen Scheinens, und der Wert des Realen bemisst sich darin, inwieweit das Scheinen die Realität für den Menschen steigert.¹³⁰⁸ Das folgende Zitat Nietzsches aus dem Nachlass pointiert die Beziehung von Wahrheit und Kunst: *„Die Wahrheit ist hässlich: wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen.“*¹³⁰⁹

¹³⁰⁵ Siehe vertiefend Nietzsches Beschreibung der Wagnerschen Musik in NCW (KSA 6, 418-424).

¹³⁰⁶ Siehe das Kapitel „Wir Antipoden“ in NCW (KSA 6, 424-427).

¹³⁰⁷ Deleuze, 1991, 111-113.

¹³⁰⁸ Heidegger, 1996, Band 6.1, 214-221.

¹³⁰⁹ KSA 13, 500.

4.9.4 Ergebnis

Der neunte Dithyrambos ist ein extremer Monolog, der die für den gesamten Zyklus typische selbstreflexive Struktur aufweist, um die vollständige Einsamkeit als Grundlage produktiven Denkens für Zarathustra als Ich-Instanz zu verdeutlichen, der seine Erkenntnisse durch die Auseinandersetzung mit sich selbst gewinnt. Eine weitere Erzählebene ist ein „*du*“, und es gibt Dionysos als philosophisches und ästhetisches Prinzip.

Im thematischen Schwerpunkt des Dithyrambos liegt die tragische Erkenntnis, dass das Jasagen zum eigenen Untergang die eigene Wahrheit darstellt. Aufgrund der Ereigniskette erfährt Zarathustra im dionysischen Augenblick eine drastische Energetisierung und durchläuft die Transformation von einem passiven in einen aktiven Zustand. Er bejaht das Sein in der Form, in der es sich ihm offenbart und ist deshalb ein Teil desselben geworden. Aus diesem Grund versteht er seine Wahrheit und kann diese aktiv verwirklichen. Die radikale Bejahung des Schicksals entspricht der Grundüberlegung des *amor fati*.

Im Gegensatz zum romantischen Pessimisten, der sich selbst verneint, am Leben leidet und den Nietzsche mit Wagner, den „*Künstler der décadence*“, und Schopenhauer, den „*Philosoph der décadence*“, verbindet, stellt der tragische und bejahende dionysische Pessimist Zarathustra dessen Antipoden dar. Die Positionierung des neunten Dithyrambos am Ende von *Nietzsche contra Wagner* ist als Verweis auf die Wagner-Antipodenschaft zu verstehen.

Nietzsche verbindet den Topos der dionysischen Musik mit seinen philosophischen Grundüberlegungen, die durch diesen Dithyrambos, den er als Musik bezeichnet, Ausdruck finden. Sein musikalisches Verständnis weist eine tragisch-heroische Grundstimmung auf, die den Gegenpol zur romantischen Musik Wagners darstellt, in der eine christlich-moralische und deshalb lebensverneinende Ästhetik zum Ausdruck kommt. Die Attribute der dionysischen Musik sind vital, leicht, fatal, böse, raffiniert, reich und präzise. Plötzlichkeit ist ein weiteres, direkt auf die Erscheinung des Dionysos verweisendes Charakteristikum. Die wesentlichen Eigenschaften des Dionysischen und des Charakters des Gottes Dionysos, insbesondere Dualismus und die Ästhetik des Bösen, finden sich in diesem Musikverständnis wieder.

5. Gesamtdiskussion und Ergebnisse

In diesem Kapitel sollen die eingangs gestellten Forschungsfragen erneut aufgegriffen und mit den wesentlichen Ergebnissen der Hauptkapitel abgeglichen werden. Ein wesentlicher Forschungsgegenstand ist die Erklärung der Gestaltungsmerkmale des Topos des Dionysischen bei Nietzsche sowie die Neuerungen und Eigenheiten seines Denkens.

Das Dionysische erlebt bei Nietzsche eine wesentliche Weiterentwicklung gegenüber allen existierenden Ansätzen und den vorläufigen Höhepunkt des Diskurses. Demzufolge erfand Nietzsche die Kategorie des Dionysischen in dem heute bekannten Sinn. Nietzsches dionysische Ästhetik wirkte deshalb nachhaltig auf wesentliche Autoren des 20. Jahrhunderts, vor allem auf Expressionisten und Symbolisten, die auch reduzierte und neuinterpretierte Bestandteile des Dionysischen verarbeiten haben, wofür Gottfried Benn, James Joyce, Stefan George sowie Thomas Mann insbesondere zu nennen sind.

Das Dionysische ist der Kunsttrieb im Zeichen des Schreckens mit einer überschwänglichen Lust am Werden, getrieben von plötzlicher Kreativität und Dynamik, ausgeführt und gelebt vom tragischen Dichter. Die Ausübung der tragischen Kunst erfolgt intuitiv, instinktiv und rauschhaft und ist nicht an verstandesmäßiges Denken gebunden. Das Negative wird ins erschreckende Positive umgedeutet, denn eine Lust am Vernichten und Untergang, auch dem eigenen, ist ebenso vorhanden wie die Umwertung der christlichen Moral, an deren Stelle die Kunst positioniert wird. Aus einer solchen Philosophie der schöpferischen Lebenslust erwächst die Daseinswertung jenseits von Gut und Böse.

Nietzsche versteht Dionysos primär als ein künstlerisches und philosophisches Prinzip - nicht als handelnden Gott - mit einer dualistischen Struktur, das von den Extremen einer überschwänglichen Vitalität und von Leiden bestimmt wird. Dionysos setzt den philosophischen Rahmen für Zarathustra und stellt einen Bezug zu den Theoremen des Übermenschen und der ewigen Wiederkunft her. Nietzsches Dionysos ist intellektuell-gefährlich und unterscheidet sich von allen anderen seit der Renaissance geschaffenen Dionysos-Figuren, weil das göttliche Leiden sowie die Fokussierung auf den Tod als Beginn eines anderen, neuen Lebens die konzeptionellen Eckpunkte bilden. Darüber hinaus nimmt er Bezug auf den

romantischen Dionysos und führt diesen zu neuen Extremen, indem er die Elemente des Bösen, Starken und zugleich Pessimistischen als wesentlichen Charakterbestandteil des Gottes etabliert.

Der späte Nietzsche entwickelt sein lyrisches Konzept hin zu einem artistisch-intellektuellen, in dem der Dichter die Rolle des Artifex einnimmt, der spontane künstlerische Einfälle akribisch ausarbeitet und mit einem philosophischen Fundament versieht. Eine bildreich pointierende, auch ironische, teilweise fragmentierte Sprache, die hymnisch und zugleich liedhaft wirkt, ist typisch für die Spätphase, vor allem in *Also sprach Zarathustra* und den *Dionysos Dithyramben* zum Ausdruck gebracht. Artistische Lyrik muss für Nietzsche ironisch und zugleich gefühlvoll sein, sprachlich virtuos, facettenreich und über existenzielle Tiefe verfügen. Typisch ist die Reflexion, welche sich in den Dithyramben ebenso findet wie in seinen klassischen Gedichten und in den Aphorismen.

Vitalität sowie rauschhafter Überschwang sind wesentliche Bestandteile des Dionysischen. Der Rausch packt und überwältigt mit Plötzlichkeit jeden Menschen, der die tragische Kunst genießt und wirkt als ein übersteigertes Lebensgefühl. Der Rauschzustand wird von tragischer Musik und durch den Tragödienchor erzeugt und von der ästhetischen Bezugsgröße des Erhabenen tangiert. Der Rausch führt zu einer Bewusstseinsweiterung des befangenen Menschen, in dem sich dionysische Erkenntnis und Wahrheit offenbaren, die nicht dem rationalen Denken unterliegen. Beim Eintritt in den Rausch verlässt der Mensch das *principium individuationis*, um sich mit der Natur zu vereinigen.

Das Gefühl des Erhabenen ist wesentlicher Bestandteil des dionysischen Prozesses, das als künstlerische Bändigung des Entsetzlichen für den im dionysischen Rausch befindlichen Menschen zu verstehen ist. Hierdurch entsteht das erschütternde Gefühl von überwältigender Größe und Macht. Nietzsche erklärt den Begriff über das klassisch-rationale Verständnis hinweg als sensualistische Geschmacksästhetik. Das Erhabene tritt oftmals als plötzliches Ereignis auf und steht auch deshalb in Beziehung zum Dionysischen.

Plötzlichkeit als Ereignis ist ab 1888 eine wesentliche ästhetische Kategorie geworden. Das Plötzliche wie auch der dionysische Augenblick und Schein sind a priori verstandene transzendente ästhetische Wahrnehmungskategorien und deshalb

über eine rhetorische und psychologische Tradition verständlich. Die Plötzlichkeitsästhetik ist Teil einer symbolistischen Theorie, des Mythisch-machens. Mythisch-machen ist der Zentralbegriff des Nietzscheschen Symbolismusprogramms, um den sich wesentlichen Bilder gruppieren und welcher die Rückbesinnung auf die Kunst in ihrer Ursprünglichkeit ermöglichen soll. Das Ziel der neuen ästhetischen Theorie ist die Verstärkung des Effektes des Intensiven in der dionysischen Kunst.

Ein dualistisches Konzept stellt eine Grundlage des dionysischen Verständnisses Nietzsches dar, wobei festzustellen ist, dass er dieses übernimmt und nicht in relevanter Form weiterentwickelt. In der *Geburt der Tragödie* konzentriert er sich zwar auf das Gegensatzpaar Apoll und Dionysos, welches jedoch zu überwinden sei. In der Spätphase ist eine Bedeutungsverschiebung zugunsten des Dionysischen gegenüber dem Apollinischen erkennbar. Gleichwohl sind dualistische semantische Strukturen gerade in den Dithyramben deutlich ausgeprägt.

Leiden ist eine wesentliche Kategorie des Dionysischen, welche im *Versuch einer Selbstkritik* begründet wird und sich durch die enge Verbindung zu Schopenhauer erklären lässt. Vitalität, rauschhafter Überschwang sowie die Unzerstörbarkeit des Lebens sind weitere Bestandteile, welche neben der Tragik und dem Pessimismus der Stärke den Grundtenor der Dithyramben bilden. Den Gegenpol der rauschhaften Vitalität bildet das Leiden.

Gewalttätigkeit wird erstmals in der *Geburt der Tragödie* genannt und durchzieht die gesamte dionysische Konzeption. Im Mittelpunkt des dionysischen Prozesses steht der Verlust der Identität des im Rausch befangenen Menschen, wobei Leiden und Gewalttätigkeit bestimmende Charakteristika sind. Dennoch muss festgestellt werden, dass andere Autoren einen noch deutlich dunkleren Dionysos kreiert haben als Nietzsche, etwa Girard und teilweise Detienne.

In Nietzsches gesamtem Werk ist ein Wahrheits- und Daseinsverständnis präsent, das nicht von bewussten Erkenntnissen, Nachdenken und Vernunft geprägt, sondern als anti-sokratisch zu bezeichnen ist. Das Thema weist einen Bezug zum Dionysischen auf und ist auch in den *Dionysos Dithyramben* vorhanden. Ein wesentlicher Grundsatz der Erkenntnistheorie lautet, dass Erkenntnis und Wahrheit - letztere stellt Nietzsche grundsätzlich infrage - nicht aus der apollinischen Welt der Erscheinung stammen und nicht über den logischen Denkprozess im Sinne der

etablierten Wissenschaft gewonnen werden können, sondern auf einer unterbewussten Ebene unter Einbeziehung der Kunst erfolgen und deshalb dionysisch sind.

Im Folgenden sollen die Charakteristika der ästhetischen Grundformeln des Dionysischen in den Dithyramben zusammenfassend dargestellt werden, was nach der genauen Betrachtung des Dionysischen bei Nietzsche möglich erscheint. Ferner sollen die kulturellen und poetologischen Spannungen und Probleme in diesem Kontext abschließend verdeutlicht werden.

Die höchste dichterische Ausdrucksform ist für Nietzsche der Dithyrambos, welcher eng mit Musikalität verbunden ist, weil sich hierin neben dem Überschwang des Gefühls auch Gedankenschärfe und absolute Einsamkeit offenbaren, Grundpfeiler des philosophischen Konzeptes, das eine seiner Erkenntnis- und Kulturkritik folgende, leitmotivische Existenzform darstellt. Diese dionysische Gedichtgattung bedeutet die Reizung des Menschen zur höchsten Fähigkeit, gleichzeitig aber die Auflösung der Individuation, Einssein mit der Natur, Selbstentäußerung.

Die *Dionysos Dithyramben* stellen den Dualismus von höchster Lebenssteigerung und Lebensbejahung einerseits und dem Willen zum eigenen Untergang andererseits dar, welcher aus dem Grundverständnis über den Charakter des griechischen Gottes abgeleitet ist. Der sprachliche Aufbau der Dithyramben ist komplex. Typisch ist eine Tektonik, die sich in numerischen Relationen erkennen lässt. Nietzsche hat einen für die Gattungsform des Dithyrambos extrem hohen Aufwand in der Erschaffung betrieben, was den Inhalt als auch vor allem die Form betrifft. Die Dithyramben sind vornehmlich freirhythmisch und nicht durch metrische Notationen bestimmt. Die Ausnahme bildet der sechste Dithyrambos *Die Sonne sinkt*, der durch seinen besonders komplexen stilistischen Aufbau heraussticht. Eine Teilung in zwei Hälften, die durch ein dionysisches Ereignis verbunden werden, welches eine nachhaltige semantische Wirkung verursacht, ist charakteristisch für die Struktur. Hierfür seien *Nur Narr! Nur Dichter!*, *Ruhm und Ewigkeit* und *Von der Armut des Reichsten* beispielhaft genannt. In *Das Feuerzeichen* und *Die Sonne sinkt* findet eine semantische Verknüpfung zweier Dithyramben über das gemeinsame Bild der *siebenten Einsamkeit* statt.

Thematisch setzen sich die Dithyramben mit dem Widerstreit aus Vernunft und Leben auseinander, der Lehre von der ewigen Wiederkunft, des Übermenschen, mit dem Nihilismus, halkyonischer Freiheit, der Selbstreflexion des Dichters, Selbsterhöhung und Selbstvernichtung, Einsamkeit und der Euphorie des reinsten Seins. Das platonisch grundierte Verhältnis von Wahrheit und Lüge, das bereits in Nietzsches früher Schrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* thematisiert wurde, ist zentraler Topos der Dithyramben, was insbesondere am inhaltlichen Fokus von *Nur Narr! Nur Dichter!* deutlich wird. Das Leiden ist ein dionysisches Leitmotiv, das in den Dithyramben *Nur Narr! Nur Dichter!*, *Letzter Wille*, *Zwischen Raubvögeln* und *Klage der Ariadne* stilprägend ist und zumeist das erfolglose Begehren nach echter Erkenntnis und Wahrheit durch die Ich-Instanz ausdrückt.

Die Dithyramben basieren auf einer symbolistischen Theorie, welche das ästhetische Phänomen in den Mittelpunkt positioniert und die geschichtsphilosophisch-utopische Perspektive sowie narrative Bezüge weitgehend ausschließt. Eine wesentliche Kategorie dieses Ansatzes ist das absolute Präsens, das den Prozess der Entzeitlichung als künstlerischen Akt inszeniert, wodurch die Perspektivierung der Zeit verschwunden ist. Deshalb existieren in den Gedichten keine Zeitkategorie, kein arbeitendes Zeitbewusstsein, kein historischer Bezug und keine Zukunft. Diese symbolistische Kunst ist geprägt durch den Moment der reinen Gegenwart, einem Aus-der-Zeit-Fallen. Daher gibt es auch keine narrative Darstellungsform, sondern die inhaltliche Mitteilung erfolgt über Ereignisse. Diese Art der literarischen Form ist aufgrund der Negation der Zeit, der nicht vorhandenen Ich-Identität, die einem Dämmerzustand gleicht, der Diskontinuität von Zuständen und der nicht raumhaften Vorstellung als unreal zu bezeichnen. Besonders auffallend ist die präsentische Form in *Letzter Wille*, in dem die Darstellung einem überschwänglichen Moment zu entsprechen scheint. Die präsentische Darstellungsform seiner Dithyramben ist innovativ, so dass Nietzsche zu den Pionieren moderner Literatur gerechnet werden darf. Das absolute Präsens steht im Mittelpunkt der Zeitemphatik der Moderne.

Das ästhetisch Böse als wesentliche dionysische Kategorie ist ebenfalls ein Attribut der Zeitlosigkeit. Hierunter wird nicht das Böse innerhalb eines

Handlungsstrangs oder die unser moralisches Urteilsvermögen betreffende Tat verstanden, sondern das unerwartet auftretende Böse als schockierendes Ereignis. Dieses Böse wird als Stilmittel verständlich, nicht als inhaltlich-metaphysische Eigenschaft. In den Dithyramben *Letzter Wille*, *Klage der Ariadne* sowie *Zwischen Raubvögeln* wird diese Stilistik eingesetzt.

Auch die Einsamkeit, ein im gesamten Werk Nietzsches verarbeitetes Motiv, gewinnt Bedeutung für das absolute Präsens. Die Ich-Instanz muss zwangsläufig ein Einsamer sein, auf dessen psychologische Überhöhung in der Darstellung der gesamten Fokus gerichtet wird. Eine Erzählstruktur, in der Kommunikation oder Bezugspunkte zu anderen vorlägen, finden gerade nicht statt. Dieses Motiv ist in *Die Sonne sinkt* und *Das Feuerzeichen* auffällig.

In allen Dithyramben fällt eine ins Unendliche gesteigerte psychologische Dimensionierung der Ich-Instanz auf, die für sich selbst existiert, jedoch keine benennbare Identität aufweist und in einer Welt agiert, in der weder Realität noch verbindliche Normen erkennbar sind. Das Bewusstsein nimmt den Moment auf, der explizit dargestellt wird, aber Ideen und Interaktion ignoriert. In *Letzter Wille* sticht diese Darstellungsform besonders hervor.

Die in den Dithyramben auftretende Epiphanie ist mit einem extremen Dualismus und Widerspruch verbunden, weil Dionysos plötzlich erscheint und wieder verschwindet, erkennbar beispielsweise in *Zwischen Raubvögeln* und *Klage der Ariadne*. Typisch für Nietzsches Epiphanie sind ein stark ausgeprägter Dualismus sowie Polarität, die dem widersprüchlichen Charakter des Gottes entsprechen. Da die Epiphanie des Dionysos in den Dithyramben offensichtlich ist, darf angenommen werden, dass Nietzsche auf das dionysische Konzept Ottos, das die dualistische Epiphanie in den Fokus stellt, direkt gewirkt hat.

In den Untersuchungen von *Letzter Wille* wurde verdeutlicht, dass das Erhabene Bestandteil des dionysischen Augenblicks ist und immer als Ereignis plötzlich gemeinsam mit dem Schrecken auftritt. Es wird ausgelöst entweder durch die Kunst oder die Großartigkeit der Natur und weist eine semantische Verbindung zum Übermenschen sowie dem Willen zur Macht auf.

Ein metaleptisches Konzept zwischen realen und fiktionalen Ebenen sowie polyphonen Figuren ist für den Aufbau der Dithyramben charakteristisch und dessen

Verständnis Voraussetzung für eine schlüssige Interpretation. Die gewählten Erzählebenen werden von fiktionalen Figuren geprägt, u.a. dem Propheten Zarathustra, der auch als Ich-Instanz auftreten kann, der Leser-Instanz, der Dichter-Instanz sowie weiteren Figuren, die auch einen Bezug zum persönlichen Umfeld Nietzsches aufweisen mögen. In *Nur Narr! Nur Dichter!* und *Unter Töchtern der Wüste* fällt die Verarbeitung metaleptischer Strukturen besonders auf. Auch Dionysos ist den fiktionalen Ebenen zuzurechnen: Er kann wie in der *Klage der Ariadne* direkt erscheinen oder als ein übergeordnetes philosophisches Prinzip existieren, das den artistisch-philosophischen Rahmen vorgibt.

Nietzsche arbeitet mit der dionysischen Selbstreflexion, Perspektiven und bewusster Verwirrung, um die Möglichkeiten von Wissen und Wahrheit herauszufordern und zugleich die Limitationen der rationalen Erkenntnis zu verdeutlichen. Ein probates Stilmittel hierfür ist die Verwendung der dionysischen Maske, die die Figuren tragen. In den Dithyramben *Nur Narr! Nur Dichter!*, *Unter Töchtern der Wüste* und *Klage der Ariadne* werden Projektionsfiguren geschaffen, die einen Bezug zu der bereits in der *Geburt der Tragödie* vorgestellten dionysischen Ästhetik erkennen lassen, in der die Maske aufgrund der Idealität die Vielheit der Figuren darstellt, durch die sich Dionysos offenbart.

Nihilismus bildet ein Schlüsselthema innerhalb des Spätwerks und stellt semantische Bezugspunkte zu den Philosophemen der ewigen Wiederkunft, des Willen zur Macht und des Übermenschen her. In Nietzsches Verständnis existieren mehrere Formen des Nihilismus, von denen die wichtigsten der aktive und der passive Nihilismus sind. Der passive Nihilismus ist ein psychologischer und intellektueller Zustand des Menschen, in dessen Wesenskern sich Antriebslosigkeit, Angst und negatives Denken befinden. Der aktive Nihilismus bezeichnet die Zunahme der Kraft des Geistes des vom Pessimismus betroffenen Menschen, indem eigene, neue Werte geschaffen werden und auf dieser Grundlage die individuelle Zukunft gestaltet werden kann. In *Nur Narr! Nur Dichter!* befindet sich die Dichter-Instanz in einem passiv-nihilistischen Zustand, bevor das Ereignis der dionysischen Energetisierung einsetzt. In diesem Gedicht erfolgt eine umfassende Auseinandersetzung mit dem passiven und dessen Transformation in den aktiven Nihilismus. In *Unter Töchtern der Wüste* wird der gefährliche Spannungsbogen zwischen der dionysischen Erkenntnis und dem

passiven Nihilismus für den gegenwartsfokussierten Denker transparent gemacht. Im Dithyrambos *Zwischen Raubvögeln* wird die unauflösliche Verstrickung zwischen Erkennendem und Erkanntem thematisiert, in der die Erkenntnis gegen sich selbst agiert. Der Erkannte nimmt sich selbst als Bedingung wahr, über den hinaus nichts möglich ist. Deshalb sind die großen dionysischen Wahrheiten, die Lehre der ewigen Wiederkunft und des Übermenschen, zwar denkbar, aber unmöglich umzusetzen und zu vermitteln. Als Konsequenz entstehen die ewige Wiederkehr des erkenntnislosen Gleichen sowie der endlose passive Nihilismus aufgrund der Zerstörung der christlichen Moralhypothese.

Der *amor fati* ist ein seit dem Frühwerk Nietzsches präsenter Topos, der die radikale Form der Lebensbejahung bezeichnet und in dem Bewusstsein der ewigen Wiederkunft sowie im dionysischen Verständnis erfolgt. Der Topos wird im achten Dithyrambos *Ruhm und Ewigkeit* thematisiert, in dem verdeutlicht wird, dass das durch Moral und Metaphysik vorgegebene Wahre und Wirkliche nicht existiert, nur die subjektive Wertschätzung des Seins. Diese Bejahung hat sich folglich selbst zum Objekt, bedeutet das Überwinden des Negativen durch Schaffen und ist zugleich Sein und Werden. Es ist der Kern des dionysischen Denkens und identisch mit der ewigen Wiederkunft, welche Ereignischarakter besitzt und deshalb nur im Augenblick gedacht werden kann. Im achten Dithyrambos erlangt Zarathustra durch ein plötzliches Ereignis dionysische Erkenntnis, wodurch er die Bedeutungslosigkeit kurzfristigen Dichterruhmes versteht und den Triumph des Bewusstseins über den Charakter der Ewigkeit erkennt.

Der Perspektivismus ist ein grundlegender Bestandteil von Nietzsches Erkenntnistheorie und Methodik seines Denkens, der in den Dithyramben eine auffällige Darstellungsform ist. Aus Nietzsches Sicht kann die Welt nicht mit klaren Schemata, Strukturen, Formeln und Begriffen erklärt und verstanden, sondern nur interpretiert werden. Aus differierenden Sichtweisen werden Erkenntnisse generiert, die grundverschieden sein und einander widersprechen können. Der potenzielle Erkenntnisgewinn ist umso höher, je mehr unterschiedliche Erkenntnisse gewonnen werden. Die Perspektiven des Untersuchenden sollten keine fixe Position einnehmen, sondern flexibel wechseln. Nietzsches Perspektivismus weist einen Bezug zum Ansatz des Übermenschen auf und entspricht einem Prozess des Werdens, in dem frühere

Standpunkte immer wieder überwunden werden, um in höhere, überlegenere Ebenen der Erkenntnis zu gelangen.

Die komplexesten Dithyramben, in denen eine Vielzahl an Perspektiven verarbeitet sowie perspektivische Verschiebungen vorhanden sind, lauten *Nur Narr! Nur Dichter!*, *Unter Töchtern der Wüste* sowie *Klage der Ariadne*. Diese Gedichte sind bereits im vierten Teil des Zarathustra erschienen, werden jedoch im Zyklus aus geänderten Erzählperspektiven präsentiert, die zu semantischen Wirkungen führen.

In den Dithyramben wird eine fiktive Welt der Schichten und Ebenen erkennbar, die sich für die Gewinnung perspektivistischer Erkenntnis exzellent eignet. Diese Welt ist symbolistisch gesteigert und verfügt über unklare Bezugspunkte. Es fallen Wiederholungen und Variationen des Gleichen auf, Steigerungen und ironische Brechungen. In dieser Welt der personifizierten Abstrakta (z.B. Ariadne, Dionysos) werden unwirkliche Naturbilder geschaffen (z.B. Mittag, Berg, Abgrund) und Orte ausschweifend beschrieben, die keiner Realität zugrunde liegen (südliche Landschaft, Wüste). Nietzsche schafft bildhafte Traumlandschaften, die von bunter Opulenz überladen zu sein scheinen, zugleich jedoch extrem reduziert sind. Der radikale Diesseitsbezug und die spirituelle Leere zwingen den Menschen, die Welt aus einer neuen, ungewöhnlichen Perspektive zu sehen.

Nietzsches geht davon aus, dass alle Denkprozesse sprachbedingt sind, wobei er seine eigene Sprache als stilistische und formelle Alternative zur philosophischen Tradition versteht. *Nur Narr! Nur Dichter!* behandelt den Themenkomplex von Erkenntnis, Wahrheit, Sprache, die Rolle der Kunst mit Bezug zur Person des Dichters und befindet sich aus diesem Grund in exponierter Stellung am Anfang der Gedichtreihe. Die Sprache der Dithyramben verfügt über ein poetisches Erschließungspotenzial, das bildsemantisch zum Ausdruck kommt und für das Sprachsymbole charakteristisch sind, etwa die Oberfläche, die *siebente Einsamkeit* oder die südliche Landschaft. Stilprägend und philosophisch relevant ist der Umstand, dass diese Bilder mit teilweise differierender oder frei interpretierbarer Semantik in unterschiedlichen Dithyramben eingesetzt werden. Hierfür sei beispielhaft die *siebente Einsamkeit* in *Das Feuerzeichen* und *Die Sonne sinkt* genannt. Nach Nietzsches Auffassung ist eine Differenzierung zwischen stilistischer Form und gedanklichem Inhalt nicht möglich, weshalb Parodie und Ironie häufig eingesetzte Stilmittel sind,

besonders markant in *Unter Töchtern der Wüste*. Charakteristisch ist der Bezug der Sprache des Dithyrambos zur Musik, was in *Von der Armut des Reichsten* auch thematisch deutlich wird. Auch deshalb sollte der neunte Dithyrambos ursprünglich an das Ende der Schrift *Nietzsche contra Wagner* gesetzt werden.

Nietzsche versteht Sprache als unlogisch und ungeeignet, wahre Erkenntnis zu gewinnen, weil der Prozess der Erkenntnisgewinnung über Begriffe, Metaphern, Metonymien und Anthropomorphismen erfolgt. Die menschlichen Erkenntnisse sowie Wahrheiten sind in diesem Sinne vom Menschen geschaffene Relationen, die rhetorisch und auch poetisch ausgedrückt werden können. Deshalb sind über die Sprache gebildete Wahrheiten Tautologien und leere Worthülsen, mithin Illusionen des Menschen.

Wahrheit verfügt über ein moralisches Wesen, wobei die Wertschätzung durch den Wertenden selbst erfolgt, ist deshalb immer Interpretation. In *Nur Narr! Nur Dichter!* wird die Unmöglichkeit der Wahrheitsfindung über die Sprache thematisiert. In *Klage der Ariadne* wird die Qual des Wahrheitssuchenden behandelt, in neunten Dithyrambos *Von der Armut des Reichsten* wird die Wahrheit als individueller und rein subjektvier Topos dargestellt. Die Bedeutung, die Nietzsche diesem Thema beimisst, wird durch die prominenten Stellen am Beginn und als Abschluss des Zyklus deutlich. Festzustellen bleibt, dass Nietzsche trotz seiner kritischen Sichtweise seit dem Frühwerk bis zur Entwicklung der Dithyramben diesem Topos große Aufmerksamkeit geschenkt hat und bemüht war, die Möglichkeiten der Wahrheitsfindung zu ergründen.

In den vorherigen Untersuchungen wurde der dionysische Augenblick theoretisch erklärt und nachgewiesen, dass dessen Relevanz in den *Dionysos Dithyramben* signifikant ist. Darüber hinaus wurde dargelegt, dass diese Wahrnehmungskategorie, die stets einem plötzlichen Ereignis folgt und von einer Ereigniskette bestimmt werden kann, in den Dithyramben tiefgreifende strukturelle und semantische Wirkungen erzeugt. Ferner wurde verdeutlicht, dass der Augenblick die philosophischen Ansätze des Wiederkunftgedankens, des Willen zur Macht, des Übermenschen sowie des Nihilismus vereint und für den dionysischen Erkenntnisprozess relevant ist. Die gewonnenen Ergebnisse in den Untersuchungen der Dithyramben sollen abschließend erläutert und bewertet werden.

Nietzsche setzt den dionysischen Augenblick als wesentliches Strukturelement ein, das im ersten, vierten, achten wie auch im neunten Dithyrambos die Gedichte schlagartig in zwei Hälften zerteilt, wobei nach dem Eintritt des Ereignisses eine nachhaltige semantische Wirkung entfacht wird, die den Inhaltsbezug der Hauptteile, die gleichwohl in Relation zueinander bestehen bleiben, vollständig verändert.

In *Nur Narr! Nur Dichter!* bezeichnet der dionysische Augenblick in der Mitte des Gedichtes eine präsentische Momentaufnahme in abstrakter, rauschhafter Form, in der die Dichter-Instanz gepackt und energetisiert wird. Das Ereignis führt dazu, dass die Dichter-Instanz von einer positiven Energie überwältigt wird, die zu einer radikalen, sich selbst überwindenden Bejahung führt. Das Ereignis ist durch das plötzliche Eintreten charakterisiert und bildet die Grundlage für die Erzeugung des Schrecklichen und zugleich Erhabenen. Strukturelement des dionysischen Augenblicks ist neben dem Ereignischarakter die ästhetische Imagination des absoluten Präsens.

Der semantische Bezug zwischen dem aktiven Nihilismus und dem dionysischen Augenblick wird im ersten Dithyrambos transparent: Der aktive Nihilismus enthält implizit den *amor fati* und stellt über die Bejahung der ewigen Wiederkunft eine Relation zum Theorem des Übermenschen her. Der aktive Nihilismus kann nicht gedacht werden, sondern findet auf einer psychologischen Ebene statt, die als Energetisierung des Menschen in der Gegenwart aufgefasst werden kann.

Nicht der logische Verstand, sondern die Sinne erfahren den dionysischen Augenblick. Diese Charakteristik des Nichtphilosophierens als Philosophie kann als Leichtigkeit der Lebensauffassung durch Genuss und Sinnlichkeit verstanden werden, dargestellt in *Unter Töchtern der Wüste*. Die ewige Wiederkunft kann nur im Augenblick nachvollzogen werden, weshalb der unbedingte Gegenwartsbezug essenziell ist. Die Wiederkunft kann als Gegenglaube zur etablierten Metaphysik mit dem Ziel einer Überwindung des passiven Nihilismus verstanden werden. In diesem Dithyrambos wird verdeutlicht, dass der dionysische Augenblick und der Übermensch einen semantischen Bezug aufweisen, weil es der Kraft des sich-selbst-überwindenden Übermenschen bedarf, um den Wiederkunftsgedanken ertragen, vor allem aber bejahen zu können.

Beim Eintreten des dionysischen Augenblicks erfolgt der Verlust der Individualität schlagartig, und zeitgleich wird der Mensch von einem Schrecken

getroffen, ausgelöst über die aus dem Dionysos Mythos stammenden Bilder des Zerreißens und Zerstückelns. Dieser Zustand des Über-Individuellen, der besonders im dritten Dithyrambos *Letzter Wille* auffällt, führt zu einem grausigen, aber dennoch wonnervollen Rausch, der dem großartigen Gefühl entspricht, zur Gesamtheit der Natur zu gehören: das Tragisch-Erhabene.

Der dionysische Augenblick ist wie auch der Charakter des Dionysos von einer dualistischen Struktur geprägt, die neben Überschwang auch negative und destruktive Elemente enthalten kann, wie *Zwischen Raubvögeln* verdeutlicht. Die Erscheinung des Dionysos als psychologisches Phänomen amplifiziert in diesem Dithyrambos den Verfall Zarathustras, der durch das ästhetische Element der glatten Oberfläche initiiert wird. Die glatte Oberfläche kreiert die rauschhafte Vorstellung von dem abstrakten Gedanken des Gottestodes und macht die ins Nichts verweisende Unendlichkeit transparent, die bei Zarathustra zu einem dionysischen Schrecken und Selbstzweifeln führt.

Auch in *Das Feuerzeichen* tritt der dionysische Augenblick als Schrecken in der Bewegungslosigkeit auf, opulent dargestellt durch das Bild des Meeres. Das Erschrecken entsteht im Augenblick des Erkennens des Gottestodes, wird dann jedoch in ein Erstarren transformiert, welches den Augenblick ins Endlose ausdehnt. Die Ästhetik des Schreckens in der Bewegungslosigkeit enthält die dionysischen Bilder des mediterranen Südens und der Oberfläche, metaphorisiert durch ein glattes, ruhiges und deshalb einsames Meer. Die südliche Landschaft ist ein statisches Abstraktum, in dem es keine Handlung und keinen realen Bezugspunkt gibt, eine Kategorie der ästhetischen Intensität, welches als ein ins Unendliche verzögertes Ereignis den dionysischen Augenblick amplifiziert.

Der dionysische Augenblick beschreibt in *Die Sonne sinkt* einen plötzlich eintretenden Rauschzustand, der sich jenseits rationalen Denkens, der Vernunft und des real Erfassbaren bewegt. In diesem Augenblick der erweiterten Erkenntnis findet über das dionysische Ereignis die Vision von der übermenschlichen Weisheit statt. Der dionysische Augenblick wird als strukturbildendes Ereignis eingesetzt, das wesentlich für den Aufbau und den Bedeutungskontext des Dithyrambos ist. Innerhalb des dionysischen Augenblicks muss aufgrund des *amor fati* ein impliziertes Werden vorhanden sein, weshalb der Wille zur Macht expliziter Grundcharakterzug desselben

ist. Da der Wille zur Macht immer mit Selbstüberwindung verbunden ist und nur so denkbar wird, ist der dionysische Augenblick als transformatives Ereignis für den Wahrnehmenden verständlich, hervorgerufen durch eine rauschhafte Energetisierung. Dies wird besonders im sechsten Dithyrambos deutlich. Auch der Wunsch nach dem eigenen Untergang, Voraussetzung zur Erlangung transzendenter Erkenntnis, sowie das Leiden werden als Charakteristika des dionysischen Augenblicks deutlich.

In *Ruhm und Ewigkeit* erfährt Zarathustra im Augenblick dionysische Erkenntnis und wird mit dem Wiederkunftsgedanken konfrontiert. Der Mensch, der diesen Gedanken zu denken vermag, wird sich seiner selbst mächtig und ist in der Lage, über sich hinauszuwachsen. Zarathustra erlangt in einem durch das Ereignis initiierten persönlichen Entwicklungsprozess dionysische Erkenntnis. Dadurch versteht er die Bedeutungslosigkeit kurzfristigen Dichterruhmes und den Triumph des Bewusstseins über den Charakter der Ewigkeit. Im achten Dithyrambos ist eine bedeutungsrelevante Verbindung zwischen dem dionysischen Augenblick, dem Wiederkunftsgedanken und dem Übermenschen nachweisbar.

Der neunte Dithyrambos *Von der Armut des Reichsten* verdeutlicht wiederum die selbstreflexive Struktur des dionysischen Augenblicks und den Bezugspunkt zum *amor fati*. Nach Eintreten des Ereignisses gewinnt Zarathustra seine Erkenntnisse durch die Auseinandersetzung mit sich selbst, ist zugleich Subjekt und Objekt seines Denkens. Er gewinnt die tragische Erkenntnis, dass das Ja-sagen zum eigenen Untergang die eigene und einzig mögliche Wahrheit darstellt. Aufgrund der Ereigniskette innerhalb des dionysischen Augenblicks erfährt Zarathustra eine drastische psychische Energetisierung, welche zu einer Transformation von einem passiven in einen aktiven Zustand führt und bei ihm die Erkenntnis reifen lässt, dass er Teil des Seins geworden ist.

Nietzsche-Ausgaben

Nietzsche, F.: Kritische Studienausgabe. Herausgegeben von Colli, G., und Montinari, M. Neuauflage 1999. KSA 1 – KSA 6. Vorliegende Ausgabe ist text- und seitenidentisch mit der Kritischen Studienausgabe (KSA) in 15 Bänden von 1967 ff., die erstmals 1980 als Taschenbuchausgabe erschien und 1988 durchgesehen wurde. Berlin, New York (dtv/De Gruyter). [=KSA]

Nietzsche, F.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Nachgelassene Fragmente. KSA 7 – KSA 15. Herausgegeben von Colli, G., und Montinari, M. Erschienen 1967-1977. Berlin, New York (De Gruyter). [=KSA]

Nietzsche, F.: Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden. Herausgegeben von Colli, G., und Montinari, M. 2. Auflage. Erschienen 2003. München, Berlin, New York (De Gruyter). [=KSB]

Nietzsche, F.: Briefe. 1861 – 1889. Vollständiger, durchgesehener Neusatz, bearbeitet und eingerichtet von Holzinger, M. Berliner Ausgabe 2013. Taschenbuch. Berlin (Edition Holzinger). [= Briefe]
Textgrundlage vorliegender Ausgabe: Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden von 1954. Band 3, Herausgegeben von Schlechta, K. München (Hanser).

Quellentexte und Sekundärliteratur

Die in diesem Verzeichnis aufgenommenen Texte wurden ganz oder selektiv auf die Thematik der vorliegenden Arbeit gelesen und verarbeitet. Werke, die nicht in der genannten Form benutzt wurden, bleiben unberücksichtigt.

- Abel, G. (1998): Nietzsche. Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr. 2. Auflage. Berlin (De Gruyter).
- Albrecht, M. (1992): Ovid: Ars amatoria / Liebeskunst in drei Büchern. Lateinisch / Deutsch. Aus dem Lateinischen übersetzt und herausgegeben von Albrecht, M. Leipzig (Reclam).
- Anderson, D. E. (1993): The masks of Dionysos. A commentary of Platon's Symposium. Albany, N.Y. State University of New York Press. 165-200.
- Appelt, O. (2013): Platon. Sämtliche Dialoge. Band 5. Der Staat. Übersetzt, erläutert und herausgegeben von Appelt, O. Basiert auf der zweiten durchgesehenen Auflage von 1922. Koblenz (Edition Kramer).
- Bachofen, J.J. (1859): Versuch über die Gräbersymbolik der Alten. Mit vier Steindrucktafeln. Erstausgabe. Hahnmaiers Buchhandlung. (Basel). Nachdruck durch Lightning Source, Milton Keynes, UK.
- Bachofen, J.J. (1861): Mutterrecht und Urreligion. Kröners Taschenausgabe, Band 52. Eine Auswahl. Ausgabe von 1926. Herausgegeben von Marr, R. Leipzig (Kröner).
- Bachofen, J.J. (1867): Die Unsterblichkeitslehre der orphischen Theologie. Band 7 von Gesammelte Werke. Ausgabe von 1958. Herausgegeben von Meuli, K. Basel und Berlin (B. Schwabe).
- Baeumer, M.L.: Die romantische Epiphanie des Dionysos. Erschienen in Monatshefte, Vol. 57, No. 5 (1965). University of Wisconsin Press. 225-236.
- Baeumer, M.L. (1966): Nietzsche und Heinse. Anfang und Vollendung der dionysischen Ästhetik. In: Heinse-Studien. Stuttgart (Metzler). 92-124.
- Baeumer, M.L.: Das Dionysische – Entwicklung eines literarischen Klischees. Erschienen in Colloquia Germanica Vol. 1 (1967). Tübingen (Narr Francke Attempto). 253-262.

- Baeumer, M.L. (1977): Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine „Entdeckung“ durch Nietzsche. Nietzsche Studien, Band 6. Herausgegeben von Montinari, M., et al. Berlin, Boston (De Gruyter).
- Baeumer, M.L. (2006): Dionysos und das Dionysische in der antiken und deutschen Literatur. Darmstadt (WBG).
- Benne, C. / Zittel, C. (Hrsg.) (2017): Nietzsche und die Lyrik. Ein Kompendium. Stuttgart (Metzler).
- Benn, G. (1950): Nietzsche nach 50 Jahren. In: Essays und Reden. In der Fassung der Erstdrucke. Vier Bände. Herausgegeben von Hildebrand, B., 1989. Frankfurt (Fischer). 495-504.
- Benn, G. (1960): Gedichte. In: Gesammelte Werke in vier Bänden. Dritter Band. Herausgegeben von Wellershoff, D. Wiesbaden (Limes). 7-38.
- Bertram, E. (1920): Versuch einer Mythologie. Berlin (Georg Bondi). Nachdruck 2018 durch Forgotten Books. London (FB & c Ltd).
- Blanchot, M. (2007): Nietzsche und die fragmentarische Schrift. Originaltext erschienen in Französisch 1969. Übersetzt und herausgegeben von Hamacher, W. In: Nietzsche aus Frankreich. Berlin, Wien (EVA). 71-98.
- Bohrer, K.H. (1981): Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt (Suhrkamp).
- Bohrer, K.H. (1994): Der absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt (Suhrkamp).
- Bohrer, K.H. (1996): Der Abschied. Theorie der Trauer. Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin. Frankfurt (Suhrkamp).
- Bohrer, K.H. (2008): Heißer und kalter Dionysos. Das Schillern einer Metapher Nietzsches. In: Trunkenheit. Kulturen des Rausches. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Herausgegeben von Strässle, T., und Zumsteg, S. Amsterdam, New York (Rodopi). 19-33.
- Bohrer, K.H.: Wie dionysisch war Dionysos? Eine moderne Frage antik beantwortet. Unredigiertes Vortragsmanuskript. Vorgetragen auf dem Festspiel Symposium 2010 „Der andere Gott“ in Salzburg am 29.07.2010.
- Bohrer, K.H. (2015): Das Erscheinen des Dionysos. Berlin (Suhrkamp).

- Bosco, C.L.A. (2001): Das furchtbar-schöne Gorgonenhaupt des Klassischen. Deutsche Antikebilder (1755-1875). Erschienen bei Epistemata - Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Würzburg (Königshausen & Neumann).
- Bourquin, C. (2008): Nietzsches Tragödie des Dionysos (Zagreus). Veröffentlicht am 17.02.2017 in Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Volume 82. (Springer). 598-630.
- Bowra, C. M. (1964): Pindar. Oxford (Clarendon Press).
- Brenner, P. (2011): Neuere deutsche Literaturgeschichte. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin, New York (De Gruyter).
- Brock, E. (2017): Zwischen zwei Nichtse eingekrümmt, ein Fragezeichen, ein müdes Räthsel. Nietzsches Dionysos-Dithyrambus „Zwischen Raubvögeln“ als Klimax einer nihilistischen Krise. In: Nietzsche und die Lyrik. Ein Kompendium. Herausgegeben von Benne, C., Zittel, C. Stuttgart (Metzler). 350-358.
- Burkert, W. (1990): Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen. Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek. Herausgegeben von Raulff, U. Berlin (Wagenbach).
- Bußmann, H. (1990): Lexikon der Sprachwissenschaft. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart (Kröner).
- Colli, G. (1999): Nachwort. In: Nietzsche, F.: KSA 4. Herausgegeben von Colli, G., und Montinari, M. Neuausgabe 1999. 2., durchgesehene Auflage 1988. Berlin (dtv/De Gruyter). 411-416.
- Colli, G. (1999): Nachwort. In: Nietzsche, F.: KSA 1. Herausgegeben von Colli, G., und Montinari, M. Neuausgabe 1999. 11. Auflage 2019. Berlin (dtv/De Gruyter). 901-904.
- Conant, J. (2014): Friedrich Nietzsche. Perfektionismus und Perspektivismus. Konstanz (University Press).
- Creuzer, G.F. (1821): Symbolik und Mythologie der alten Völker, 3. Teil. Symbolik und Mythologie der alten Völker. Fortgesetzt von Mone, F.J. Leipzig und Darmstadt (Leske). Nachdruck durch MusketierVerlag, Bremen.

- D' Iorio, P. (2019): Die ewige Wiederkunft des Gleichen. In: Übermensch. Friedrich Nietzsche und die Folgen. Herausgegeben von Mortzfeld, B., für das Historische Museum Basel. Basel (Merian). 103-109.
- Deleuze, G. (1991): Nietzsche und die Philosophie. Hamburg (Europäische Verlagsanstalt).
- Deleuze, G.: Masken durchstoßen. In: Philosophie Magazin, Also sprach Nietzsche. Sonderausgabe. Erschienen im Juni 2017. Berlin (Philomagazin Verlag). 136.
- Del Caro, A.: The Immolation of Zarathustra. A Look at "The Fire Beacon". Journal Article. In: Colloquia Germanica, Vol. 17, 3/4 (1984). 251-256.
- Del Negro, W. (1923): Die Rolle der Fiktionen in der Erkenntnistheorie Friedrich Nietzsches. Bausteine zu einer Philosophie des „Als-Ob“. 5. Band. München (Rösle & Cie).
- Dellinger, J. (2019): Der „Wille zur Macht – und Nichts ausserdem“? Zur Problematik des Leitbegriffs von Nietzsches vermeintlichem Hauptwerk. In: Übermensch. Friedrich Nietzsche und die Folgen. Herausgegeben von Mortzfeld, B., für das Historische Museum Basel. Basel (Merian). 110-113.
- Derrida, J. (2007): Sporen. Die Stile Nietzsches. Vortrag bei Colloquium von Cerisy-la-Salle 1972. Übersetzt aus dem Französischen und herausgegeben von Hamacher, W. In: Nietzsche aus Frankreich. Berlin, Wien (EVA). 183-224.
- Detienne, M. (1995): Dionysos. Göttliche Wildheit. Aus dem Französischen von Eder, G. und W. München (dtv).
- D' Iorio (2019): Die ewige Wiederkunft des Gleichen. In: Übermensch. Friedrich Nietzsche und die Folgen. Herausgegeben von Mortzfeld, B., für das Historische Museum Basel. Basel (Merian). 103-109.
- Döring, H. (1826): Johann Heinrich Voß. In: Neuer Nekrolog der Deutschen, Bd.4, Teil 1. Ilmenau 1828 (Druck und Verlag Bernh. Freiherr Voigt). 171–204.
- Duden (1975): Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter. Herausgegeben von Drosdowski, G. Mannheim (Dudenverlag).
- Duden (1973): Rechtschreibung. Band 1. Herausgegeben vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Mannheim (Dudenverlag).

- Duden (1997): Die sinn- und sinnverwandten Wörter. Band 8. Herausgegeben vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Mannheim (Dudenverlag).
- Eisler, R. (1902): Nietzsches's Erkenntnistheorie und Metaphysik. Darstellung und Kritik. Leipzig. (Hermann Haacke).
- Fisher, D.H.: Nietzsche's Dionysian Masks. In: Historical Reflections / Réflexions Historiques, Fall 1995, Vol. 21, No. 3. Nietzsche: Voices, Masks and History. 515-536.
- Flashar, H. (2010/11): Die Klage der Ariadne. In: Hyperboreus, Vol. 16-17. 501-512.
- Foucault, M. (2007): Nietzsche, Freud, Marx. Originaltext erschienen in Französisch 1967. Übersetzt und herausgegeben von Hamacher, W. In: Nietzsche aus Frankreich. Berlin, Wien (EVA). 59-69.
- Foucault, M.: Wahrheit als Irrtum. In: Philosophie Magazin, Also sprach Nietzsche. Sonderausgabe. Erschienen im Juni 2017. Berlin (Philomagazin Verlag). 133-134.
- Frank, M. (1988): Dionysos und die Renaissance des kultischen Dramas (Nietzsche, Wagner, Johst). In: Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie, II. Teil. Neue Folge Band 506. Frankfurt (Suhrkamp). 9-104.
- Frenzel, I. (1966): Nietzsche. Rowohlt's Monographien. Herausgegeben von Müller, W. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt).
- Fuchs, P. (2008): Dionysos im System. Anmerkungen zu „trunkener“ Sozialität. In: Trunkenheit. Kulturen des Rausches. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Herausgegeben von Strässle, T., und Zumsteg, S. Amsterdam, New York (Rodopi). 51-72.
- Fuhrmann, M. (2003): Die Dichtungstheorie der Antike. Düsseldorf und Zürich (Artemis & Winkler). 166.
- Genette, G. (2010) Die Erzählung. 3. Auflage. Stuttgart (UTB).
- Georg, J. (2014): Das Dionysische – Nietzsches Metapher des Unbewussten. In: Zürcher Philosophische Vorträge. Herausgegeben von Rother, W. Basel (Schwabe).
- Gerhardt, V. (2000): Wille zur Macht. In: Nietzsche Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Ein Kompendium. Herausgegeben von Ottmann, H. Stuttgart (Metzler). 351-355.

- Gerhardt, V.: Die Endlichkeit hat nicht das letzte Wort. In: Philosophie Magazin, Also sprach Nietzsche. Sonderausgabe. Erschienen im Juni 2017. Berlin (Philomagazin Verlag). 142-145.
- Girard, R. (1977): Violence and the Sacret. Translated by Patrick Gregory. London (Bloomsbury Academic).
- Glockner, H. (1991): Nachwort, in: Friedrich Nietzsche. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Stuttgart (Reclam).153-158.
- Goethe, J. W. (1992): Goethes Poetische Werke. Erster Band. Gedichte. Augsburg (Weltbild).
- Goethe, J. W. (1992): Goethes Poetische Werke. Zweiter Band. West-Östlicher Divan. Epen. Augsburg (Weltbild).
- Goethe, J.W. (2012): Dichtung und Wahrheit. Herausgegeben von Hettche, W. Stuttgart (Reclam).
- Görres, J. (1810): Mythengeschichte der asiatischen Welt. Erster Band. Hinterasiatische Mythen. Heidelberg (Mohr und Zimmer). Nachdruck durch Lightning Source, Milton Keynes, UK.
- Grätz, K. (2019): „Also sprach Zarathustra“ als weltliches Evangelium und als Parodie: Zarathustra-Welten. In: Übermensch. Friedrich Nietzsche und die Folgen. Herausgegeben von Mortzfeld, B., für das Historische Museum Basel. Basel (Merian). 99-102.
- Grimm, J. und W.: Kinder- und Hausmärchen, Band 1 und 2. Gesammelt durch die Gebrüder Grimm. Basiert auf der Ausgabe von 1819. Herausgegeben von Helbling, C. Zürich (Manesse).
- Groddeck, W. (1987): Nietzsches Gedicht „Die Sonne sinkt“: Eine philologische Lektüre des sechsten Dionysos-Dithyrambus. In: Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche Forschung 16. 21-46.
- Groddeck, W. (Hrsg.) (1991): Dionysos Dithyramben. Band 1: Textgenetische Edition der Vorstufen und Reinschriften. Monographien und Texte zur Nietzsche Forschung. Berlin, New York (De Gruyter).
- Groddeck, W. (Hrsg.) (1991): Dionysos Dithyramben. Band 2: Die „Dionysos-Dithyramben“. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk.

- Monographien und Texte zur Nietzsche Forschung. Berlin, New York (De Gruyter).
- Groddeck, W. (2017): Die Wahrheit im Dithyrambus. Zur Nietzsches „Dionysos Dithyramben“. In: Nietzsche und die Lyrik. Ein Kompendium. Herausgegeben von Benne, C., Zittel, C. Stuttgart (Metzler). 317-330.
- Große, J. (2010): Ernstfall Nietzsche, Debatten vor und nach 1989. Bielefeld (Aisthesis).
- Gundolf, F. (1911): Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin (Georg Bondi). Nachdruck in der Originalausgabe 2018 (inktank Publishing).
- Gundolf, F. (1920): George. Berlin (Georg Bondi). Nachdruck in der Originalausgabe 2018 durch Forgotten Books. London (FB & c Ltd).
- Gundolf, F. (1921): Dichter und Helden. Heidelberg (Weiss'sche Universitätsbuchhandlung). Nachdruck in der Originalausgabe (Leipold Classic Library).
- Gundolf, E., Hildebrandt, K. (1923): Nietzsche als Richter unserer Zeit. Breslau (Ferdinand Hirt).
- Günzel, S. (2000): Rausch. In: Nietzsche Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Ein Kompendium. Herausgegeben von Ottmann, H. Stuttgart (Metzler). 305-307.
- Hamacher, W (2017): Nietzsche aus Frankreich. Übersetzt und herausgegeben von Hamacher, W. Berlin, Wien (EVA).
- Hamacher, W. (2017): Echolos. In: Nietzsche aus Frankreich. Berlin, Wien (EVA). 7-17.
- Harrison, J. (1908): Prolegomena to the Study of Greek Religion. Second Edition. Erschienen bei Cambridge: at the University Press. Nachdruck 2012 durch Forgotten Books. London (FB & c Ltd).
- Hegel, G.W.F (2002): Eleusis. In: The Philosophical Forum. Volume: XXXIII, No. 3. 312-317.
- Hegel, G.W.F. (2019): Phänomenologie des Geistes. Hamburg (Nikol).
- Heidegger, M. (1996): Gesamtausgabe. I Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910 – 1976. Band 6.1. Nietzsche, Erster Band. Herausgegeben von Schillbach, B. Frankfurt / Main (Vittorio Klostermann).

- Heidegger, M. (1976): Gesamtausgabe. I Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910 – 1976. Band 6.2. Nietzsche, Zweiter Band. Text der durchgesehenen Einzelausgabe. Herausgegeben von Schillbach, B. Frankfurt / Main (Vittorio Klostermann).
- Heinse, W. (1998): Ardinghello und die glückseligen Inseln. Kritische Studienausgabe. Bibliographisch ergänzte Ausgabe von 1975. Stuttgart (Reclam).
- Henrichs, A.: Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard. In: Harvard Studies in Classical Philology, Vol. 88. Published by: Department of the Classics. Erschienen 1984. Boston (Harvard University). 205-240.
- Henrichs, A.: Why Should I Dance?": Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy. In: Arion: A Journal of Humanities and the Classics. Third Series, Vol. 3, No. 1. Fall 1994 - Winter 1995. Erschienen am 01.01.1994. Boston (Harvard University). 56-111.
- Henrichs, A.: Dionysus, Hades, Hecate, Clymenus. In: Greek Myth and Religion. Collected Papers. Erschienen 2019. Berlin, Boston (De Gruyter). 383-392.
- Henrichs, A.: Göttliche Präsenz als Referenz. Dionysos als epiphanischer Gott. In: Greek Myth and Religion. Collected Papers. Erschienen 2019. Berlin, Boston (De Gruyter). 451-464.
- Herder, J.G. (1985): Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Schriften zur Literatur. Herausgegeben von Otto, R. Berlin, Weimar (Aufbau).
- Heuler-Neuhaus, W. (2019): Nietzsches Re-Lektüre seiner Werke 1886-1888 und das Projekt: Umwertung aller Werte. Überlegungen zu Nietzsches Philosophie „letzter Hand“. Erweiterte Fassung eines Vortrags, der im November 2016 im Berliner Nietzsche-Colloquium (BNC) gehalten wurde.
- Heym, G. (1978): Erstes Tagebuch (1906). In: Nietzsche und die deutsche Literatur, Band 1. Texte zur Nietzsche Rezeption 1873 - 1963. Herausgegeben von Hillebrand, B. München, Tübingen (dtv Niemeyer). 147.

- Hieber, J.: Wolfram Groddeck: Hölderlins Elegie Brod und Wein oder Die Nacht. In der Mitte ist Wahrheit und Irrtum zugleich. In: FAZ. Feuilleton. Erschienen am 20.07.2012.
- Hildebrandt, K. (1960): Das Werk Stefan Georges. Hamburg (Dr. Ernst Hauswedell Co).
- Hillebrand, B. (1984): Nietzsche und die deutsche Literatur, Band 2. Forschungsergebnisse. München, Tübingen (dtv Niemeyer).
- Hillebrand, B. (1978): Nietzsche und die deutsche Literatur, Band 1. Texte zur Nietzsche Rezeption 1873 - 1963. München (dtv).
- Hintz, H. (2007): Liebe, Leid und Größenwahn. Eine integrative Untersuchung zu Richard Wagner, Karl May und Friedrich Nietzsche. Würzburg (K&N).
- Hölderlin, F. (2008): Gesammelte Werke. Herausgegeben von Balmes, H.J. Frankfurt (Fischer).
- Horkheimer, M., Adorno, T. (1944): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. 16. Auflage 2006. Frankfurt (Fischer).
- Horkheimer, M., Adorno, T: Jenseits der Aufklärung. In: Philosophie Magazin, Also sprach Nietzsche. Sonderausgabe. Erschienen im Juni 2017. Berlin (Philomagazin Verlag). 124.
- Ibbeken, C. (2017): Feuerzeichen aus der Einsamkeit. Nietzsches „Dionysos Dithyramben. In: Nietzsche und die Lyrik. Ein Kompendium. Herausgegeben von Benne, C., Zittel, C. Stuttgart (Metzler). 376-390.
- Jähnig, D. (2011): Der Weltbezug der Künste. Schelling, Nietzsche, Kant. Freiburg, München (Karl Albert).
- Jalili, L.: Letzter Wille. Der dionysische Freund in Nietzsches drittem Dithyrambus. Nietzscheforschung. Band 29, Heft 1. Erschienen am 15. November 2021. Berlin (De Gruyter). 160-171.
- Jaspers, K.: Eine gefährliche Idee. In: Philosophie Magazin, Also sprach Nietzsche. Sonderausgabe. Erschienen im Juni 2017. Berlin (Philomagazin Verlag). 112.
- Jaspers, K. (1981): Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens. De Gruyter Studienbuch. Vierte unveränderte Auflage. Berlin und New York (De Gruyter).

- Jorgensen, S.-A. (1986): Johann Georg Hamann. Sokratische Denkwürdigkeiten. *Aesthetica in nuce*. Kommentiert und herausgegeben von Jorgensen, S.-A. Stuttgart (Reclam).
- Joyce, J. (1992): *Ulysses*. New York, London, Toronto (Everyman's Library).
- Jurenka, H. (1898): *Bacchylides: Die Neugefundenen Lieder des Bakchylides*. Übersetzt und kommentiert durch Jurenka, H. Wien (Alfred Holder). Digitalisierung und Nachdruck 2018 durch Forgotten Books. London (FB & c Ltd).
- Kant, I.: (1980): *Kritik der praktischen Vernunft*. Herausgegeben von Martin, G., Heidemann, I., Kopper, J., Lehmann, G. Stuttgart (Reclam).
- Kant, I.: (1974): *Kritik der reinen Vernunft 1*. Herausgegeben von Weischedel, W. Frankfurt (Suhrkamp).
- Kant, I.: (1922): *Kritik der Urteilskraft*. Herausgegeben von Vorländer, K. Leipzig (Felix Meiner).
- Kaufmann, S. (2017): *Lyrik und Lyriktheorie im Werk Nietzsches*. In: *Nietzsche als Dichter. Lyrik - Poetologie - Rezeption. Nietzsche-Lektüren*, Bd. 1. Herausgegeben von Grätz, K., und Kaufmann, S. Berlin, Boston (De Gruyter). 7-23.
- Kerényi, K. (1951): *Die Götter- und Menschheitsgeschichten*. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- Kerényi, K. (1976): *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*. Bollingen Series LXV, 2. Princeton (Princeton University Press).
- Klages, L. (1922): *Vom kosmogonischen Eros*. München (Georg Müller).
- Klingner, F.: *Catulls Peleus-Epos*. Erschienen in: *Sitzungsberichte*, Jahrgang 1956, Heft 6. München (Verlag der bayrischen Akademie der Wissenschaften).
- Klossowski, P. (2007): *Nietzsche, Pantheismus und Parodie*. Vortrag 1957 am College de Philosophie. Übersetzt aus dem Französischen und herausgegeben von Hamacher, W. In: *Nietzsche aus Frankreich*. Berlin, Wien (EVA). 27-58.
- Knörrich, O. (2005): *Lexikon lyrischer Formen*. Kröners Taschenausgabe Band 479. Stuttgart (Kröner).

- Koehler, J. (1853): Über die Dionysiaka des Nonnus von Panopolis, Halle (C.E.M. Pfeffer). Digitalisiert 2009 von Google.
- Kofman, S.: Philosophie als Poesie. In: Philosophie Magazin, Also sprach Nietzsche. Sonderausgabe. Erschienen im Juni 2017. Berlin (Philomagazin Verlag). 62.
- Kofman, S. (2014): Nietzsche und die Metapher. Originalausgabe erschienen in Französisch 1983. Übersetzt von Scherbül, F. Berlin (Wolf Verlag).
- Kommerell, M. (1985): Gedanken über Gedichte. Vierte Auflage mit Register und Berichtigungen. Erstausgabe erschienen 1943. Frankfurt / Main (Vittorio Klostermann).
- König, C. (2017): „Ich bin dein Labyrinth...“ Zur poetischen Klugheit in Nietzsches „Dionysos Dithyramben“. In: Nietzsche und die Lyrik. Ein Kompendium. Herausgegeben von Benne, C., Zittel, C. Stuttgart (Metzler). 331-349.
- König, C. (2021): Zweite Autorenschaft: Philologie, Poesie und Philosophie in Friedrich Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ und „Dionysos-Dithyramben“. Göttingen (Wallstein).
- Körber, T. (2006): Nietzsche nach 1945: zu Werk und Biographie Friedrich Nietzsches in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur. Würzburg (Königshausen und Neumann).
- Kraus, W. (1965): Der gefesselte Prometheus. In: Aischylos. Der gefesselte Prometheus. Die Schutzsuchenden. Übersetzt, herausgegeben und Anmerkungen von Kraus, W. Stuttgart (Reclam).
- Kreuzer, J.: Philosophische Hintergründe des Christus- Hymne Der Einzige. Erschienen im Hölderlin Jahrbuch 2000/2001. Herausgegeben von Böschenstein, B., Franz, M., Geier, U. Eggingen (Isele). 69-80.
- Kuhn, E. (2000): Nihilismus. In: Nietzsche Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Ein Kompendium. Herausgegeben von Ottmann, H. Stuttgart (Metzler). 293-298.
- Lipperheide, C. (1999): Die Ästhetik des Erhabenen bei Friedrich Nietzsche. Die Verwindung der Metaphysik der Erhabenheit. Würzburg (Königshausen und Neumann).

- Löwith, K.: Fortschritt zum Nichts. In: Philosophie Magazin, Also sprach Nietzsche. Sonderausgabe. Erschienen im Juni 2017. Berlin (Philomagazin Verlag). 140-141.
- Mailhammer, R.: „Werde der, der du bist!“ - Die Figur des Zarathustra in Friedrich Nietzsches Dionysos Dithyramben. In: Nietzsche-Studien 22, 1993.
- Mann, T. (1978): Notizen zu Geist und Kunst, Nr. 103 (1909). In: Nietzsche und die deutsche Literatur, Band 1. Texte zur Nietzsche Rezeption 1873 - 1963. Herausgegeben von Hillebrand, B. München (dtv). 157.
- Mann, T. (1992): Der Tod in Venedig. Novelle. Text folgt der Erstausgabe von 1912. Frankfurt (Fischer).
- Mansfeld, J., und Primavesi, O. (2021): Die Vorsokratiker. Griechisch / Deutsch. Stuttgart (Reclam).
- Markwardt, N.: Nietzsche als Erzieher. In: Philosophie Magazin, Also sprach Nietzsche. Sonderausgabe. Erschienen im Juni 2017. Berlin (Philomagazin Verlag). 118-119.
- Marr, R. (1926): Einleitung. In: Bachofen, J.J.: Mutterrecht und Urreligion. Kröners Taschenausgabe, Band 52. Eine Auswahl. Leipzig (Kröner). 7-24.
- Mersch, D. (2017): Nietzsches Dionysos. In: Performance Philosophy Vol. 3, No. 2. 352–362.
- Mersch, D. (2008): Ästhetik des Rausches und der Differenz. In: Trunkenheit. Kulturen des Rausches. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Herausgegeben von Strässle, T., und Zumsteg, S. Amsterdam, New York (Rodopi). 35-50.
- Meyer, A. (2015): Nietzsche und Dionysos. Eine Suche nach den Quellen des Lebens – Die Dionysos-Mysterien. Basel (ILV).
- Meyer, T. (1991): Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff. Tübingen, Basel (Francke).
- Meyer, T. (1993): Nietzsche und die Kunst. Tübingen, Basel (Francke).
- Montinari, M. (1991): Friedrich Nietzsche: Eine Einführung. Berlin und New York (De Gruyter). 90.

- Moritz, K. P. (2018): Über die bildende Nachahmung des Schönen Schriften zur Ästhetik. In: Schriften zur Ästhetik. Erstausgabe von 1788. Herausgegeben von Wingerts Zahn, C. Stuttgart (Reclam). 16-57.
- Müller, E. (2019): Zwischen Traum und Rausch. Zu Nietzsches „tragischer“ Kunstphilosophie. In: Übermensch. Friedrich Nietzsche und die Folgen. Herausgegeben von Mortzfeld, B., für das Historische Museum Basel. Basel (Merian). 76-79.
- Müller, E. (2020): Die Wendung zur Sprache: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: Nietzsche-Lexikon. Paderborn (Wilhelm Fink). 52-54.
- Müller, E. (2020): Zur Abfolge der letzten Schriften: WA, GD, AC, EH, DD. In: Nietzsche-Lexikon. Paderborn (Wilhelm Fink). 89-96.
- Müller, E. (2020): Sprache, Sprachkritik. In: Nietzsche-Lexikon. Paderborn (Wilhelm Fink). 220-224.
- Müller, E. (2020): Wille zur Macht. In: Nietzsche-Lexikon. Paderborn (Wilhelm Fink). 246-250.
- Müller, K.O. (1835): Handbuch der Archäologie der Kunst. Zweite Ausgabe. Josef Mar und Komp. (Breslau). Nachdruck 2017 durch Lightning Source, Milton Keynes, UK.
- Nancy, J.- L. (2007): „Unsere Redlichkeit!“ (Über Wahrheit im moralischen Sinn bei Nietzsche). Vortrag an der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich 1980. Übersetzt aus dem Französischen und herausgegeben von Hamacher, W. In: Nietzsche aus Frankreich. Berlin, Wien (EVA). 225-249.
- Nehring, von, W. (1983): Wackenroder, W.H., Tieck, L.: Phantasien über die Kunst. Herausgegeben von Nehring, W. Stuttgart (Reclam).
- Nennen, H.-U.: Das Dionysische und das Apollinische, Oberseminar am KIT, 17.12.2016.
- Nestle, W. (1905): Heraklit und die Orphiker. In: Philologus, Band 64, Heft 1-4. Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption. 367-384.
- Novalis (2006): Heinrich von Ofterdingen und andere dichterische Schriften. Werke in zwei Bänden. Band 1. Herausgegeben von Toman, R. Köln (Könemann).

- Nutz, M. (2012): Heinrich von Kleist. Penthesilea. Reclam Lektüreschlüssel. Stuttgart (Reclam).
- Ommeln, M.: Erkenntnistheorie im Virtuellen. Navigation am Widerspruch nach dem Gedanken von Nietzsches „Gegensatz-Charakter des Daseins“ Aufsatz. In: Zeitschrift Nietzscheforschung, Band 15. Erschienen bei De Gruyter am 01.12.2008. 95-112.
- Ommeln, M.: Dionysisch philosophieren: Nietzsches Erkenntnisansatz neu beleuchtet. Aufsatz. Erschienen am 14.02.2011 am KIT.
- Otto, F.W. (1933): Dionysos. 7. Auflage 2011. Frankfurt / Main (Vittorio Klostermann).
- Otto, F.W. (1956): Theophania. Der Geist der altgriechischen Religion. 4. Auflage 2017. Frankfurt / Main (Vittorio Klostermann).
- Pater, W. (1876): A Study of Dionysus: The Spiritual Form of Fire and Dew. In: Greek Studies. A Series of Essays. Wiederveröffentlicht bei Projekt Gutenberg 2003. 9-52.
- Penzo, G. (2000): Übermensch. In: Nietzsche Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Ein Kompendium. Herausgegeben von Ottmann, H. Stuttgart (Metzler). 342-345.
- Pfleiderer, E. (1886): Die Philosophie des Heraklit von Ephesos im Lichte der Mysterienidee. Nachdruck in der Originalausgabe 2007 (Elibron Classics).
- Pierenkemper, T. (2009): Wirtschaftsgeschichte. Die Entstehung der modernen Volkswirtschaft. Akademie Studienbücher – Geschichte. Berlin (Akademie).
- Podach, E.F. (1961): Friedrich Nietzsches Werke des Zusammenbruchs. Heidelberg (Wolfgang Rothe).
- Reibnitz, von, B. (1992): Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (Kapitel 1-12). Stuttgart, Weimar (Metzler).
- Riedel, M. (2000): Das Lenzerheide-Fragment über den europäischen Nihilismus. In: Nietzsche Studien, Band 29. Berlin, Boston (De Gruyter). 70-81.
- Ries, W., Kiesow, K.-F. (2000): Von Menschliches, Allzumenschliches bis zur fröhlichen Wissenschaft (1878 – 1882). In: Nietzsche Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Ein Kompendium. Herausgegeben von Ottmann, H. Stuttgart (Metzler). 91-119.

- Rilke, R.M. (2003): Gesammelte Werke in fünf Bänden. Gedichte, dritter Band. Herausgegeben von Engels, M., et al. Frankfurt (Insel).
- Rohde, E. (1980): Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. Zwei Bände in einem Band. Erster Band. Nachdruck liegt der zweiten Auflage von 1898 zugrunde. Darmstadt. (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- Röllin, O. (2019): Ein Genie des Herzens. Auf den Spuren einer verborgenen Philosophie Friedrich Nietzsches. Master Thesis. Erschienen an der Universität Wien.
- Rosteutscher, J.H.W. (1947): Die Wiederkunft des Dionysos. Der naturmystische Irrationalismus in Deutschland. Bern (Francke).
- Rothmann, K. (1978): Kleine Geschichte der deutschen Literatur. 12. Auflage. Unveränderter Nachdruck der 7., erweiterten Auflage von 1985. Stuttgart (Reclam).
- Saar, M. (2017): Verkehrte Aufklärung. Die Spuren Nietzsches. In: Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Klassiker Auslegen. Band 63. Herausgegeben von Hindrichs, G. Berlin, Boston (De Gruyter) 151-164.
- Safranski, R. (2017): Ein wenig Übermenschentum schadet nicht. In: Philosophie Magazin, Also sprach Nietzsche. Sonderausgabe. Berlin (Philomagazin Verlag). 16-22.
- Safranski, R. (2000): Nietzsche. Biographie seines Denkens. 8. Auflage. München (Hanser).
- Schädlich, N. (2017): Dithyrambische Sprachproduktivität: zu Nietzsches Dithyrambus „Das Feuerzeichen“. In: Nietzsche und die Lyrik. Ein Kompendium. Herausgegeben von Benne, C., Zittel, C. Stuttgart (Metzler). 359-375.
- Schafroth, H. (1999): Nachwort. In: Schrott, R. Bakchen. Nach Euripides. Edition Akzente. Herausgegeben von Krüger, M. München, Wien (Hanser). 99-100.
- Schäfer, M.J. (2003): Szenischer Materialismus. Dionysische Theatralität zwischen Hölderlin und Hegel. Wien (Passagen).
- Schärf, C. (1998): Singen und Schreiben, Goethes Gedicht „Wandlers Sturmlied“ als kulturgeschichtliche Innovation. In: Interpretationen. Gedichte von Johann Wolfgang von Goethe. Stuttgart (Reclam). 26-42.

- Scheffer, von, T. (1929): Nonnos. Dionysiaka. Sammlung Dieterich. Band 98.
Verdeutsch durch von Scheffer, T. Wiesbaden (Dieterich'sche
Verlangsbuchhandlung).
- Scheliha, R. (1970): Pseudo Longinus: Die Schrift vom Erhabenen. Übersetzt und
herausgegeben durch Scheliha, R. Erschienen in der ersten Auflage 1938.
Zweite, vorliegende Auflage 1970. Düsseldorf und München (Helmut
Küpper vormals Georg Bondi).
- Schelling, F.W.J. (2019): Vorlesungen zur Philosophie und Mythologie.
Komplettausgabe, aus sämtliche Werke, Zweite Abteilung, Erster und
zweiter Band. Erschienen 1856 (Erster Band) und 1857 (Zweiter Band).
Stuttgart und Augsburg (Cottascher). Herausgegeben von Bär, R. Printed
by Amazon.
- Schiller, F. (1962): Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie.
Herausgegeben von Berghahn, K. Stuttgart (Reclam).
- Schiller, F. (1962): Vom Erhabenen. Zur weiteren Ausführung einiger Kantischen
Ideen. In: Sämtliche Werke. Band 5. München (Hanser). 489-513.
- Schiller, F. (1998): Sämtliche Werke in vier Bänden. Herausgegeben von Wychgram,
J. Dieser Edition liegt die Ausgabe des Verlags von Philipp Reclam jun.,
Leipzig, ca. 1890, zugrunde. Augsburg (Bechtermünz).
- Schiller, F. (1998): An die Freude. In: Sämtliche Werke in vier Bänden. Erster Band.
Herausgegeben von Wychgram, J. Dieser Edition liegt die Ausgabe des
Verlags von Philipp Reclam jun., Leipzig, ca. 1890, zugrunde. Augsburg
(Bechtermünz). 38-40.
- Schiller, F. (1998): Die Piccolomini. In: Sämtliche Werke in vier Bänden. Zweiter
Band. Herausgegeben von Wychgram, J. Dieser Edition liegt die Ausgabe
des Verlags von Philipp Reclam jun., Leipzig, ca. 1890, zugrunde.
Augsburg (Bechtermünz). 32-99.
- Schiller, F. (1998): Über das Pathetische. In: Sämtliche Werke in vier Bänden. Vierter
Band. Herausgegeben von Wychgram, J. Dieser Edition liegt die Ausgabe
des Verlags von Philipp Reclam jun., Leipzig, ca. 1890, zugrunde.
Augsburg (Bechtermünz). 515-535.

- Schiller, F. (1998): Über die tragische Kunst. In: Sämtliche Werke in vier Bänden. Vierter Band. Herausgegeben von Wychgram, J. Dieser Edition liegt die Ausgabe des Verlags von Philipp Reclam jun., Leipzig, ca. 1890, zugrunde. Augsburg (Bechtermünz). 546-563.
- Schiller, F. (1998): Über das Erhabene. In: Sämtliche Werke in vier Bänden. Vierter Band. Herausgegeben von Wychgram, J. Dieser Edition liegt die Ausgabe des Verlags von Philipp Reclam jun., Leipzig, ca. 1890, zugrunde. Augsburg (Bechtermünz). 754-767.
- Schilling, E. (2016): Literatur und Philosophie in Nietzsches Dionysos Dithyramben. In: Literatur als philosophisches Erkenntnismodell. Herausgegeben von Hüscher, S., Singh, S. Tübingen (Narr Francke Attempto). 194-205.
- Schilling, E. (2017): Dialogizität und Polyphonie in der Klage der Ariadne. In: Nietzsche und die Lyrik. Ein Kompendium. Herausgegeben von Benne, C., Zittel, C. Stuttgart (Metzler). 391-402.
- Schlegel, F. (2019): Über das Studium der griechischen Poesie. In: Friedrich Schlegel: Politische und ästhetische Schriften. Ursprünglich erschienen 1797. Zusammenstellung und Nachdruck durch Musaicum Books. 26-78.
- Schlegel, F. (1798): Geschichte der Poesie der Griechen und Römer. Ersten Bandes erste Abtheilung. Berlin (Johann Friedrich Unger). Veröffentlicht von The University of Chicago Library. Digitalized 2014 by Google.
- Schlegel, F. (1967): Rede über die Mythologie. In: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Erste Abteilung. Kritische Neuausgabe, Band 2. München, Paderborn, Wien, Zürich (Schöningh). 321-329.
- Schlimgen, E. (2000): Metapher. In: Nietzsche Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Ein Kompendium. Herausgegeben von Ottmann, H. Stuttgart (Metzler). 280.
- Schlimgen, E. (2000): Begriff. In: Nietzsche Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Ein Kompendium. Herausgegeben von Ottmann, H. Stuttgart (Metzler). 203.
- Schmid, W. (1901): Zur Geschichte des griechischen Dithyrambos. Erschienen bei Schnürlein, Tübingen. Digitalisiert 2008 durch die Harvard University. Nachdruck durch Lightning Source, Milton Keynes, UK.

- Schmidt, J. (2012): Nietzsche - Kommentar. Die Geburt der Tragödie.
Herausgegeben von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Band 1/1. Berlin, Boston (De Gruyter).
- Schmidt, J., und Schmidt-Berger, U. (2008): Mythos Dionysos. Texte von Homer bis Thomas Mann. Stuttgart (Reclam).
- Schönberger, O. (1999): Hesiod: Theogonie. Vom Ursprung der Götter. Übersetzt und herausgegeben von Schönberger, O. Stuttgart (Reclam).
- Schopenhauer, A. (1986): Die Welt als Wille und Vorstellung I. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 661. Textkritisch bearbeitet und herausgegeben von Freiherr von Löhneysen, W. Stuttgart, Frankfurt (Suhrkamp).
- Schopenhauer, A. (1986): Die Welt als Wille und Vorstellung II. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 662. Textkritisch bearbeitet und herausgegeben von Freiherr von Löhneysen, W. Stuttgart, Frankfurt (Suhrkamp).
- Schrott, R. (1999): Bakchen. Nach Euripides. Edition Akzente. Herausgegeben von Krüger, M. München, Wien (Hanser).
- Schubert, G.H. (1840): Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften. Vierte größtenteils umgearbeitete und sehr vermehrte Auflage. Dresden und Leipzig (Arnoldsche Buchhandlung). Nachdruck durch Forgotten Books. London (FB & c Ltd).
- Schulz, G. (1989): Novalis. In: Deutsche Dichter. Band 5. Romantik, Biedermeier und Vormärz. Herausgegeben von Grimm, E., und Max, F.R. Stuttgart (Reclam), 37-54.
- Schüle, C. (2000): Apollinisch-dionysisch. In: Nietzsche Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Ein Kompendium. Herausgegeben von Ottmann, H. Stuttgart (Metzler), 187-190.
- Seidenstücker, K. (2005): Buddha - Die Lehren. Bibliothek der Weltreligionen. Übersetzt und herausgegeben von Seidenstücker, K. Paderborn (Voltmedia).

- Serpa, D. (2022): Untersuchungen zur Gattung und Metrik zur Dionysos-Dithyrambe „Letzter Wille“ von Fr. Nietzsche. Pandemonium Germanicum. V25, N 45. Universidade de Sao Paulo. 136-156.
- Skowron, M. (2013): Dionysischer Pantheismus. Nietzsches Lenzer Heide-Text über den europäischen Nihilismus und die ewige Wiederkehr/-kunft. In: Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche Gesellschaft, Band 20. Herausgegeben von Reschke, R. Berlin (Akademie Verlag). 355-377.
- Skowron, M. (2015): Nietzsches dionysische Gegenlehre und Gegenwertung. In: Nietzscheforschung. Band 22, Heft 1. Herausgegeben von Müller, E. Berlin (De Gruyter). 214-225.
- Snell, B. (1986): Heraklit. Fragmente. Griechisch und Deutsch. 9. Auflage. Kommentiert und herausgegeben von Snell, B. München und Zürich (Artemis).
- Snow, M. (2016): Into the Abyss: A Study of the mise en abyme. Dissertation. Veröffentlicht an der London Metropolitan University.
- Sommer, A. U. (2013): Nietzsche Kommentar. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner. Herausgegeben von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Band 6/2. Berlin, Boston (De Gruyter).
- Sommer, A. U. (2019): An Nietzsche wachsen. Eine Einleitung. In: Übermensch. Friedrich Nietzsche und die Folgen. Herausgegeben von Mortzfeld, B., für das Historische Museum Basel. Basel (Merian). 6-7.
- Spinoza, B. (2010): Die Ethik. Schriften. Briefe. Übersetzt von Vogl, C. Stuttgart (Kröner).
- Stegmaier, W. (2012): Das Meer des Übermenschen. Zarathustras Lehre im Fluss der Metaphern. In: Nietzsche Forschung. Band 18, Heft 1. Berlin (De Gruyter). 139-153.
- Stegmaier, W. (2013): Oh Mensch! Gieb Acht! Kontextuelle Interpretation des Mitternachts-Lieds aus Also sprach Zarathustra. In: Nietzsche Studien, Band 41, Heft 1. Berlin, Boston (De Gruyter). 85-115.

- Stingelin, M. (2000): Poetik. In: Nietzsche Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Ein Kompendium. Herausgegeben von Ottmann, H. Stuttgart (Metzler). 302-303.
- Störig, H.J. (1950): Kleine Weltgeschichte der Philosophie. Erweiterte Neuauflage von 1992. Frankfurt (Fischer).
- Strässle, T., Zumsteg, S. (2008): Einleitung. In: Trunkenheit. Kulturen des Rausches. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Herausgegeben von Strässle, T., und Zumsteg, S. Amsterdam, New York (Rodopi). 7-9.
- van der Pot, J.H.J. (1999): Bachofen. In: Sinndeutung und Periodisierung der Geschichte. Eine systematische Übersicht der Theorien und Auffassungen. Leiden, Boston, Köln (Brill). 437-439.
- Volkman-Schluck, K. H. (1958): Nietzsches Gedicht „Die Wüste wächst, weh dem, der Wüsten birgt...“ Frankfurt / Main (Vittorio Klostermann).
- Voß, J. H. (1824): Antisymbolik, Volume 1. Stuttgart (Metzlersche Buchhandlung). Nachdruck 2011 durch Lightning Source, Milton Keynes, UK.
- Voß, J.H. (2010). Homer: Odyssee. Aus dem Griechischen von Voß, J.H. Erstmals erschienen 1781 unter dem Titel Homers Odüßee. Köln (Anaconda).
- Voß, J.H. (2010): Ovid: Metamorphosen. Aus dem Lateinischen von Voß, J.H. Dieser Edition liegt die Ausgabe Ovid: Verwandlungen des Verlags Philipp Reclam, Leipzig, 1928, zugrunde. Köln (Anakonda).
- Wallat, H. (2009): Das Bewusstsein der Krise. Marx, Nietzsche und die Emanzipation des Nichtidentischen in der politischen Theorie. Bielefeld (Transcript).
- Walser, M. (2010): Nietzsche Lebenslänglich. Eine Seminararbeit. Hamburg (Hoffmann und Campe).
- Welcker, F.G. (1860): Griechische Götterlehre. Zweiter Band. Göttingen (Verlag der Dichterischen Buchhandlung). Nachdruck durch Lightning Source, Milton Keynes, UK.
- Werle, J.M. (2003): Nietzsches Projekt „Philosoph des Lebens“. Würzburg (Könighausen & Neumann).
- Wilamowitz-Moellendorff, U. (1928): Erinnerungen 1848-1914. Herausgegeben von Holzinger, M. Koehler (Leipzig). 126-130.

- Winteler, R. (2014): Friedrich Nietzsche, der erste tragische Philosoph. Eine Entdeckung. Beiträge zu Friedrich Nietzsche. Band 17. Herausgegeben von Sommer, A.U. Basel (Schwabe).
- Ziemann, R. (2000) Die Gedichte. In: Nietzsche Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Ein Kompendium. Herausgegeben von Ottmann, H. Stuttgart (Metzler). 150-156.
- Zimmermann, B. (2008): Dithyrambos: Geschichte einer Gattung. Göttingen (Vandenhoeck und Ruprecht).
- Zimmermann, B. (2018): Die griechische Tragödie. In der Fassung der Erstdrucke. Kröners Taschenausgabe Band 515. Stuttgart (Kröner).
- Zittel, C. (2015): Nachtwandler des Tages: Traumpoetik und Parodie in Nietzsches Also sprach Zarathustra. In: Pathos, Parodie, Kryptomnesie: das Gedächtnis der Literatur in Nietzsches Also sprach Zarathustra. Herausgegeben von Pelloni, G., Schiffermüller, I. Heidelberg (Universitätsverlag Winter). 125-169.
- Zittel, C. (2018): Gespräche mit Dionysos. Nietzsches Rätselspiele. In: Nietzsche-Studien. Band 47. Herausgegeben von Zittel, C., et al. Berlin, Boston (De Gruyter). 70-99.
- Zittel, C. (2000): Einsamkeit. In: Nietzsche Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Ein Kompendium. Herausgegeben von Ottmann, H. Stuttgart (Metzler). 218.
- Zittel, C. (2000): Wissenschaft. In: Nietzsche Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Ein Kompendium. Herausgegeben von Ottmann, H. Stuttgart (Metzler). 355-356.
- Zittel, C. (2000): Erkenntnis. In: Nietzsche Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Ein Kompendium. Herausgegeben von Ottmann, H. Stuttgart (Metzler). 219-220.
- Zittel, C. (2000): Perspektivismus. In: Nietzsche Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Ein Kompendium. Herausgegeben von Ottmann, H. Stuttgart (Metzler). 299-301.
- Zweig, S. (1925): Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin. Kleist. Nietzsche. Neuausgabe von 2016 folgt der Erstausgabe. Köln (Anaconda).

Online Links

Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.) (2025): Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS): In: <https://www.dwds.de/> (abgerufen am 29.05.2025).

Deutsche Bibelgesellschaft (Hrsg.) (2025): Die Bibel. In: <https://www.die-bibel.de/wibilex> (abgerufen am 29.05.2025).

Kompetenzzentrum – Trier Center for Digital Humanities (Hrsg.) (2025): Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm. In: <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=A00001> (abgerufen am 29.05.2025).

Ludwig-Maximilians-Universität München, Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften, Department 2 (Hrsg.) (2025): Bacchylides: Dithyrambos 17 (16). In: https://www.fachdidaktik.klassphil.uni-muenchen.de/forschung/seminarertraege/mythologie/bakchyl-dithyram_17.pdf. (abgerufen am 29.05.2025).

Willmes, B. (2008): Sündenfall. In: <https://www.die-bibel.de/ressourcen/wibilex/altes-testament/suendenfall>. (abgerufen am 29.05.2025).

Anhang / ergänzende Dokumente

Kurzfassung der Ergebnisse

Das Dionysische wurde Ende des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum als ästhetische Theorie entwickelt und stellt einen der wichtigsten literarischen Impulsgeber dar, der Epochen geprägt hat und bis in die Gegenwart im Fokus der wissenschaftlichen Diskussion steht. Der Begriff des Dionysischen lässt jedoch vom ausgehenden 18. bis ins späte 19. Jahrhundert eine deutliche Entwicklung erkennen, ist weit gefasst und entzieht sich deshalb einer klaren inhaltlichen Bestimmung.

Die wesentlichen Charakteristika des Dionysischen entstammten irrationalistischen Kunsttheoretikern, naturmythischen Vordenkern und philosophischen Mystikern, die zunehmend extremere Positionen entwickelten, bei denen Ekstase, Gewalt, Unsterblichkeit, Sexualität und Dionysos als religiöser Mittelpunkt innerhalb eines heiligen Altertums wesentliche Bedeutung erhielten und die konträr zu den Idealen der Aufklärung positioniert wurden.

Nietzsche verbleibt bei seinen dionysischen Attributen gerne im Ungefähren, was dazu führt, dass sich die dionysische Ästhetik einer präzisen Definition entzieht und in der Forschung weitreichend, auch widersprüchlich diskutiert wird. Auch aufgrund der unterschiedlichen Phasen und wechselnden Ansichten Nietzsches ist der Begriff bislang nicht klar gefasst worden. In dieser Arbeit soll der ästhetische Ansatz des Dionysischen bei Nietzsche erklärt werden.

Ein wesentliches Ergebnis der Arbeit lautet, dass das Dionysische bei Nietzsche eine neue ästhetische Theorie bildet, eine relevante Weiterentwicklung gegenüber allen existierenden Ansätzen darstellt und den vorläufigen Höhepunkt des Diskurses. Demzufolge erfand Nietzsche die Kategorie des Dionysischen in dem heute bekannten Sinn. Sein Dionysisches ist der Kunsttrieb im Zeichen des Schreckens mit einer überschwänglichen Lust am Werden, getrieben von plötzlicher Kreativität und Dynamik, ausgeführt und gelebt vom tragischen Dichter. Die Ausübung der tragischen Kunst erfolgt intuitiv, instinktiv und rauschhaft und ist nicht an verstandesmäßiges Denken gebunden. Das Negative wird ins erschreckende Positive umgedeutet, denn eine Lust am Vernichten und Untergang, auch dem eigenen, ist ebenso vorhanden wie die Umwertung der christlichen Moral, an deren Stelle die Kunst positioniert wird. Aus

einer solchen Philosophie der schöpferischen Lebenslust erwächst die Daseinswertung jenseits von Gut und Böse. Inhärente Bestandteile des Dionysischen sind neben dem ausgeprägten ästhetischen Topos ein methodischer Psychologismus, die irrationalistische Verherrlichung des Lebens und eine Tendenz, die etablierten moralischen Normen und Konventionen zu überschreiten. Nietzsches dionysische Ästhetik wirkte nachhaltig auf wesentliche Autoren des 20. Jahrhunderts. Die Bestimmung des Dionysischen in dieser Arbeit soll einen Beitrag leisten, künftige Interpretationsansätze der späten Schriften Nietzsches zu unterstützen.

Die *Dionysos Dithyramben* besitzen eine zentrale Bedeutung im Werk Nietzsches und stellen die Verbindung zwischen Poetik, der dionysischen Kunsttheorie und den Philosophemen her. Die literarische Wirkung dieser Gedichte ist bis in die Gegenwart spürbar. So verwundert es, dass eine Auseinandersetzung mit den *Dionysos Dithyramben* von der Nietzsche-Forschung bislang nur in marginalisierter Form stattfand und die darin enthaltene dionysische Ästhetik weitgehend ausgeblendet wurde. Ein Grund dafür ist der dominante poetische Charakter gegenüber den philosophischen Topen. In dieser Arbeit sollen die Untersuchungsergebnisse des Dionysischen bei Nietzsche in die Analysen der Dithyramben einfließen, um das Interpretationsspektrum zu erweitern. Dieses Vorgehen ermöglicht darüber hinaus in der künftigen Forschung neue Perspektiven zur Interpretation der Dithyramben.

Die Untersuchungen belegen, dass Nietzsche in den *Dionysos Dithyramben* seine wichtigsten philosophischen Ansätze offenbart, seine neue ästhetische Theorie vollumfänglich umsetzt sowie sein Verständnis des Dionysos als philosophisches Prinzip offenbart. Eine opulente Bildersprache ist Grundbestandteil der neuen ästhetischen Theorie, in deren Zentrum sich die Erscheinung des Dionysos als Ereignis befindet. Damit verbunden ist der dionysische Augenblick als eine a priori verstandene transzendente ästhetische Wahrnehmungskategorie. Der dionysische Augenblick wird von Nietzsche als wesentliches Strukturelement eingesetzt, der tiefgreifende strukturelle und semantische Wirkungen erzeugt. Die philosophischen Ansätze des Wiederkunftgedankens, des Willens zur Macht, des Übermenschen sowie des Nihilismus werden in diesem ästhetischen Strukturelement vereint.

Abstract

The Dionysian was developed as an aesthetic theory in German-speaking countries at the end of the 18th century and represents one of the most important literary impulses that has shaped epochs and remains the focus of academic discussion to the present day. However, the concept of the Dionysian shows a clear development from the end of the 18th century to the late 19th century, is broadly defined and therefore eludes a clear definition in terms of content.

The essential characteristics of the Dionysian originated from irrational art theorists, natural-mythical thinkers and philosophical mystics who developed increasingly extreme positions in which ecstasy, violence, immortality, sexuality and Dionysus as the religious center within a sacred antiquity took on essential significance and were positioned in opposition to the ideals of the Enlightenment era.

Nietzsche likes to remain vague about his Dionysian attributes, which means that Dionysian aesthetics eludes a precise definition and is the subject of wide-ranging and contradictory debate in research. Due to the different phases and changing views of Nietzsche, the term has not yet been clearly defined. The aim of this work is to explain Nietzsche's aesthetic approach to the Dionysian.

An essential result of the work is that the Dionysian in Nietzsche forms a new aesthetic theory, represents a significant further development compared to all existing approaches and the preliminary climax of the discourse. Consequently, Nietzsche invented the category of the Dionysian in the sense we know it today. His Dionysian is the artistic drive under the sign of horror with an exuberant pleasure in becoming, driven by sudden creativity and dynamism, performed and lived by the tragic poet. The practice of tragic art is intuitive, instinctive and intoxicating and is not bound to intellectual thought. The negative is reinterpreted as a terrifying positive, because there is a desire to destroy and perish, including one's own, as well as a revaluation of Christian morality, in whose place art is positioned. Such a philosophy of creative lust for life gives rise to a valuation of existence beyond good and evil. In addition to the pronounced aesthetic topos, inherent components of the Dionysian are a methodical psychologism, the irrationalistic glorification of life and a tendency to transgress established moral norms and conventions. Nietzsche's Dionysian aesthetics had a lasting effect on important authors of the 20th century. The definition of the Dionysian

in this work is intended to contribute to future interpretations of Nietzsche's late writings.

The Dionysus Dithyrambs are of central importance in Nietzsche's work and establish the link between poetics, the Dionysian theory of art and the philosophical themes. The literary impact of these poems can still be felt today. It is therefore surprising that Nietzsche research has so far only dealt with the Dionysus Dithyrambs in a marginalized form and that the Dionysian aesthetics they contain have been largely ignored. One reason for this is the dominant poetic character compared to the philosophical topoi. In this work, the results of the investigation of the Dionysian in Nietzsche will be incorporated into the analyses of the dithyrambs to broaden the spectrum of interpretation. This approach will also open up new perspectives for the interpretation of the dithyrambs in future research.

The investigations prove that Nietzsche reveals his most important philosophical approaches in the Dionysus Dithyrambs, fully implements his new aesthetic theory and reveals his understanding of Dionysus as a philosophical principle. An opulent imagery is a basic component of the new aesthetic theory, at the center of which is the appearance of Dionysus as an event. Linked to this is the Dionysian moment as an a priori understood transcendental aesthetic category of perception. The Dionysian moment is used by Nietzsche as an essential structural element that produces profound structural and semantic effects. The philosophical approaches of ewige Wiederkunft, Willen zur Macht, Übermensch and nihilism are united in this aesthetic structural element.

Lebenslauf

Personaldaten

Name: Stefan Schlöhmer
Geburtsdatum: 06. Juli 1971
Wohnort: Hamburg
Geburtsort: Würselen
Staatsangehörigkeit: deutsch
Familienstand: verheiratet, 2 Kinder

Schulbesuch

1978 – 1982: Gemeinschaftsgrundschule Kämpchen
1982 – 1991: Städtisches Gymnasium Herzogenrath
1991: Abitur

Studium / wissenschaftliche Arbeit

1991 – 1997: RWTH Aachen: Studium der Wirtschaftsgeographie,
Volkswirtschaftslehre und Germanistik
1997: Magister Artium
1997 – 2001: Ruprecht Karls Universität Heidelberg: Promotion in
Wirtschaftsgeographie
2001: Dr. phil.

Berufliche Tätigkeit

1998 – 2001: Senior Consultant bei der Systematics AG
2001 – 2006: Senior Consultant bei Electronic Data Systems (EDS)
(heute Hewlett-Packard)
2006 – 2016: Senior Manager bei Mummert Consulting (heute Sopra
Steria Consulting)
2016 – heute: Partner der Vacantum Personalberatung

Eidesstattliche Versicherung

Ich versichere an Eides statt durch meine eigene Unterschrift, dass ich die vorliegende Dissertation selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und alle Inhalte (Text, Bild, Ton, Video und Daten anderer Art), die identisch oder annähernd identisch aus bestehenden Quellen übernommen wurden, als solche kenntlich gemacht und dass ich mich auch keiner anderen als der angegebenen Quellen und Hilfsmittel bedient habe.

Sofern im Zuge der Erstellung der vorliegenden Dissertationsschrift generative Künstliche Intelligenz (gKI) basierte elektronische Hilfsmittel verwendet wurden, versichere ich, dass meine eigene Leistung im Vordergrund stand und dass eine vollständige Dokumentation aller verwendeten Hilfsmittel gemäß der Guten wissenschaftlichen Praxis vorliegt. Ich trage die Verantwortung für eventuell durch die gKI generierte fehlerhafte oder verzerrte Inhalte, fehlerhafte Referenzen, Verstöße gegen das Datenschutz- und Urheberrecht oder Plagiate.

Ich versichere, diese Arbeit nicht bereits in einem anderen Promotionsverfahren eingereicht zu haben. Ich versichere die inhaltliche und formale Gleichheit der eingereichten Print- und Digitalexemplare.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Johann Michael', is centered within a faint, dashed rectangular box.

Hamburg, den 03.06.2025

Unterschrift