Karl Heinz Bohrer

Die Flöte des Dionysos: Über Theatralik, Verführung und Macht

29. Juli 2009

Festspiel-Dialoge 2009

© Copyright Karl Heinz Bohrer

Karl Heinz Bohrer

Die Flöte des Dionysos Theatralik, Verführung und Macht

Wenn Dionysos in Euripides' Tragödie *Die Bakchen* auftritt, dann vereinigt die Erscheinung des griechischen Gottes die drei Charakteristika, von denen die Rede sein soll: das Theatralische, das Verführerische und deren Begründung in der Macht: in politischer Macht und der Macht der Persona. Dionysos verführt den unglücklichen König Pentheus durch die Überredungskunst seiner Worte zu eben der Handlung, die ihm das grauenhafte Ende bringen wird, nämlich von den Bacchantinnen, namentlich der eigenen Mutter, zerfleischt zu werden. Und Dionysos vollstreckt dieses Ende als Demonstration seiner Macht. Die Zerstückelungsszene, die viele Varianten in der griechischen Mythologie hat – vor allem das schreckliche Ende des von Artemis bestraften Jägers Aktaion – wird zu einem Zentralmotiv literarischer und bildnerischer Phantasie werden, d. h. wird ästhetischen Akt und Gewaltakt theoretisch und praktisch zusammenführen. Das grausame Ende von Orpheus, dem Sänger, dem die Natur zuhörte, ist der Gründungsmythos von ästhetischer Verführung und Gewalt bzw. Macht geworden. Friedrich Nietzsche ist der erste und nachwirkendste Theoretiker dieses Zusammenschlusses im Namen des Dionysos.

I.

Bevor wir uns die dionysische Machtsphäre in der Theorie ansehen, ist sie in ihrer praktischen Entfaltung in einigen repräsentativen Szenen zu beobachten. Man findet sie nach der griechischen Tragödie überall, besonders im Renaissancedrama und der Renaissancemalerei, der Oper Händels und Mozarts bis hin zum Schauspiel und der Prosa Heinrich von Kleists oder dem Theater der Grausamkeit des 20. Jahrhunderts. Der Begriff des Theatralischen soll also keine Einschränkung auf nur eine Gattung der Kunst ankündigen, wenngleich das Drama aufgrund seiner Form und seines Personals den eigentümlichen Zusammenhang von ästhetischer Erscheinung und Machtdiskurs besonders begünstigt. In die Augen springen da vor allen anderen die Szenen Shakespeares. Nehmen wir *Heinrich V*, 1. Akt, 2. Szene: Der junge neue König Englands, Henry V. empfangt den Gesandten des französischen Thronfolgers Louis, der ihm als Geschenk Tennisbälle überreichen lässt: die spielerisch anmuten-

de Geste bezüglich der vermuteten Spielfreude des englischen Königs verbirgt eine Beleidigung. Sie spielt an auf dessen allen bekanntes Vorleben, der als Kronprinz zum Kummer seines Vaters in den Kneipen und Hurenhäusern Londons unter der Obhut seines liederlichen Freundes Falstaff eine Playboyexistenz geführt hatte. Die Tennisbälle des Dauphins wollen sagen: Wir freuen uns Über deine Spielernatur, spiele nur weiter und wir brauchen keine Sorge um unsere Macht zu haben.

Das alles sagt der französische Botschafter nicht. Aber der König versteht die Botschaft. Er sitzt ruhig auf seinem Thron – der siebenunddreißigjährige Lawrence Olivier hat ihm 1944 in seinem Film *Henry V* autoritativ Gestalt gegeben – und antwortet zunächst mit dem Satz:

„Wir freuen uns, dass der Dauphin mit uns scherzt. Habt Dank für Eure Müh und sein Geschenk." Dann aber beginnt seine Rede zu etwas anderem zu werden, indem sie die Metaphorik der Spiel-Wörter umwendet zu einem Symbolismus der Machtbeschreibung. Die Antwort Henrys auf den Spott von Louis ist die Kriegserklärung an Frankreich. Die Verbindung, die hier die Demonstration von Macht eingegangen ist mit verführerischer Theatralik, wird unmittelbar evident. Die Wortspiele des Königs mit dem Wort „Spiel" des Dauphin zeigen die bedrohliche Umschlägigkeit der beiden scheinbar so entgegengesetzten Sphären, wobei in der deutschen Übersetzung der Doppelsinn von „play" und „court", vor allem aber die Intensivierung und Veränderung des Wortes „mock" (sich lustig machen) verloren geht. Beschränken wir uns aber auf den komplexen Ausdruck von Macht, um den es schließlich nicht nur in allen Königsdramen, sondern auch im scheinbar vorrangig reflexiven *Hamlet* geht: Die Kriegerklärung Heinrichs an den französischen Thronfolger ist keineswegs dessen Beleidigung geschuldet. Heinrich ist schon vor der Tennisballszene zum Krieg gegen Frankreich entschlossen, angebliche Erbrechte auf den französischen Thron geltend machend. Insofern stellt die Drohrede eine Verstellung dar und könnte als Shakespeares Kritik am Zynismus der Macht verstanden werden, sosehr der englische Dichter auch die Größe Englands im Auge hatte. Tatsächlich hat der amerikanische Kulturtheoretiker und wichtigste Vertreter des New Historism, Stephen Greenblatt, die Auftritte Heinrichs als Scheinheiligkeit und Brutalität herausgestellt, die sich im ganzen Stück wiederholten. Greenblatt, von Foucaults Macht-Diagnose beeinflusst, parallelisiert den generellen Machtdiskurs der elisabethanischen Renaissance mit Shakespeares Rede als deren unmittelbaren Ausdruck, beide als analoge Medien der sogenannten „Circulation of social energy" verstehend.

Nun ist nicht zu Übersehen, dass die Kultur der Renaissance sowohl in ihrer englischen als auch französischen und italienischen Variante eine spezifische Affinität zum Gewalt- und Machtausdruck hatte. Das sei in einem kurzen Blick auf zwei sehr unterschiedliche Sphären erläutert. Erstens: Macchiavelli, dessen Schriften Shakespeare kannte[1], hat in seinem politische Theoriekarriere machenden Buch *Il Principe (Der Fürst)* von 1535 kluge Machtausübung von moralischen Kriterien prinzipiell abgetrennt und gleichzeitig dem Fürsten den Schein von Moral anempfohlen. Das ist in der macchiavelli-kritischen Rezeption immer als eine Dogmatik des politischen Zynismus missverstanden worden, handelt es sich doch in Wahrheit um eine aus anthropologisch-psychologischer Beobachtung kommende Einsicht in die Mechanik erfolgreich ausgeübter Machterlangung und Machterhaltung, bei der Grausamkeit eine conditio sine qua non ist. Macchiavelli zögerte nicht, in Cesare Borgia das Paradigma des zukünftigen, Italien einigenden Fürsten zu beschreiben, wurden dessen Grausamkeiten doch begleitet von einer Kühnheit des Charakters und einer politischen und militärischen Intelligenz, die alle zeitgenössischen Konkurrenten Überragten. Deshalb läuft Macchiavellis Darstellung des Sturzes von Cesare Borgia auf die Evokation eines tragischen Helden hinaus: Seine Machtausübung, von Macchiavelli nicht ästhetisch, sondern strikt zweckrational kommentiert, hat den Stoff, aus dem die Phantasie eine diabolische Faszination gewinnen kann und in der Tat gewonnen hat.

Zweitens: Die Gewaltdarstellung der Malerei in der Renaissance. Damit kommen wir dem ästhetik-theoretisch zu begründenden Zusammenhang von Kunst und Macht, um den es uns geht, noch näher. Denn die in Gewaltdarstellungen schwelgenden Gemälde der italienischen Renaissance sind keine bloßen Abbilder von Wirklichkeit, etwa die Zweikampf- und Schlachtbeschreibungen Leonardo da Vincis (*Die Schlacht von Anghiari,* 1503) oder Tizians (*Schlacht von Cadore*, 1537) oder Giulio Romanos (*Schlacht von Constantine*, 1521). Inwiefern der Darstellung von Aggression, Folter und Gewalt, abgesehen vom mythologischen oder biblischen Motiv, immer ein spezifisches Interesse an der heftigen, ungewöhnlichen Bewegung, also eine ganz interne ästhetische Ursache zugrunde liegt, kann man schon an der Darstellung eines quintessenziell-pazifischen Themas, der Verkündigung Marias durch den Engel, erkennen. Tizians *Verkündigung* von 1520 oder Lorenzo Lottos *Verkündigung* von 1527/29 sind vom Interesse an einer Auftrittdramatik bestimmt, in der die gestische Bewe-

[1] Hugh Grady, *Shakespeare, Macchiavelli and Montaigne*. Oxford und New York 2002.

gung die Plötzlichkeit des überraschenden Augenblicks ausnutzt. Nicht erst die Affinität des Manierismus zum Stil der Bewegtheit, sondern schon Raphael und Michelangelo zeigen ihn, sei es die *Galatea* von 1513 oder *Die Austreibung des Heliodor* von 1512 oder das *Letzte Gericht* von 1536/41, wobei allerdings die Symmetrie der einzelnen Bewegungsmomente sich grundsätzlich unterscheidet von der Bewegung der manieristischen oder exzentrischen Gewaltdarstellung, für die Tizians *Schindung des Marsyas* von 1570, Il Rossos *Moses und die Töchter von Jethro* von 1523 oder dessen *Kreuzesabnahme* von 1521, Giulio Romanos *Saal der Giganten* von 1532 und nicht zuletzt Tintorettos *Massaker der Unschuldigen* von 1583 genannt seien. Mit diesen Hinweisen übergehen wir nicht die zahlreichen stillen sensualistischen Gemälde der Renaissance, beispielhaft Tizians *Venus von Urbino*. Aber gerade dessen malerische Phantasmen zu mythologischen Gewaltmotiven, so *Diana und Aktäon* von 1559 und *Der Raub der Europa* von 1559/63 verweisen auf die ästhetische Motivation: Die mit der Gewalt- oder Machtexplosion gegebene Chance für die Darstellung exzessiver, Überraschender und exzentrischer Bewegung, der „Furia della figura serpentinata“, wie G. W. Lomazzo den Bewegungsausdruck 1584 charakterisierte.

So auch – um zu unserer ursprünglichen Thematik zurückzukommen – die Kriegserklärungsrede Heinrich V.: Was immer Shakespeare an Machtentlarvung im Sinne hatte – wie schon angedeutet steht seine Kenntnis von Macchiavellis Machtanalyse außer Zweifel – entscheidend bei dieser Frage ist, dass man das Charisma erkennt, das Shakespeares Rhetorik dem englischen König gerade wegen seiner Gewaltandrohung angedeihen lässt: Die furchterregende Umschlägigkeit eines höfischen Zeremionells in etwas bedrohlich anderes, etwas, das von allen Anwesenden nicht erwartet wurde, stellt buchstäblich den Eintritt der erhabenen Rede her. Buchstäblich, weil die Kategorie des Scheins, hier des königlichen Scheins oder Brillierens, aufgeboten wird: Eines Scheins, so heißt es, dessen Strahl so stark ist, dass der französische Thronfolger und ganz Frankreich davon geblendet werden würden: „But I will rise there with so full a glory, / That I will dazzle all the eyes ofFrance; / Aye, strike the Dauphin blind to look on us.” Und der Drohung die Konsequenz des Spottwortes anschließen: „And tell the pleasent prince this mock ofhis / hath turn'd his balls to gunstones.“ (1, 2)

Es handelt sich also nicht einfach um eine Psychologisierung des kriegslüsternen Königs, sondern um die Aufbietung einer ästhetisch vorgegebenen Semantik. Das

zeigt sich auch an deren topischer Eigenschaft: Schon der homerische Achill stößt im achtzehnten Buch der *Ilias* ähnliche Drohungen gegen die trojanischen Frauen aus: Nicht sie, aber ihre Männer zu töten, so dass sie „ihre Tränen abwischen und tief aufstöhnen müßten“. So auch Heinrich V., der nicht einfach die Barbarei einer Kriegsmaschinerie bewegt, sondern das Phantasma eines Übermenschlichen Schreckens in menschlicher Gestalt in Worte fasst. Seine Wortspiele zwischen Lachen und Weinen Überbieten die schiere Sphäre kriegerischer Macht zugunsten einer Epiphanie der königlichen Erscheinung, ja des Erscheinungs-Charakters selbst in seiner furchtbaren Erhabenheit. Die Rede spricht von dieser Erscheinung wie von einem Schauspieler, auf den die Augen der Zuschauer gebannt blicken. Dieser Erscheinungs-Charakter ist buchstäblich in Szene gesetzt. Die Drohgebärde, konzentriert in dreimaliger Wiederholung, wird identisch mit der Prophezeiung des aufscheinenden königlichen Scheins, der schon zur Redezeit des Königs eintritt.

Was ist aber, abgesehen von Foucaults und Greenblatts Machtdiagnose, vom Standpunkt einer „Kritik der Gewalt” zu sagen, wie sie Walter Benjamin formulierte? Bedeutet die Auffassung, in Heinrichs Rede der Gewaltankündigung erscheine das Erhabene, nicht die „mythische Gewalt in ihrer urbildlichen Form” als „bloße Manifestation der Götter” anzurufen?[2] Und noch spezifischer gewendet: impliziert die erhabene Lektüre solcher Macht nicht eine „Ästhetisierung des politischen Lebens“, die Benjamin in Referenz an das futuristische Manifest Marinettis, das den Krieg verherrlichte, als faschistisch definierte?[3]

Dass in der Kunst mythische Bestände, ja Urformen des Mythos wiedererscheinen, hat Benjamin in seiner faszinierenden Lektüre von Goethes *Wahlverwandtschaften* selbst gezeigt: Dass Marinettis Ästhetisierung des faschistischen Kolonialkrieges nichts abwirft für eine Verdächtigung einer erhabenen Lektüre von Shakespeares *Heinrich V*, kann nur der verbohrt ideologiekritischen Obsession entgehen.

Umstandslos ziehe ich deshalb zwei weitere Shakespeare-Szenen zu Rate, in denen das Amalgam von Machtdemonstration, Theatralik und Verführung so evident wird, wie wohl nirgends anders, gleichzeitig aber weniger belastend für das aufgeklärte Bewusstsein: So wenn das eklatanteste Beispiel dieser Verbindung, Richard III. im

---

[2] Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt*. In: ders., Schriften. Hrsg. von Th. W. Adomo und Gretel Adomo. Frankfurt a. M. 1955. Bd. 1, S. 22.
[3] Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: ders., Gesammelte Schriften. Frankfurt a. M. 1974. Bd. I, 2. S. 467ff.

gleichnamigen Drama zum ersten Mal auftritt und – sozusagen in einer Inversion der Kriegserklärung Heinrich V. – nunmehr aus dem Lärm des Krieges „muntere Feste“, aus furchtbaren Märschen „holde Tanzmusik” und gleichzeitig abermals den jähen Wechsel solcher Gegensätze beschwört, nämlich zwecks Machterwerb die „schlaffe” Zeit des gegenwärtigen Friedens denunziert in der Ankündigung, „ein Bösewicht zu werden“ („to prove a villain“) (1, 1). Bietet Richards Introitus-Erklärung in ihrer unverstellten Offenheit zum Bösen schon genug an theatralischem Thrill, nämlich unsere Gefangennahme durch das ganz Unerwartete, so bietet die zweite Szene des ersten Aktes das unverhüllte, sexuell schamlose Angebot Richards gegenüber der Witwe des von ihm ermordeten ehemaligen Königs Heinrich VI., das unheimliche Beispiel der Verführung durch die Macht der Sprache, die aus der Macht der heroischen Existenz selbst hervorgeht. Insofern ist der Zusammenhang der drei uns leitenden Begriffe zweifellos ursprünglich gebunden an eben das dramatische Genre, in dem das feudal-aristokratische Milieu alles entscheidet. Inwieweit das bürgerliche Trauerspiel des ausgehenden 18. Jahrhunderts die Auflösung dieser Verbindung ohne ästhetische Einbuße überlebt, ist hier nicht zu diskutieren. Richard III. theatralischer Auftritt und seine Kapazität zur Verführung ist jedenfalls dem Abglanz von königlicher Macht geschuldet. Aber es handelt sich um einen Abglanz, in dem sich der Machtausdruck ästhetisch verwandelt hat. Wenn wir dafür den Begriff des Erhabenen oder des Theatralischen oder des Verführerischen wählen, dann deshalb, weil dadurch der reale Machtdiskurs imaginativ überboten wird.

So auch die Erscheinung Hamlets, des nur scheinbar pazifisch-reflexiven Helden einer Bewusstseins-Tragödie. Dass Hamlet nicht nur ein Denker, sondern auch ein Täter ist, wurde vor allem seit der romantischen Rezeptionstradition Goethes und Friedrich Schlegels übersehen. Aber es hat einen symbolischen Sinn, wenn Hamlets Leiche am Ende, wie Fortinbras, sein Freund, sagt „gleich einem Krieger“ („like a soldier“) aufgebahrt wird. Das Zögern Hamlets, den richtigen Moment zu wählen, den König, Claudius, zu töten, hat vergessen lassen, dass er dennoch tötet: Nicht nur am Ende eben doch den König, und auch Laertes, den Bruder Ophelias, sondern vorher Polonius, den Vater beider, sodann die Hofleute Rosenkrantz und Güldenstern, die er umbringen lässt und schließlich Ophelia, die infolge der hamletschen verbalen Grausamkeiten stirbt. Selbst die Königin, Hamlets Mutter, gerät in Gefahr, von ihrem Sohn gewalttätig angegangen zu werden, was in modernen Inszenierungen bis zum Extrem ausgespielt wird, zum I die Ermordung des Polonius und die Beseitigung sei-

ner Leiche Beginn und Ende der Szene zwischen Mutter und Sohn darstellen. Die Zögerlichkeit Hamlets ist nicht einfach als psychologisierende Charakteristik des passiven Typus misszuverstehen, sondern als ein der Renaissanceskepsis spezifischer Diskurs des Zweifels: So zeigt sich in des Königs Schuldreflexion die gleiche Struktur einer die Entscheidung zwischen zwei Möglichkeiten suchenden Abwägung. Die gleiche Unentschiedenheit findet sich in der Zentralfigur des, wenn auch getriebenen, Täters: nämlich Macbeth. Dessen langer Monolog des Zweifels vor der Ermordung Duncans, des regierenden Königs Schottlands, zeigt die gleiche Opposition einander ausschließender Motive wie Hamlets große „Sein oder nicht Sein"-Rede: Wie diese der Handlung im Namen von des „Gedankens Blässe" absagt, so bricht Macbeths „Stachel des Ehrgeizes" ob der Reflexion von dessen Folgen in sich zusammen. Nichts spricht also gegen die Auffassung von Hamlet als Täter, als einem Kämpfer um die Macht.

Zur mörderischen Faktizität kommt Hamlets mörderische Sprache entscheidend hinzu. Die zynische Behandlung seiner späteren Opfer durch eine enigmatische Form des aggressiven Witzes macht sie zu Objekten einer über sie waltenden Macht, je nach Belieben: Polonius, der seinerseits Hamlet aushorchen will, wird von diesem, ohne dass ihm dies bewusst würde, verbal behandelt. Das semantische Missverständnis zum Prinzip erhoben wird zum Ausdruck von Hamlets über sein Gegenüber triumphierenden verbalen Einfallsreichtum.

Dasselbe spielt sich ab in den Sophismen, mit denen Hamlet die beiden prätentiösen Höflinge Güldenstern und Rosenkranz traktiert, die ihn auf des Königs Anweisung ebenfalls aushorchen sollen. Während Polonius die metaphorische Sprache Hamlets gar nicht versteht, und sie nicht anders als „Madness", die freilich Methode hat, auffasst, verstehen Güldenstern und Rosenkranz zwar den allegorischen Charakter von Hamlets räsonierenden Sätzen, sind aber gedanklich-logisch immer einen Schritt hinterher. Wenn Hamlet schließlich ihnen auf den Kopf zusagt, dass der König sie geschickt habe und Güldenstern, überrumpelt, nichts anderes einfällt, als diese Unterstellung zu bestätigen, überbietet Hamlet das halbgeöffnete Geheimnis ihrer Absichten, indem er seine üble Gemütslage („it goes so heavily with my disposition") bekennt, dieses Bekenntnis aber ausnutzt zur Deklaration eines metaphysischen Nihilismus, der das Begriffsvermögen der beiden Hofleute übersteigt.

Ohne auf die renaissance-aktuellen Motive zwischen philosophischer Melancholie und neuem Subjektstolz eingehen zu müssen, wird klar genug, wie die Macht der Sprache die Dialogpartner vor sich hertreibt. Selbst und gerade die Selbstdepravierung Hamlets – auch praktiziert gegenüber Ophelia in seiner „Geh in ein Kloster"-Rede – hat diesen Effekt. Eigentlich müsste ihre Grausamkeit gegen den Sprecher einnehmen. Nicht nur im Falle der Ophelia-Rede. Warum tut sie es nicht? Nicht nur im Falle Hamlets nicht, sondern auch nicht im Falle Heinrich V. oder gar Richard III.! Der Grund hierfür liegt darin, dass uns die Sprache der Macht hier nicht bloß als Analytik realer Machtsituationen oder als psychologische Charakteristik von Mächtigen vorkommt, sondern dass sie darüber hinaus die autonome Sphäre verführerischer Souveränität ausstrahlt, an der wir affirmativ teilnehmen. Nicht wie der reale Zuhörer sich der Rhetorik des politischen Demagogen unterwirft, denn kein Demagoge spricht wie Heinrich V., Richard III. oder Hamlet. Sondern wie der „wahre ästhetische Zuhörer", den Friedrich Nietzsche als den angemessenen Adressaten des „Wunders" der Bühne benannte.[4]

II.

Mit der Nennung von Friedrich Nietzsches Begriff kommen wir zu einem theoretischen Aspekt unseres Themas. Denn dieser war es, der die beiden zentralen Wörter, Dionysos und Macht, als zusammengehörende Kategorien einer modernen Kunsttheorie erfand, die gerade in unserer Gegenwart wieder relevant wurde, obwohl sie unter schärfsten Ideologieverdacht gestellt worden ist. Um die Frage nach Nietzsches dionysischer Ästhetik strikt auf ihre Aussagekraft für unsere Thematik zu beschränken, beginne ich zunächst mit dem Hinweis auf eine erste spezifische Figur seiner Tragödien-Theorie, die sich unmittelbar auf die Sprache der Macht in Shakespeares Drama beziehen lässt: Nietzsche sagt im achten und zehnten Kapitel von *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* von 1872, in jeder Persona der griechischen Tragödie stecke Dionysos als der „eigentliche Bühnenheld und Mittelpunkt der Vision".[5] Die berühmten Figuren der griechischen Bühne, Prometheus, Ödipus usw. seien „nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysos".[6] Was heißt

[4] Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Marzzino Montinari. Frankfurt: 1980. Bd. 1, S. 145.
[5] Friedrich Nietzsche, a.a.O. S. 62.
[6] Friedrich Nietzsche, a.a.O. S. 71.

das? Natürlich bezieht sich Nietzsche nicht auf den zu Eingangs erwähnten Dionysos von Euripides' Tragödie *Die Bakchen*. Denn dieser, so Nietzsches gewiss ungerechtes Urteil, sei durch Euripides' psychologisierenden Stil korrumpiert worden, sei eine eben nur psychologisch, nicht mehr mythisch anmutende dramatische Figur. Der Dionysos, den Nietzsche meint, ist also nicht schon als dramatische Figur vorgegeben, sondern ganz und gar Nietzsches eigene Erfindung, in Referenz auf den Mythos selbst. Da es ihm aber nicht an einer archäologisch-philologisch korrekten Identifikation, sondern an einer ästhetiktheoretischen Funktionalisierung gelegen war – eben an dem, was zum Stein des Anstoßes, ja zum Skandal in der Fachwelt wurde – stellte er die Maske des Dionysos als den eigentlich anonym-tragischen, nicht subjektpsychologischen Ausdruck des Tragödien-Helden dar. Man kann das anonym Tragische, den Gedanken einer Transzendierung subjektiver Ausdrucksgebärde im Begriff einer, wie es heißt, „musikalischen Stimmung“ nachvollziehen, auch dann, wenn man sich nicht mehr auf Nietzsches Anfangsidee, der dionysische Augenblick sei der „Wiederschein des Urschmerzes“,[7] einlassen will, gehört diese doch zu jenen Teilen der *Tragödienschrift*, von der sich Nietzsche ebenso distanziert hat wie von Richard Wagner.

Bezogen auf Shakespeares Macht-Figuren erklärt Nietzsches Begriff der „Maske des Dionysos“ also den Überfall-Charakter, das Anschwall-Tempo der individuellen Reden eines Heinrich, Richard oder Hamlet, als Transgression des Bekannten. Und diese Transgression ist das, was den Zuschauer verzaubert und verführt. Der Begriff „Transgression“ ist nicht kulturkritisch im Sinne einer utopischen Anthropologie zu verstehen, in dem Bataille (*La Litterature et le Mal*) und Foucault (*Préface a la transgression*) ihn benutzt haben, sondern im strikt mytho-poetologischen Sinne: als Hinweis auf die die konventionelle Personencharakteristik überschreitende Faszination durch eine imaginative, die Mythologie ausnutzenden Sprache. Ausdruck von königlicher Macht in der Rede ist in dieser Perspektive ausschließlich der ästhetischen Abgeschlossenheit dieser Rede zu verdanken. Deshalb lehnt Nietzsche auch die sozialhistorische Erklärung des Tragödien-Chors als „idealischen Zuschauer“, d. h. als realen von außen nach innen blickenden Kommentator des Geschehens, ab und schließt sich Schillers Auffassung an, der den Chor „als eine lebendige Mauer be-

[7] Friedrich Nietzsche, a.a.O. S. 44.

trachtete, die die Tragödie um sich zieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen“.[8]

Soweit zum Begriff der Maske des Dionysos und seiner Erklärung des ästhetischen Transgressions-Aktes. Nun hat Nietzsche die Worte „Dionysos“ und „dionysisch“ 15 Jahre lang nicht mehr in den Mund genommen, nachdem die *Tragödientheorie* von 1872 zum Desaster seiner akademischen Karriere geworden war. Er hat aber immer an Dionysos gedacht! Und siehe da: So wenig er an dem metaphysisch-idealistischen Ideenvorrat festhielt, den das Wort ursprünglich umgab – die Gründe werden im *Versuch einer Selbstkritik* von 1887 genannt – umso mehr hielt er an Idee und Wort „Dionysos“ fest, so in den ästhetischen und kulturtheoretischen Einlassungen der achtziger Jahre, vor allem in den Essays *Der Fall Wagner* von 1888 und *Jenseits von Gut und Böse* von 1886, wobei die ursprüngliche Definition der Tragödienschrift ästhetisch radikalisiert und philosophisch um den Machtgedanken ergänzt wurde. Wenn wir von der ursprünglichen Definition des dionysischen Augenblicks – das ist der Augenblick ästhetischer Wahrnehmung – alle weltanschaulichen, d.h. Schopenhauer und Wagner-bezogene Motive – abziehen, dann bleiben in den späteren Fassungen des Dionysischen immer zwei Elemente erhalten: der Modus der Plötzlichkeit und die Erscheinungsform des Schreckens. Das überrascht nicht, sind diese beiden Charakteristika doch schon den Ästhetiken des Erhabenen im 18. Jahrhundert, bei Edmund Burke und Immanuel Kant, wesentlich, ganz abgesehen von einer noch älteren rhetorischen Tradition.[9] Die Trümmer der *Tragödienschrift* von 1872 sind so zu Bausteinen für das erneuerte dionysische Zeichen der achtziger Jahre im Schatten des Begriffs des Lebens und der Macht geworden: Die attische Tragödie soll nicht mehr neu erfunden werden, vor allem nicht mehr in Richard Wagners Musik, wohl aber ihr tragisches Bewusstsein. Der neue dionysische „Pessimismus“ impliziert die freudige Akzeptanz des Schreckens. Das ist die Quintessenz von Nietzsches *Selbstkritik:* anstelle der ursprünglichen Tragödientheorie als kulturkritisches Projekt in nationaler Absicht nunmehr eine tragische Ästhetik, deren Öffentlichkeitsinteresse freilich ungeklärt bleibt. Jedenfalls zeigt sich eine Transformation von subjektiven Kategorien der dionysischen Intensitätserfahrungen zu objektiven Kategorien des dionysischen Kunstwerks, in dem die Schönheit Über den Schrecken triumphiert, in dem ein sogenannter „Großer Stil” auftritt, den Nietzsche wie folgt de-

---

[8] Friedrich Nietzsche, a.a.O. S. 54.
[9] Vgl. hierzu K. H. Bohrer, *Plötzlichkeit*. Frankfurt: 1981. S. 127 f.

finiert: „Der große Stil entsteht, wenn das Schöne den Sieg über das Ungeheure davonträgt“.[10]

Vielleicht erkennen Sie, wie angemessen diese Formel wäre, wenn man die zitierten Shakespeare-Szenen und das in ihnen zum Ausdruck kommende Verhältnis von Macht, Gewaltfaktizität und Sprache der Gewalt beschreiben wollte. Nietzsches reformulierte dionysische Ästhetik, die er vornehmlich in dem späten Essays *Der Fall Wagner. Ein Musikantenproblem* dargestellt hat, die aber schon in den kunsttheoretischen Aphorismen von *Menschliches. Allzumenschliches*, 1. Teil von 1778, vorweggenommen wurde, spricht nunmehr von der „Flöte des Dionysos“.[11] Damit ist die Distanz zur wagnerschen Musik angezeigt, in der Nietzsche eine Wiederkehr der Hegelschen Versöhnungskategorie im Besonderen und des deutschen Idealismus im Allgemeinen zu erkennen glaubte, also das, was er philosophisch und ästhetisch unterminierte. Die Flöte („aulos“) bedeutete in der griechischen Mythologie das Instrument verführerischer orgiastischer Melodien, sie war ein Zubehör des Dionysos, im Unterschied zur Harfe („kitharas“), dem Instrument des Apollon. In Platons Staat verwarf Sokrates den Stil der Vieltönigkeit der Flöte, dem Instrument des phrygischen Silen Marsyas, dem Naturwesen aus der Sphäre des Dionysos, und gab dem Saitenspiel des athenischen Apollon den Vorzug. Der Begründer des europäischen Idealismus stand also auf Seiten des Apollon gegen Dionysos. Man kann diese Dichotomie übertragen auf den Gegensatz zwischen deutschem Idealismus und Romantik, den Nietzsche aktualisierte, selbst wenn er auch gegenüber der Romantik skeptisch blieb. Bekannt ist aus der Kunstgeschichte das schon erwähnte grausame Motiv von der Häutung des Marsyas durch den Gott Apollon, weil das dionysische Wesen gewagt hatte, mit seinem Flötenspiel die erhabene Harfe des Gottes herauszufordern. Nietzsche benutzte das Wort „Flöte“ also in gezielter Ablehnung der idealistischen Tradition, allerdings eher metaphorisch denn streng begrifflich. Es meint den verführerischen Kunstausdruck, dem die Faszination des „Bösen“, des „Raffinierten“ zu eigen ist, wobei das neue Paradigma, Bizets' Oper *Carmen*, nur den Anlass bot. Die weitere Beschreibung dieser Musik zeigt indessen, dass die Metapher „Flöte“ nicht nur dem Stil einer wilden Expression affirmiert, sondern im Gegenteil einem strikten Formbegriff huldigt, ganz im Sinne des schon zitierten Wortes vom Großen Stil.

---

[10] Friedrich Nietzsche, a.a.O., Bd. II, S. 596.
[11] Friedrich Nietzsche, a.a.O. Bd. VI, S. 357.

Einerseits enthält die dionysische Melodie also die Plötzlichkeit und das Pathos des Schreckens – das Pathos des Dramas anstelle seiner Handlung zu betonen gehörte zur Quintessenz dieser Ästhetik! – andererseits aber wollen Plötzlichkeit, Schrecken und Pathos gerade überführt werden in den Ausdruck absoluter Ruhe. Bizets Musik erfährt nämlich eine zweite Charakterisierung. Und da heißt es: „Wie die gelben Nachmittage ihres Glücks uns wohlthun! Wir blicken dabei hinaus: sahen wir je das Meer glätter? – Und wie uns der maurische Tanz beruhigend zuredet! Wie in seiner lasziven Schwermuth selbst unsre Unersättlichkeit einmal Sattheit lernt!“[12] Die „gelben Nachmittage“ stehen so als Metapher für die Seinsstimmung intensiver Gegenwart. Der Zeitmodus der Plötzlichkeit ist in die Vorstellung von intensiver Präsenz überführt. Bevor ich nun abschließend den Zusammenhang der „Flöte des Dionysos” mit Nietzsches Idee der Macht näher anschaue, eine letzte ästhetik-theoretische Klärung der neuen Dionysosformel im Sinne von Nietzsches moderner Ästhetik: das allegorische Bild vom „glatten Meer“ zielt letztlich auf den spätzeitlichen Charakter der modernen Kunst als geronnenes Wissen, dargestellt in symbolischer Form. Es handelt sich sozusagen um die entgegengesetzte Antwort auf eine Diagnose, die Nietzsche mit Hegels später Ästhetik teilt. Während Hegel aber der Spätzeitkunst nur eine relative Bedeutung im Ausdruck des Geistes zuschrieb, emphatisierte Nietzsche die Möglichkeit der Kunst unter eben dieser Bedingung. Mit Plötzlichkeit und Präsenz kehren unterschiedliche Grundimpulse des Nietzscheschen Tragödien-Verständnisses wieder, aber eben abgewandelt: Von der subjektiven Modus-Kategorie zum objektiven Zeichen des ästhetischen Charakters. Nennen wir es Nietzsches Ästhetik der Oberfläche, die auch die Idee vom „Willen zur Macht“ impliziert, den wir allerdings entdämonisieren wollen. Willen zur Macht heißt zunächst Willen zum Enthusiastischen Leben. Und so lautet denn eine erste entscheidende Klärung: „Oh diese Griechen! Sie verstanden sich darauf, zu leben: dazu thut es Noth, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich – aus Tiefe!“[13] Die Begründung des Form-, Oberflächen- und Lebensenthusiasmus deutet hier noch den metaphysischen Hintergrund der *Tragödienschrift* an: der Mut kommt aus dem Erschrecken vor dem, was der Anblick der Tiefe zeigt. Diese Begründung hat jedoch eine nachdrücklich

[12] Friedrich Nietzsche, a.a.O. Bd. VI, S. 15.
[13] Friedrich Nietzsche, a.a.O. Bd. III, S. 352.

kunsttheoretische Variante, in der das Feuer von Dionysos I der *Tragödienschrift* zur Kälte von Dionysos II, nämlich der symbolisch allegorischen Kunsttheorie umgekehrt wird. Diese Abfälschung von dionysischem Schrecken zum dionysischen „Großen Stil", formuliert im Aphorismus von *Menschliches. Allzumenschliches*' „Die Revolution in der Poesie“, nimmt das Motiv der Maske des Dionysos der Tragödienschrift wieder auf, radikalisiert es aber zum generellen Stil-Ideal: „Nicht Individuen, sondern mehr oder weniger idealische Masken; keine Wirklichkeit, sondern eine allegorische Allgemeinheit; Zeitcharaktere, Lokalfarben 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 wirkungslos gemacht.“[14]

Sie erkennen, wie hier die Meer- und Oberflächenmetaphorik von *Der Fall Wagner* und von *Die Fröhliche Wissenschaft* vorausgedacht ist als pure ästhetik-theoretische Deklaration gegen alle Varianten des sich schon andeutenden Naturalismus, Expressionismus, Populismus, d.h. gegen eine schon damals sich andeutende deutsche Tendenz der Innerlichkeit auf Kosten des Stilbewusstseins als Machtbewusstsein. Nietzsche bezieht sich nicht auf die griechische Klassik, sondern auf Goethes klassizistischen Spätstil, in dem er die einzig angemessene Form der Kunst einer historisch reflektierten Spätzeit erblickt. Entscheidend an diesem Plädoyer für einen konsequenten Symbolismus ist die Auffassung vom Mythischen: Es geht um keine Rekonstruktion der archaischen Mythologie. Darum ging es schon nicht mehr, wie wir sahen, in der *Tragödienschrift*. Schon dort konnte man die Betonung der entrealisierten reinen Form erkennen. Nunmehr spricht Nietzsche gar nicht mehr von Mythologie, sondern von Mythischmachen und meint damit nichts anderes als eine Transformierung der individuellen zeitalterbetonenden Expression zu einem ausschließlich artistischen Effekten gehorchenden Stilpathos. D.h. er argumentiert poetologisch, nicht mythologisch.

Damit ist die dionysische Ästhetik zwar vor dem Missverständnis einer archaisierenden Mythologie geschützt. Wie aber fügt sich in eine solche Oberflächen-Doktrin die Kategorie der Macht? Und warum verfiel Nietzsche ausgerechnet auf Bizets Oper *Carmen* als Paradigma solch einer ästhetischen Machtsphäre, anstatt etwa auf Mo-

[14] Friedrich Nietzsche, a.a.O. Bd. II, S. 184.

zarts *Don Giovanni* oder Händels *Julius Cäsar*, die seiner neuen dionysischen Formidee sehr wohl, ja vielleicht noch mehr entsprochen hätten? Zunächst: Die ästhetische Formen bezeichnenden Worte „Maske“ und „Oberfläche“ enthalten bei Nietzsche insofern die Vorstellung von „Macht“ oder Mächtigkeit, als sie schon auf eine verborgene Energiequelle hindeuten: entweder den Gott Dionysos oder die Grausamkeit des Lebens selbst.

Dann aber hat man einzubeziehen, mit welchen besonderen Charakteristika der Terminus Dionysos in Nietzsches Nachlassschriften ausgestattet wird: einerseits als „Dionysos-Diabolus“[15], als „Betrüger“, als „Vernichter“, als „Schöpfer“[16], als begabt mit „tausendfaltigster Verschlagenheit“.[17] Andererseits als Repräsentant des „großen Stils“, als „Verklärer des Daseins“, als „epicurischer Gott“.[18] Die Chiffre Dionysos bezeichnet nicht mehr nur das Orgiastische, sondern auch das Maßstabhafte, immer aber das Machtvolle, das sich Bemächtigende. Und wir sehen auch hier die Divergenz zwischen „Tiefe“ und „Oberfläche“ am Werk. Bei dieser komplexen Charakteristik bezieht sich Nietzsche natürlich auf die in der griechischen Mythologie vorgegebenen diversen Eigenschaften des Dionysos zwischen phantastischer Geburt und Zeugung – Semele, die Tochter des thebanischen Königs Kadmos, empfing ihn sterbend im Blitz des Zeus – und den abenteuerlichen Triumphzügen des Gottes zur Ausbreitung seiner enthusiastischen Lustbarkeit. Von den daraus entspringenden Einzelmythen sind vor allem Dionysos' schon erwähnte grausame Bestrafung des Pentheus und sein Liebesabenteuer mit Ariadne, der Tochter des Minos, König von Kreta, in der poetischen Tradition dargestellt worden. Wenn Nietzsche also vom „Betrüger“, von der „tausendfältigsten Verschlagenheit“ spricht, dann ist diese Qualifikation gedeckt vor allem durch Dionysos' Verhalten gegenüber Pentheus, partiell auch gegenüber Ariadne. Die moderne Vorstellung von Dionysos als Entzünder des poetischen Einfalls hat vor Nietzsche nur Hölderlin in zwei seiner berühmtesten Gedichte, nämlich *Brot und Wein und Wie wenn am Feiertag* ... emphatisch formuliert, ohne dass Nietzsche davon hätte Kenntnis nehmen können. Dennoch gehört Hölderlins Antizipation des Dionysos-Themas als Metapher für den heiligen dionysischen Wahnsinn als Modus poetischer Rede zur mittelbaren Vorgeschichte von Nietzsches Wort von der „Flöte des Dionysos“.

---

[15] Friedrich Nietzsche, a.a.O. Bd. XI, S. 473.
[16] Friedrich Nietzsche, a.a.O. S. 504.
[17] Friedrich Nietzsche, a.a.O. S. 630.
[18] Friedrich Nietzsche, a.a.O. S. 541.

Allerdings – und damit komme ich zur eigentlichen Antwort auf die Frage nach dem dionysischen Machtbegriff – hat Nietzsche die tragische Existenz Hölderlins, weil eine am Leben scheiternde aus seinem ästhetischen Machtbegriff ausgeschlossen. Macht im Sinne der Dionysos-Chiffre, nicht zuletzt des Dionysos auf Naxos und seiner Rede am Ariadne, bedeutet die „Vergöttlichung des Leibes“ als Medium unserer zentralen Empfindungen und Motivationen. Im Entwurf eines *Ariadne und Dionysos*-Dramas[19] lässt Nietzsche den Gott zu Ariadne sagen: „Oh Ariadne, du selbst bist das Labyrinth: Man kommt nicht aus dir wieder heraus.“ Und Ariadne antwortet: „Dionysos, du schmeichelst mir, du bist göttlich ...“[20] Dionysos' Kompliment enthält keine sexuelle Allusion, sondern meinte Ariadnes Kapazität zur Entgrenzung der menschlichen Existenz über die moralisch gesetzte Grenze hinaus, wo sie, so Nietzsche, „stärker, böser und tiefer“ würde[21], also eben mit jenen Macht-Qualitäten begabt, die Nietzsche in Bizets Oper *Carmen* entdeckte, deren Heldin er mit Ariadnes Wunsch, alle Liebhaber zugrunde zu richten, verglich[22], also eben jene Qualitäten, die er zu Kategorien der neuen dionysischen Ästhetik erhob.

Dass Nietzsche dabei auch eine neue Anthropologie erfand, wo der Begriff des „Willens zur Macht“ präfigurierte, soll uns von unserer Thematik nicht ablenken, diese etwa unter Ideologieverdacht stellend. Nur so viel zu dieser erweiterten politischen Konsequenz: Die Bestimmung des Dionysischen als Ästhetica Nova, als „Rausch“, „Grausamkeit“, „Extase“, „Sieg“[23], meint als Ästhetik ein sogenanntes Jasagen zum Leben, ohne Bedingung. Dionysisch hieße dann: „Nicht 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 selbst zu sein.“[24] Also sich auch mit der Macht zu identifizieren. Nietzsche nennt eben dies den ästhetischen Zustand. Man müsste hier einhaken und fragen, wie er eine solchen ästhetischen Zustand denn vom spezifischen ästhetischen Urteil bzw. ästhetischer Erfahrung unterscheiden würde. Dessen Inanspruchnahme für eine anthropologische Utopie würde nämlich in die Sackgasse politischer Ideologiebildung führen, auf die ich, wie schon zu Anfang festgestellt, nicht näher eingehe. Nietzsche ist in diese Fal-

[19] Friedrich Nietzsche, a.a.O. Bd. XI, S. 686 und Bd. XII, S. 401.
[20] Friedrich Nietzsche, a.a.O. Bd. XII, S. 510.
[21] Friedrich Nietzsche, Bd. XI, S. 686.
[22] Friedrich Nietzsche, Bd. XII, S. 402.
[23] Friedrich Nietzsche, Bd. XII, S. 393.
[24] Friedrich Nietzsche, Bd. VI, S. 160.

le geraten, wenn er, um den „Willen zur Macht“ zu erläutern, diesen auf den gleichen Kategorien begründet wie die dionysische Ästhetik[25], nämlich Ästhetik in Anthropologie überführte, eine Denkform, die bei rechtsintellektuellen Dichtern des neuen Jahrhunderts Schule machen würde, namentlich bei Stefan George oder Ernst Jünger.

Wenn wir nun die eben gehörten Qualifikationen – trotz des Einwands gegen anthropologische Konsequenzen – auf die erwähnten Machtdramen und Bilder der Renaissance, aber auch auf Dramen und Bilder der Moderne, die in deren Nachfolge stehen, anwenden würden, dann ist nicht zu Übersehen, dass ihre Attraktivität eben auf dem inneren Zusammenhang von Macht und Verführung beruht, den man an Shakespeares Dramen erfährt. Wenn Nietzsche Richard Wagners Oper am Ende völlig verwarf – der Charles Baudelaire immerhin eine Nietzsches Kategorien nahe kommende Faszinationskraft zubilligte – dafür aber Bizets *Carmen* erwählte, dann könnte man dieses Urteil mit Nietzsches eigener dionysischen Ästhetik zumindestens korrigieren, Dionysos also zum „Richter“ von Nietzsches ästhetischem Urteil machen, wie er es selbst einmal postulierte.[26] Wohl wegen seiner schon der T*ragödienschrift* von 1872 zugrunde liegenden fundamentalen Kritik an der Oper als Kunstform einer idyllischen Illusion, nämlich der Illusion einer wiedergefundenen Natur, hat Nietzsche aus seinen gleichzeitigen Einsichten in Mozarts Stilisierung der dramatischen Figur zur tragischen Maske[27], in Mozarts intensiver Beobachtung des Lebens selbst oder in Händels heroisches Pathos[28] keine starken Beispiele für sein Paradigma gewinnen wollen, sondern sich nur auf die zeitgenössische Oper *Carmen* berufen.

Diese geschichtstheoretisch begründete Distanz zur Oper (trotz partieller Anerkennung gewisser Stilzüge) ließ Nietzsche das Faktum Übersehen, wiesehr eine Oper wie Mozarts *Don Giovanni* den dionysischen Kategorien entsprach. Ivan Nagel hat das Satanische der Giovanni-Figur als ein letztes Modell des tragischen Helden ohne „Verzeihung noch Gnade” nach all den Richarden im Geschmack des Macchiavelli vorgeführt.[29] Er hat unter anderem gezeigt, inwiefern das ethische Argument, und sei es selbst das von Beethoven gegen *Don Giovanni* formulierte, nämlich die amoralische Kälte der Macht in der Kunst nicht zuzulassen, zum öden Muckertum

---

[25] Zur Genealogie der Moral: Friedrich Nietzsche a.a.O. Bd. V, S. 275ff.
[26] Friedrich Nietzsche, a.a.O. Bd. XI, S. 681.
[27] Das griechische Musikdrama, Bd. I, S. 527.
[28] Friedrich Nietzsche, *Menschliches. Allzumenschliches. II*, S. 450 und S. 615.
[29] Ivan Nagel, *Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern*. München 1988. S. 44 und 48.

wird.[30] Die Einheit von Verführung und Gewalt auflösen zu wollen, so Nagel, hieße Kastration des ästhetischen Ereignisses. So können wir am Ende sogar der von Nietzsche inspirierten Macht-Diagnostik Foucaults zustimmen bzw. ihrer Anwendung auf das Drama Sophokles, Shakespeares, Hofmannsthals, P. Sartres, Berthold Brechts, Heiner Müllers und Harold Pinters. Aber eben mit der Ergänzung, dass unsere Anteilnahme nicht allein der durch das Drama ermöglichten Erkenntnis von politischen und privaten Machtverhältnissen entspringt, sondern unserer durch den theatralischen Ausdruck von Macht evozierten Emotion; ihre Ambivalenz, d.h. ihre Unentschiedenheit bei der moralischen Identifikation kommt eben daher, dass ihr Gegenstand, die Macht auf der Bühne, ein ästhetischer ist, also nicht identifizierbar in begrifflich eindeutiger Weise wie im Falle der politischen Wirklichkeit. Wir werden – wie wir schon sahen – durch Shakespeare selbst darüber ins Bild gesetzt, dass Heinrich schon bevor er die französischen Gesandten mit der Erklärung des Kriegs konfrontierte, für diesen Krieg entschieden hat – aufgrund von feudalen Erbschaftsansprüchen, die man anzweifeln kann. Das ist die Erkenntnis von Realpolitik. Mit Hilfe von Nietzsches Ästhetik aber lässt sich nun noch besser sagen, wie gut der englische König auf der Flöte des Dionysos spielt, oder Richard III. und selbst Hamlet. Die Pointe dabei ist: Der zynischen Kalkulation der Macht steht die schöne Rede nicht nur als täuschendes Instrument aus der Lehre des Macchiavelli zur Verfügung. Nein, die Macht selbst bekommt in ihrem semantischen Ausdruck eine charismatische autonome Aura. Stephen Greenblatt spricht von der „Poetik elisabethanischer Macht“[31] die abhängig gewesen ist von ihrer ständigen rituellen Sichtbarkeit. Die Königin Elisabeth sah sich selbst als Spieler auf einer Bühne. Die Verherrlichung königlichen Ruhmes und theatralischer Gewalt durch höfische Machtprozessionen – und dazu könnte man auch das von Foucault beschriebene Fest der Streife, die öffentlich-rituell vollzogene Hinrichtung[32] zählen – diese realen Inszenierungen von Gewalt sind aber etwas prinzipiell anderes als die Darstellung der Macht durch die Sprache des Dichters, deren Sublimität von der Realshow der Macht nie erreicht und auch nicht angestrebt wird. Die unmittelbare Quelle der Machtdarstellung Shakespeares ist nicht die Wirklichkeit, sondern ist literarischer Natur: Nämlich die Gewaltdarstellung in Ovids Metmnorphosen, in der Ilias und in Virgils Aeneis.

---

[30] A.a.O. S. 123ff.
[31] Stephen Greenblatt, *Shakespearen Negotiations. The Circulation of social Energy in Renaissance England*. Berkley: Los Angeles 1988. S. 64.
[32] Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*. Frankfurt 1976. S. 15.

Heißt das nun aber, dass der Zuschauer, der Leser unter der Bedingung ästhetischer Transformation etwas akzeptiert, was er in Wirklichkeit ablehnen müsste? Dann wäre die „Flöte des Dionysos“ tatsächlich ein Täuschungsmanöver, das Philosophen wie Sokrates und Hegel zu Recht abgelehnt haben. Die offensive, nicht defensive Antwort auf diese Frage, die sich am Ende aufzwingt, lautet: Die verführerische Version der Macht in der Sprache des antiken und modernen Dichters hat auch Anspruch auf Wirklichkeitserkenntnis, aber nicht im Sinne eines Abziehbildes. Wenn die einstige anschauliche Körperlichkeit der öffentlichen Bestrafung des Verbrechers im modernen Strafsystem einer, wie Foucault gezeigt hat, abstrakten Form Platz machte, dann ließe sich die theatralische Darstellung von Gewalt, nicht zuletzt in der Tradition des grausamen Theater, als eine imaginative, genealogische Erinnerung an jene vergangene reale Körperlichkeit des Schmerzes verstehen: als ein Phantasma. Und auch das rationale Verständnis von politischer Macht verweist auf die ihr implizite Faszination: denn Max Weber hat, angeregt durch seine Nietzsche-Lektüre, bekanntlich vom „Herrschafts-Typus“ des „Charismas“ in der Politik gesprochen[33], ohne dabei einem irrationalistischen Persönlichkeitskult das Wort zu reden.[34] Wir ziehen aus diesen beiden repräsentativen Beispielen den Schluss, dass die Flöte des Dionysos, indem sie uns ästhetisch zur Machtsphäre verführt, uns gleichzeitig die Wirklichkeit der Macht in ihrer widersprüchlichen Komplexität erscheinen lässt.

---

[33] Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*. Studienausgabe Tübingen 1972. S. 144 ff.
[34] Wolfgang Mommsen, *Max Weber. Gesellschaft, Politik und Geschichte*. Frankfurt am Main 1974. S. 108.