Karl Heinz Bohrer

Wie dionysisch war Dionysos? Eine moderne Frage antik beantwortet

(Unredigiertes Vortragsmanuskript)

Festspiel-Symposion 2010

„DER ‚ANDERE' GOTT"

29. Juli 2010, SalzburgKulisse

© Copyright Karl Heinz Bohrer

I.

Die Erfindung des Dionysos – so der Titel des letzthin erschienenen Buches eines amerikanischen Literaturtheoretikers mit Hinsicht auf Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* Natürlich weiß der Autor, dass Nietzsche den Namen des griechischen Gottes aus der Lektüre griechischer Literatur und aus Anschauung griechischer Vasenbilder kannte. Aber, so will der Titel wohl verdeutlichen, war das der Dionysos, den die Griechen verehrten und fürchteten? Anlässlich der geradezu überwältigenden Anwesenheit seines Namens in der modernen Literatur und Philosophie seit Beginn des 19. Jahrhunderts, deren folgenreichster Ausdruck Nietzsches berühmte Tragödientheorie ist, liegt es nahe zu fragen: Wie verhält sich die griechische Gestalt des Gottes zu seiner Wiederholung in der theoretischen und künstlerischen Phantasie der Moderne, nicht zuletzt der deutschen Modeme? Das Wort „dionysisch" klingt sehr zeitgenössisch, sehr wie eine Metapher für moderne Kunsttheorien. Wie dionysisch aber wat Dionysos?

Die Tatsache, dass das Adjektiv „dionysisch", das für uns einen so faszinierend emphatischen Klang bekommen hat, im Griechischen erst in Thukydides *Geschichte des Peloponnesischen Krieges* auftaucht und an seiner Stelle in allen einschlägigen frühen griechischen Texten, vornehmlich den Tragödien des Sophokles und Euripides, das Adjektiv „bakchisch" steht auch dort, wo der Gott selbst als „Dionysos" auftritt, ist eine vielsagende Differenz. Zu beantworten, wie dionysisch Dionysos war, heißt also zu erklären, was „bakchisch" den Griechen bedeutete. Und ob in ihm schon etwas von dem Dionysischen steckte, wie es Hölderlin, Nietzsche und Thomas Mann imaginierten.

Eigentlich hat Hölderlin, der erste moderne Dichter des Dionysischen, in zwei seiner großen späten Gedichte, der Elegie *Brot und Wein* und in der Hymne *Wie am Feierabend...,* alles vorweggenommen, was sich an spekulativem und emphatischem Sinn um den Namen des Dionysos gerankt hat. Dieser Sinn ergibt sich aus zwei zentralen Ideen, die aus unterschiedlichen Dionysos-Mythen abgeleitet wurden: die Idee des von nächtlicher Inspiration und kreativem Wahnsinn überkommenen Dichters und die Idee von der plötzlichen Erfindung des Gedichts, so plötzlich wie die Geburt des Dionysos unter dem versengenden Strahl des Zeus, der die Mutter, Semele, tötete. Hölderlin hat die vielgestaltige dionysische Mythologie – die vom nächtlichen Rasen der Bakchanten und die von Dionysos' tragischer Geburt – also umgesetzt in sein eigenes zentrales großes Thema: Was ist Dichtung? Was soll zukünftiges Dichten sein? Von zentralen Motiven der idealistischen Transzendentalphilosophie und Geschichtsphilosophie geleitet, hat Hölderlin dem Namen des Dionysos erst jenen spirituellen Klang gegeben, um dessen Achse bis heute sich jede kunsttheoretische Neuorientierung drehen wird. Hölderlins entscheidender gedanklich-imaginativer Impuls, das emphatische „Jetzt" des Augenblicks einer neuen Weltepoche, hieß, my-

thologisch erhöht, „Dionysos", Dionysos war für Hölderlin nicht bloß der ,,Kommende Gott" einer eschatologischen Naherwartung, wie sie die deutsche Intelligenz seit den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts sozusagen als Verinnerlichung der Französischen Revolution prägte. „Dionysos" war Hölderlins Wort für das plötzliche Ereignis, das Ereignishafte von Dichtung.

Nietzsche – das liegt auf der Hand, das ahnt man sofort – war der Erbe dieser Innovation des Klassischen Paradigmas, ohne es freilich zu kennen, denn Hölderlins Hymnen wurden erst während des Ersten Weltkriegs veröffentlicht, Erbe heißt: Auch er fasste den Namen „Dionysos" in programmatischer Weise auf. Nunmehr nicht als Metapher in einem poetischen Gebilde, sondern als Begriff für eine poetologische Theorie. Nietzsches Dionysos, der Dionysos der Tragödienschrift und der Dionysos der späteren Schriften, ist der Gott des Theaters, der Gott der Maske. Er ist vor allem aber der Gott der Lust am Leben, Darin steckt alles an Nietzsches ästhetischer Metaphysik. Analoge Namen heißen: Freude am Tragischen, die Vernichtung der individuellen Existenz bei Genugtuung über das Fortleben des Lebensprinzips. Diese Genugtuung nennt Nietzsche „dionysische Entzückung". Man könnte es auch „Wille zur Macht" nennen. Die erkenntnistheoretischen und ästhetiktheoretischen Gehalte, die im Namen des Dionysos sich gegen den Transzendentalidealismus Kants und die geschichtsphilosophische Teleologie Hegels richten, seien erwähnt, Es genügt, sich aber auf Nietzsches zentrale Bestimmung des Dionysischen zu beschränken: die Plötzlichkeit von dessen Erscheinung, das Schrecken und Lust Auslösende dieser Erscheinung und der Verlust konventioneller Verstandestätigkeit hei dem, der das Dionysische wahrnimmt. Nietzsche hat mit diesen Bestimmungen Hölderlins dionysische Plötzlichkeit sozusagen theoretisiert, dabei ältere philosophische Traditionen, vor allem Platons Motiv vom poetisch inspirierten Wahnsinn und Pseudolonginus' Idee vom erhabenen Schrecken aufnehmend. Wie bei Hölderlin wurde Dionysos zur Oppositionsfigur des Apollon, den Nietzsche erstaunlich klassizistisch auffasste, noch immer als den schönen Gott Winckelmanns und Pindars. Es war Thomas Mann, der Leser Nietzsches und Sigmund Freuds, der in seiner Erzählung *Der Tod in Venedig* (1912), also zwei Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, dem Dionysischen Hölderlins und Nietzsches eine negative Wendung gab. Enthält die Ansicht des südlichen Meeres und die Ansicht des schönen Knaben Tadzio schöne Bilder der griechischen Mythologie, wobei der Gott Apollon und die platonische Idee und Lehre der Schönheit als die entscheidenden Muster durchblicken, so schlug dieser homerisch-apollinische Enthusiasmus in einer einzigen Nacht um in einen Traum seines Gegenteils: in eine Mythologie der Gefahr, in der das tödlich exotische Venedig alle negativen Attribute der Dionysos-Mythologie annahm, die Angst und die Lust bakchantisch-enthemmter Musik und Bewegung, eine Symbolik des Obszönen und Verbrecherischen. Der Name „Dionysos" wird nicht genannt, sondern der Name „Der andere Gott". Nichts könnte entfernter sein von Hölderlins „kommendem Gott". Aber auch Nietzsches tragischer Dionysos im Zeichen einer Ästhetik des Schreckens ist

entstellt zum Warnzeichen gegen die Verführung durch irrationalistische Mächte, wobei Thomas Manns späteres Thema – die faschistisch pervertierte deutsche Romantik – noch nicht präsent ist, sich aber in einer Art Vorahnung vom Kommenden andeutet. Walter F. Otto hat umgekehrt den Archaisch-Grausamen gefeiert.

II.

Wenn wir uns jetzt dem Dionysos der Griechen zuwenden, dann sollte aus dem Gesagten vor allem eins klar geworden sein: Es konnte im fünften bis siebten vorchristlichen Jahrhundert, der Epoche, in der die Gottheit in Bild, Ritual und Literatur zum ersten Mal auftauchte und in ihren verschiedenen Erscheinungsformen geprägt worden ist, nichts vorkommen, das der modernen Form – sei es kulturelle Identität oder Identitätskrise – auch nur entfernt ähnelte. Das sei vorweg als ein Apriori festgestellt, weil auch die altgriechischen Texte moderne Regisseure und Literaturwissenschaftler dazu verführten, diesen ein quasi psychologisches Bewusstsein zu unterstellen, das gewissermaßen Erkenntnisse der Psychoanalyse nach Sigmund Freud bestätigt. Vor allem die Figur des Gottes Dionysos rückte wegen dessen emotioneller Ambivalenz, nicht zuletzt in der Tragödie *Die Bakchen* des Euripides, ins Zentrum moderner Identifikation. Gegenüber solchen Aktualisierungen, die ja Sigmund Freuds Lektüre des griechischen Mythos immer schon nahelegte, ist darauf zu bestehen, dass die griechischen Götter, allen voran Dionysos, keine Theoreme, sondern Erscheinungen waren, buchstäblich: Der Erscheinungscharakter des Dionysos, das heißt, seine Theatralik, lässt sich, wie am Beispiel Hölderlins und Nietzsches zu sehen, natürlich wunderbar theoretisieren. Aber bevor das geschieht, sei angeschaut, was denn da eigentlich in Erscheinung tritt.

Das ist am klarsten in einigen Texten der klassischen griechischen Literatur zu erkennen, der wir uns schon aus methodischen Gründen vor allem zuwenden, weil hier im Vergleich mit der zitierten modernen Literatur die Differenz bezüglich des sogenannten Dionysischen am Einleuchtendsten erkennbar wird. Die griechische Literatur hafte, das ist evident, im Unterschied zur modernen, die Mythen des Dionysos selbst als Quelle, während die Modernen sich natürlich auf die altgriechische Literatur bezogen. Das gilt auch für die römische Literatur, die wir deshalb beiseite lassen, obwohl Ovids *Metamorphosen* als wichtigster Übertragungsort griechischer Mythologie zu gelten hat. Was sind also die quintessentiellen mythischen Eigenschaften des Dionysos gewesen, sofern sie im Bildritual und in der Literatur hervorstechen? Vorwegzunehmen ist das Faktum, dass Dionysos kein olympischer Gott war, der bei Homer, dem eigentlichen Erfinder des olympischen Götterhimmels nur in einer kurzen Reverenz seine abenteuerliche Jugend betreffend vorkommt.

In Hesiods Werk *Theogonie*, der anderen grundlegenden Quelle für das Wissen vom Charakter und Aussehen der olympischen Götter ist Dionysos als „freudenreicher" und als Gatte der Ariadne kurz erwähnt, ohne dass irgendeine seiner charakteristi-

schen Eigenschaften genannt wäre. Selbst seine dramatische Geburt wird nicht genannt, sondern sie wird als harmonisches Ereignis verharmlost. Die ihm zugeordnete Sphäre des Tanzes und der Sänger ist noch exklusiv den Musen und Apollon vorbehalten. Man könnte deshalb fragen, ob des Dionysos' Eigenschaften schon vor seinem wirklichen Auftreten anderen Göttern zugedacht wurden. Die Antwort müsste sein. dass im Dionysos die in anderen Mythen angelegten Affinitäten erst wirklich ihren Ausdruck fanden oder neu gedacht wurden: zum Beispiel die Nacht, die vor ihm ausschließlich Ort und Zeit des mythischen Grauens bedeutete.

Seine nichtgriechische Herkunft ist belegt durch die lydische Herkunft des Wortes „bakcchos". Neben der asiatischen Herkunft deuten wilder Kult und Ritus auch auf Thrakien und Phrygien. was wir darüber wissen, wurde durch Ulrich von Wilamowitz' Werk *Der Glaube der Hellenen* (1931/32) und Erwin Rohdes noch berühmteres Buch über die griechische Religion, *Psyche* (1890-94), begründet, wovon einiges von der modernen archäologischen Forschung inzwischen überholt worden ist. Gemeinsam aber ist allen Übereinkünften heute, dass noch kein dionysisches Programm im dionysischen Sinne zu erkennen ist. Erstens ging des Dionysos' primitive Ursprünglichkeit der thrakischen Waldtänze seiner Identität als Gott des Weines voraus. Zweitens kann von einer dichterischen Inspiration des von Gott rituell Ergriffenen keine Rede sein. Und das gilt nicht nur für die frühe Überlieferung aus der attischen Vasenmalerei, sondern auch für seine Behandlung in der Tragödie: Die von Gott mänadisch Erfassten singen nicht. Der auffallendste Eindruck, den die Vasenmalerei gibt, ist, dass zum einen Genreszenen gezeigt werden, in denen eigentlich nichts weiter passiert, als dass der Gott andere göttliche oder halbgöttliche Gestalten begrüßt. Zum andern aber häufig der burleske Charakter betont ist, bei dem das Motiv des Weines auch das Motiv der Sexualität in Gestalt des mit erigiertem Phallus gezeigten Begleitern des Gottes, den Faunen und Silenen, entscheidend ist, Das wohl bekannteste Bild der Vasenmalerei zeigt Dionysos als den Bringer des Weines: Es zeigt ihn im Rebenschiff als Figur in seiner schönen, unheimlichen Qualität, wonach er als Fremder die Schiffer erschreckte, indem er nicht nur Weinreben am Mast emporsteigen ließ, sondern selbst sich in einen Löwen verwandelte, vor dem die Mannschaft ins Meer entfloh. Es muss zugleich hinzugefügt werden, dass Apollon ähnliche Verwandlungsszenen zum Erschrecken des Zuschauers zuerkannt worden sind, so wie einer jüngeren Forschung zufolge Dionysos und Apollon sich ohnehin nicht nur im delphischen Kult und Ritus begegnen (Marcel Detienne).

Von kultisch-rituellen Elementen des Dionysos-Mythos der wichtigste ist natürlich die Institution der großen „Dionysia" von Athen, durch welche die Aufführung der Tragödien rituell eingeleitet wurde. Der Name „Tragödie", wortwörtlich „Gesang des Bocks" heißend, hat auf den ersten Blick, abgesehen vom rituellen Kontext einer Dionysos-Ehrung, nichts mit Dionysos zu tun, so wenig, dass es eine Athener Redensart wurde zu sagen: „Nichts zu tun mit Dionysos". Und an den großen Dionysien war nichts dionysisch, sondern alles politisch auf die Stadt bezogen, auch wenn die große Pro-

zession mit der hölzernen Statue des Gottes die erinnerte mythische Ankunft des Gottes in Athen wiederholte. Es gibt über die einzelnen Teile der großen „Dionysia" eine umfangreiche, vor allem amerikanische Forschung, von der ich nur einen Aspekt herausgreife, weil er unsere Frage nach dem „Dionysischen" betrifft: Man hat einen Gegensatz zwischen strikt politischer Erziehung des Athener Zuschauers durch die patriotisch-symbolische Prozession einerseits und den darauffolgenden erschreckenden, die demokratische Ordnung subversiv aufhebenden Vorgängen in der Tragödie andererseits das Bewusstsein von einem gefährlich „Anderen" entdeckt, das man, „dionysisch" nennen sollte (Simon Goldhill): die Ideologie des Stadtstaats Athen herausgefordert durch den ästhetisierten Mythos.

Das sei dahingestellt, zumal wir nichts Eindeutiges aussagen können über die Reaktion des Athener Publikums zur Mitte des 5. Jahrhunderts. Eines aber dabei ist unbestreitbar: Die attische Tragödie selbst ist nicht „dionysisch" zu nennen, denkt man an ihre zentralen Helden von Klytämnestra über Ödipus und Antigone bis hin selbst zu Pentheus, Phaedra und Medea. Die Leidenschaftlichkeit der erregten Seele in Hass, Zorn und Erotik ist nicht als dionysisches Phänomen zu benennen, sondern als ein Fasziniertsein von psychischen Erregungsvorgängen, charakteristisch für die klassische griechische Literatur seit ihren Anfängen überhaupt, vom Homerschen Zorn des Achilles bis hin zum Sophokleischen Eros, der als Sieger über die Menschen herfällt. Es hieße, die Spezifik des Dionysos zu verwischen, wenn man ihn nicht vom Generaldiskurs des griechischen Seeleninteresses unterschiede, von dem er zweifellos ein Teil ist.

Damit komme ich zum eigentlich literarischen Mythos des Dionysos, der mit den *Homerischen Hymnen* im 7. Jahrhundert vor Christus begann und mit den *Orphischen Hymnen* des 1. Jahrhunderts sowie den *Dionysíaka* von Nonnos aus dem 5. Jahrhundert nach Christus abschloss, mit ihrem Zentrum: den Tragödien des Sophokles und des Euripides im 5. Jahrhundert vor Christus. Mit dem Begriff der literarischen Darstellung bin ich auch der Frage nach dem Dionysischen näher gekommen: Konnte denn die altgriechische Literatur aus dem Mythos Dionysos etwas anderes machen als ein imaginatives Phantasma, das die moderne literarische Rezeption schon vorbereiter? Ein Einsicht, die wir schon andeuteten, können wir vorwegnehmen: Der Dionysos der altgriechischen literarischen Phantasie war der erscheinende Gott, nicht der kommende, wohl der andere: derjenige, der mit plötzlicher Präsenz die Szene betrat. Buchstäblich, denn Dionysos ist der einzige aller griechischen Götter, der wirklich als Hauptfigur, ja als der eigentliche Held einer Tragödie auftritt, nämlich in Euripides' Tragödie *Die Bakchen*, in der sich die zentralen Motive seiner theatralischen Mythologie am Ende des 5. Jahrhunderts versammelten und die auf die folgende, schon charakterisierte moderne Auffassung den größten Einfluss hatte. Der Erscheinungscharakter des Dionysos hat zwei Aspekte: zum Einen das Epiphane seines Auftretens, zum anderen das Phänomenale seines Aussehens. Beides zusammen macht aus ihm eine „Erscheinung", die alle anderen Göttergestalten

übersteigt. Dazu gehört auch eine Absenz: Im Unterschied zu den Homerischen Göttern und den Göttern der Tragödie ist Dionysos kein eigentlich handelnder Gott, der in die Handlungen der Menschen eingreift wie Apollo, Athene, Artemis oder Aphrodite. Sein Handeln liegt in seiner Erscheinung selbst, in der Aufrechterhaltung seines Kults und im Falle von Nichtbeachtunq der Bestrafung des Zuwiderhandelnden. Das gibt dem Charakter des Erscheinens die spezifisch dynamische Präsenz der Epiphanie. Und damit auch eine spezifisch theologische Dimension.

Epiphanie, also die plötzliche den sie Erblickenden überwältigende göttliche Erscheinung, kennzeichnete schon Dionysos' Geburt im Blitz des die Mutter Semele versengenden Zeus. Als Phänomen aus der Fremde initiierte er den König von Theben, um ihn dann zu vernichten. Schon im historisch frühesten literarischen Dokument seines Mythos, den *Homerischen Hymnen,* die nicht von Homer stammten, ist des Dionysos', dem neben den olympischen Göttern drei Hymnen gewidmet sind, als einem gedacht, wie er *erschien* („ephãnä", 7. Hymne). und wie er als ein Phänomen erschien, nämlich denen, die ihn „erblickten": zunächst als ein Jüngling in „frühesten Jahren", dessen Antlitz „dunkle, prächtige Locken umflogen" und die „wuchtigen Schultern" der „Purpur umhüllte" Es folgt in der *Homerischen Hymne* die Geschichte vom Schiff der Seeräuber, die den schönen Fremdling versuchten gefangen zu nehmen und stattdessen mit Entsetzen einen Weinstock sich ausbreiten sahen und Efeu den Mastbaum unranken und Trauben und Blätter, die alles umgaben, bis schließlich der Gott ihnen als Löwe und Bär bedrohlich erschien, das Gegenteil von jenem, der zunächst dasaß „lächelnd aus dunklen Augen".

Selbst Apollon, in der *Homerischen Hymne* charakterisiert als „Phoibos in wallendem Haar", als der „Fernhintreffende" und ebenfalls als einer, der Schiffsleute erschreckende tierische Verwandlungen unternahm (3. Hymne) und einem strahlenden Stern verglichen wird, hat nicht die spezifische epiphane und phänomenale Qualität, die diese erste literarische Darstellung des Dionysos betont. Es ist anzumerken, dass seine jugendliche Schönheit schon jene verführerische Zweideutigkeit ahnen lässt, die ihm später Euripides verleihen wird. Sie steht im Gegensatz zu den erwähnten frühen Vasenbildern des 5. Jahrhunderts, auf denen Dionysos noch als bärtiger Gott gezeigt wird, dem auf den späten Vasen des 5. Jahrhunderts dann das bartlose jugendliche Bild folgt. Der mythischen Extravaganz des Dionysos der frühen *Homerischen Hymnen* entspricht es auch, dass ihm der Gesang des Hymnensängers in einer exklusiveren Weise zugesprochen wird als den anderen Göttern. Es heißt in der ersten Hymne an Dionysos, mit der der ganze *Homerische Hymnen*-Zyklus beginnt: „Gnade! Bocksgestaltiger! Weiberbetörer! Wir Sänger / Singen von dir zum Beginn und am Ende; es ist gar nicht möglich, / daß einer deiner vergäße, doch heiligen Sanges gedächte" (1. Hymne). Offensichtlich hat diese Strophe Hölderlin dazu inspiriert, den Dichter als einen in „heiliger Nacht" von dionysischem Wahnsinn Überkommenen zu identifizieren (*Brot und Wein*), Von einem solchen „dionysischen" Affekt und Effekt lässt sich bei der *Homerischen Hymne* an Dionysos indes nicht sprechen: Noch gibt es keine ästhetische Inspiration,

chen: Noch gibt es keine ästhetische Inspiration, die dionysisch wäre. Es bleibt bei einer noch physisch bestimmten Ausstrahlung des Weinspenders, des Vielgestaltigen, sei es in bockshafter Sexualität oder in efeubekränzter, purpurleuchtenden herrscherlichen Anmut. Und der Sänger, der zu Ehren des Dionysos singt, ist noch nicht der dichterisch Empfangende, sondern noch immer der dem frommen Ritus Folgende. Mit dieser prinzipiellen Unterscheidung des frühen Dionysos-Mythos gegenüber der dionysischen Metapher der Moderne im Sinne – wie sieht Dionysos in den zeitlich späteren Versionen aus?

Wird er dionysischer?

Zur Probe aufs Exempel bietet sich als klassische Quelle die attische Tragödie an: Es sind Sophokles' *Antigone* und Euripides *Die Bakchen*, die hier in Frage kommen. Beide nur etwas mehr als dreißig Jahre voneinander zeitlich unterschieden, 442 *Antigone*, 406 *Die Bakchen*. Beide Tragödien spielen in Theben, der Stadt des Dionysos, deren Königstochter Semele, wie schon festgestellt, in todbringendem Wagemut ihren göttlichen Liebhaber Zeus zu sehen verlangte, worauf er ihr im Zeichen des Blitzes erschien und sie sterbend den Gott gebar. In *Antigone*, die das tragische Schicksal der Tochter des Ödipus, des einstigen Königs von Theben, darstellt, wird im Einzugslied des Chors, der den tödlichen Zweikampf der beiden Prinzen Thebens besingt, auch des Dionysos', des mythischen Gottes von Theben, gedacht. Und zwar in zwei kurzen Anrufungen, die gegenüber der physischen Eigenschaft des Mythos pur der *Homerschen Hymnen* schon eine Art von Interpretation zeigen: der wilde Ansturm des die Mauern Thebens „Angreifenden" wird als bakchisch taumeln" (V. 136) charakterisiert. Da diese Charakterisierung dem Gegner, dem feindlichen Bruder der Stadt gilt, könnte sie als pejorativ gewertet werden. Aber was hier vornehmlich ausgedrückt werden soll, ist die Urgewalt des beinahe Siegenden. „Bakchisch", nicht „dionysisch" heißt hier also ein kämpferisches Vermögen, ein Bewegungspathos, das eingeführt wird mit der heroisierenden Metapher „jener / Aber flog mit schrillem Schrei / Wie ein Adler ins Land, / Von schneeweißem Gefieder bedeckt." Wir sehen; Auch wenn das Wort „bakchisch" der eigentlich bakchischen Szene der nächtlichen Dionysos-Feiern entfremdet auf eine kriegerische Situation angewendet wird, nicht zuletzt wegen des mythischen Ortes Theben, bleibt sie konkret-physisch bezogen. Das Wort bezeichnet zwar eine psychische Kapazität, die aber zum heroischen, nicht spirituellen Vokabular gehört. In diesem Sinne endet auch der zweite bakchische Anruf, nunmehr direkt an den Gott gerichtet, den Siegestanz Thebens anzuführen: Alle Tempel der Götter sollen geehrt werden. Aber beschlossen ist auch die Priorität des Dionysos: „Im Tanz die ganze Nacht lang, dir Erschütterer Thebens, Bakchios gehe voran". (V. 153/54)

Für Theben ist Dionysos oder Bakchios also auch eine politisch-institutionelle Instanz. Das ist eine beträchtliche, nämlich abstrahierende Differenz von den anschaulichen Bildern der *Homerischen Hymnen*. Aber der Erscheinungs-Charakter des Got-

tes wird im 5. Standlied der *Antigone* ebenfalls wieder emphatisiert. Das ganze Standlied richtet sich' bevor das ganze Ausmaß der Tragödie offenkundig wird an Bakchios, als Sohn der „blitzgetroffenen Mutter", als Besucher aus den von Nymphen bewohnten, Efeu Überrankten, traubenreichen nygischen Bergen". Der Höhepunkt dieser Adresse lautet: „Io, der feuerhauchenden Sterne / Chorführer, des nächtlichen Jubelschalles Aufseher, / Zeus entsprossenes Kind, erscheine, / O Herr, zusammen mit deinen Dienerinnen, / Die dich im Rausch die ganze Nacht hindisch / Betanzen, den waltenden Jackchos". (V. 1146f.)

Wenn man die Signifikanz und Rolle des Epiphanie-Gottes in der christlichen Theologie, nicht zuletzt in der pfingstlichen Christologie, vor Augen hat, dann muss man der nachdrücklichen Eigenschaft des Erscheinens, die dem Bakchos in Sophokles' *Antigone* zugeordnet ist, schon einen besonderen Ordnungsfaktor im mythologisch-religiösen System der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts zuerkennen. „Bakchisch" bzw. „dionysisch" heißt nicht nur das Faktum des plötzlich Erscheinen-Könnens. „Bakchisch" ist auch der Modus der ihren Herrn in Tanz und Jubel empfangenden Stadt, also nicht allein der im dionysischen Ritual engagierten Mänaden, die schon Aischylos in einem verloren gegangenen Drama, den *Bassariden*, beschrieben hat. Die Kodierung des „Bakchischen" im religiösen Ritual und im politischen Kult der Stadt unterstreicht abermals den Abstand zu dem ekstatischen Phänomen des modern Dionysischen, wie es von Hölderlin, Nietzsche und Thomas Mann affirmativ und negativ berufen wurde.

Keine literarische Quelle hat indes für die moderne Auffassung vom Erscheinen des Dionysos eine größere Wirkung gehabt als Euripides' Tragödie, die das Thema schon im Titel trägt: *Die Bakchen*. Sowohl in Gestalt und in der Rede des Dionysos selbst, mit der die Tragödie beginnt, der Rede der Chöre in Gestalt von mit Efeukränzen, Schlangen und Thyrosstäben geschmückten Mänaden und schließlich in der Erzählung des Boten von der furchtbaren Zerreißung des König Pentheus durch die bakchisch verzückte Mutter. Die ganze widersprüchliche Choreographie der Herrschaft des Gottes ist auf einen Höhepunkt gebracht, möglicherweise aber am Ende seiner bis dahin unbestrittenen Herrschaft. Auch hier singt der Chor: „Erscheine, sei's in Stiergestalt, sei es als / Vielhäuptige Schlange, sei es als feuriger Leu!" (V. 1019). Dieser Anruf zu „erscheinen" hat seinen Grund darin, dass der erscheinende Gott denjenigen, der ihn und seinen Kult verleugnet oder gar verfolgt, nämlich den jungen König von Theben, vernichten möge. Zum erstenmal unter den bisher genannten mytho-poetischen Bildern des Erscheinens des Dionysos tritt nunmehr eine Grausamkeit hervor, die im Kontrast steht zum Füllhorn seiner üppigen Geschenke aus Trauben, Lust und glückliche Entgrenzung.

Euripides hat zunächst im Gesang des mänadischen Chors alle genealogischen und phänomenologischen Eigenschaften des Dionysos versammelt, die seinen Glanz und Ruhm ausmachen und mehr oder weniger schon von den zitierten Hymnen und

Tragödienchören genannt wurden. Man muss allerdings nun den emphatischen Sprechakt selbst miteinbeziehen, die Akkumulation der bakchantischen Metaphorik, die ein mytho-poetisches Geflecht bildet. Man könnte bei dem jüngsten und psychologischsten griechischen Tragiker schon eine ästhetische Autonomie des mythologischen Vokabulars, die reine poetische Metapher entdecken, die dann bei den römischen Lyrikern des späten 1. Jahrhunderts v. Chr., also 300 Jahre später, bei Catull. Vergil, Horaz und vor allem Ovid vollends zum artifiziellen Motiv funktionalisiert werden. Bei den römischen Dichtern sind die anmutig-emphatischen und grausamen Gehalte des Dionysos-Mythos, vor allem in Ovids *Metamorphosen*, reine literarische Ausdrucksmittel, ohne dass noch die religiöse Diskussion um die Bedeutung des Gottes wirklich von Belang wäre. Diese Bedeutung aber ist im Falle von Euripides Drama offensichtlich, weshalb die chorische Anrufung des bakchischen Glanzes rituelle Züge behalten hat, gleich ob die Griechen zu diesem Zeitpunkt noch an ihre Götter und speziell an Dionysos glaubten. Die Furchtbarkeit seiner Erscheinung in den *Bakchen* sollte allerdings nicht vereinseitigt werden. Der Chor der „Phoenizierinnen" in Euripides' Drama besingt den Gott ähnlich wie in Sophokles' *Antigone* – nämlich als Gegenpol zu allem Aggressiven, allem Wilden, als Gott des Tanzes und der Feste, als Gegengott zu dem blutigen Kriegsgott Ares. Aber selbst in dieser Komplexität steht Dionysos nicht allein. .Auch die Mythen um Apollon zeigen sie. Die Polarität, die man zwischen Apoll und Dionysos ausmachte, besonders seit Nietzsche, diese Polarität kennzeichnet Apollon selbst: zwischen zivilisierter Mäßigung und

todbringender Wildheit. Apollon und Dionysos, die entgegengesetzten Götter, die zu gegensätzlichen kulturellen Symbolen des Geistes und der Natur wurden, sind ursprünglich einander näher, als diese Symbole es haben wollen. Nicht nur die Gemeinsamkeit ihrer Kulte in Delphi zeigt die mythologisch fundierte Verwandtschaft.

Man sollte ohnehin die mythologische Interaktion zwischen den griechischen Göttern – und seit den homerischen Hymnen des 7. Jahrhunderts gehört Dionysos dazu – nicht vergessen, wenn man sich auf nur einen Gott konzentriert. Vor allem auch die enorme Sensualität, ja Sexualität im Zentrum aller Mythen, nicht nur denen des Dionysos. Man könnte sogar sagen, dass Apollon ein bedenkenloserer Verfolger und Verführer von Frauen war denn Dionysos. Dessen Liebesabenteuer mit Ariadne auf Naxos, relativ spät überliefert, zeigt ihn nicht treuloser als vorher Theseus, er war aber romantischer als dieser und ganz gewiss romantischer als Apollon, der eher vergewaltigte denn verführte.[1] Die mythologische Schönheit des Dionysos im Chor der Bakchanten in Euripides' Drama ist also Ausdruck seiner komplexen Gestalt.

Wäre das mythologische Vokabular nicht durch den Ernst der theologischen Problematik beeinträchtigt, autonom poetisches Zeichen zu werden wie im Fall der römischen Lyrik, dann könnte man sinnvollerweise diskutieren, ob sich nicht etwas „Dio-

[1] Vgl. Roberto Calasso, Die Hochzeit von Kadmos und Harmonia, 1993.

nysisches" im säkularen Verständnis hier vorbereitet, Da diese Autonomie, zu der noch etwas zu sagen sein wird, aber

nicht gegeben ist, wollen wir weiterhin vom antik „Bakchischen" des dionysischen Erscheinens reden, also der Priorität eines Sinnlich-Erregten.

Wie steht es aber mit dem buchstäblichen Auftritt des Gottes selbst als Held der Tragödie (diesbezüglich)? Kommt in der dämonischen, Schrecken erregenden Rache des fremdartigen Schönlings an dem Gottesleugner nicht endlich das Dionysische zum Vorschein, das die moderne Philosophie und Dichtung nur auf ihre Fahnen zu heften brauchte? Nennen wir zuerst wieder den Erscheinungs-Charakter: Der Gott, der seine eigene Mythologie im Prolog erzählt, wird von seinem Gegner, Pentheus, dem jungen König von Theben, sofort in seiner provozierend anmutigen äußeren Erscheinung charakterisiert: Seine Locken ergössen sich nach „Weibsgeschmack" so ,,schmachtend süß" über die Wangen und die weiße Haut werde offensichtlich vor der Sonne geschützt, um weiblich attraktiv zu sein. Der König weiß nicht' wer es ist, der so vor ihm steht: offenbar ein Fremder aus Lydien, ein Gefolgsmann des Dionysos, Das weibliche Attribut wird negativ ergänzt durch das Fremdartig-Asiatische. Obwohl die griechischen Dichter von Homer bis Aischylos und Euripides den östlichen Feind, seien es die Trojaner oder die Perser, in bemerkenswerter Fairness darstellten, gab es einen kulturell-moralischen Überlegenheitsdiskurs: Und in ihm figurierte der asiatische Gegner häufig als effeminiert-luxuriös im Unterschied zur kriegerisch noblen Einfachheit der griechischen Selbstsicht, wie es Agamemnons verächtliche Distanzierung in der Aischlyos'schen *Oresteia* gegenüber östlichem Pomp bezeugt. Dionysos' äußere Erscheinung, seine erotische Ausstrahlung, von der schon die *Homerischen Hymnen* sprechen, wird also als extrem dubioses Phänomen herausgestellt, Zwar nicht als der erscheinende Bakchios, aber eben doch als derjenige, dessen äußere Erscheinung frappiert.

Ohne ausführlich darauf einzugehen, ist zu erwähnen, dass diese Qualität, das heißt, die geschlechtliche Ambivalenz des Dionysos der *Bakchen*, wie im Anfang angedeutet, in der modernen Forschung nachdrücklich thematisiert worden ist: Das Weibliche an diesem Dionysos wurde quasi in kulturrevolutionärer Aktualisierung als zur männlichen Ordnung von Identität und geistiger Norm subversiv stehendes Element herausgestellt. Mehr noch: als Paradigma dafür, dass das männliche Ich der Tragödie das Andere dieses Ichs, verkörpert im Weiblichen, ständig in sich selbst als Bedrohung zu erfalten hat. So ist die Verführung des jungen Königs durch Dionysos, sich als weiblicher Bakchant zu verkleiden, um die rasenden Frauen im Wald. beobachten zu können, als besonders manifeste Feminisierung des Königs, also nicht etwa nur als dramatisch bedingter Täuschungsversuch diskutiert worden.[2] Mit anderen Wor-

[2] Froma I. Zeitlin, *Playing the Other: Theatre, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama*. In: John J. Winkler/Froma I. Zeitlin (Hrsg.), *Nothing To Do With Dionysos? Athenian*

ten: In Euripides' Darstellung des Untergangs von Pentheus an der Macht des Dionysos sei die Erkenntnis enthalten, dass unser rationales Verständnis dieser Welt, unser männlich dominiertes Ich an tiefer verankerten Mächten scheitern kann. Es gibt noch weitere Motive, an denen das im Dionysos theatralisierte sogenannte Andere des Ichs erklärt worden ist. Wie diese Debatte auch vorläuft – es handelt sich um eine moderne nachfreudianische Aktualisierung des archaischen Mythos im Gefolge der Gender Studies, die durchaus zur Seite gestellt werden können zu den im Anfang vorgeführten Dionysos-Mythen der Moderne. Aber das Dionysische des antiken Dionysos ist damit nicht bekannt. Wenn wir den Wortwechsel zwischen Dionysos und Pentheus auf seine halbverborgenen Zeichen befragen, dann kommt das Dionysische eher zum Vorschein: Da ist zum einen die Doppeldeutigkeit der Rede des Gottes an sich, die den König verwirrt. Da ist zum andern die Thematisierung der göttlichen Erscheinung des Sehens und Nichtsehens, obwohl man sieht. Und da ist schließlich die „heilige Nacht" des Ritus, vom König Pentheus als Hülle von Lehren „schlimmer Art" und „bösem Tun" identifiziert. Diese Identifikation lässt sich nicht einfach als blinder Irrtum des jungen Herrschers von Theben abtun. Im Gegenteil: Was er als Gefahr seiner königlichen Autorität ansieht, das Treiben der weiblichen Bakchanten, ist eine Gefahr für die zivile Ordnung der Stadt. Die Bereitschaft der beiden alten Autoritäten Thebens, des Sehers Tairesias und des Stadtgründers Kadmos, die bakchischen Riten zu befolgen, ist keineswegs so „vernünftig" im Sinne der Sophrosyne, wie sie es zu sein scheint. Ihr Argument, der Verstand könne nicht das beseitigen, was man seit uralter Zeit glaubt, wird im Laufe der Tragödie ja auf grässliche Weise in Frage gestellt. Es ist nicht zu entscheiden, ob Euripides auf Seiten des Mythos oder auf Seiten seiner indirekten Entmythologisierung steht. Man kann nur sagen, dass in der Doppeldeutigkeit der Rede des Gottes, seiner nicht erkannten göttlichen Erscheinung und in der „Heiligkeit" seiner Nacht ein Faszinosum dargestellt ist, das die ausschließlich sinnlich bakchantische Qualität des nächtlichen Enthusiasmus schon transzendentiert. Dazu gehört aber auch das Element des Bösen: Dieses besteht sowohl in der theatralischen Wiederholung des Opferkults, den eine moderne Ethik ausschließt, als auch in der abstoßenden Gewalt des Gottes selbst, dessen enorme Reputation eigentlich zur Verwunderung Anlass gäbe, wie René Girard zurecht bemerkte (Das Heilige und die Gewalt, 1992).

Der Höhepunkt des Dramas ist nicht mehr die Erscheinung und Rede von Dionysos selbst, sondern die Darstellung des Übergangs des bakchantischen Taumels zu mörderischer Blutlust und Wahnsinn. In der buchstäblichen Zerreißung von Pentheus' Körper durch seine zur Bakchantin gewordenen Mutter wiederholt sich ein in den griechischen Mythen zentraler Akt: Die Zerfleischung des zum Hirsch verwandelten Jägers Aktaion durch seine Hunde – als Bestrafung durch die Göttin Artemis,

---

Drama in its Social Context. Princeton 1992, S. 66ff; 77f. Im Unterschied hierzu: Victoria Fohl, *Beyond Sexual Difference*. In: Victoria Pedrick/St. M. Oberhelman (Hrsg.), *The Soul of Tragedy. Essays on Athenian Drama*. University of Chicago Press 2005, S. 137ff.

weil Aktaion sie nackt im Bade gesehen hat –, die Zerstückelung des Sängers Orpheus durch ebenso rachsüchtige Frauen – weil er aus Trauer um die tote Eurydike sich von allen anderen abgewandt hat –, und nicht zuletzt die Zerreißung des Dionysos selbst, nunmehr unter dem Namen des „Zagreus", sind die bekanntesten. Der furchtbare Vorgang ist in Euripides' Drama durch die Worte des davon berichtenden Boten transformiert zur theatralisch faszinierenden Evokation des bakchantischen Wahnsinns. Der Schrecken bekommt paradoxerweise in den Worten des Dichters eine spezifisch eigene Schönheit, weshalb er fortan als besonders poetisches Mittel von literarisch innovatorischen Nachfolgern des Euripides, vor allem von Ovid, wiederholt worden ist. Wir sehen hier also zwei Phasen oder Schichten des Archaisch-Dionysischen: da ist einmal die Erinnerung an das blutige Opferritual, das allen griechischen Tragödien zugrunde liegt. Die Wirkung eines unbegründeten Sadismus wird nicht gemildert durch die Kenntnis von der Wahren Funktion des Ritus, nämlich Gewalt wiederaufzuheben. Schon das Bewusstsein des Athener Zuschauers aus dem Jahr 406 v. Chr. ist angesichts der Bakchen konfrontiert mit dieser Zumutung. Da ist zum anderen aber – und hierin liegt die Ursache der entstehenden Faszination – die poetische Rhetorik, die gerade aus den einzelnen Elementen des dargestellten Schreckens einen ästhetischen Zugewinn erhält, ohne dass ein archaischer Rest zum Verschwinden gebracht wäre. Wenn man so erkennt, dass die mörderische Aktion hier und fortan ein eminent literarisch-künstlerisches Phantasma produziert, das Archaische also sublimiert, dann ließe sich behaupten, dass es sich bei dieser schon späten Literarisierung eines Dionysos-Mythos durch Euripides tatsächlich um eine Sublimierung handelt, die „dionysisch" wirkt. Fortschreitende Literarisierung ist eine Bedingung des dionysischen Prozesses.

Wir haben gesehen, warum das so ist: Weil die Literarisierung es mit sich bringt, dass das mythologische Wort – also „bakchisch", „Dionysos" bzw. „Bakchen" sowie dem Dionysos-Mythos zugeschriebene Eigenschaften – einen intensivierten metaphorischen und bedeutungsrelevanten Ausdruck des Stils erhält. Und diese Intensivierung heißt immer, Metaphorik und Stil eben jene dionysische Aura begünstigen, die jenseits der rein physisch-sinnlichen Grenze liegt. Wenn das so ist, dann zeigt sich aber auch, dass der sinnliche Mythos und der ursprüngliche Glaube an ihn verändert werden mussten, damit der dionysische Dionysos zum Vorschein kommen konnte. Das gilt ganz besonders für die zentrale dionysische Qualität der „Mania", dem bakchischen Wahnsinn. Dieser Wahnsinn blieb in der mythologisch-literarischen Darstellung immer eine physisch-psychische Transzendierung des Normalzustands. Er war aber kein geistiges Erweckungserlebnis, auch wenn er zum Ritual des Gottes Dionysos gehörte. Der bakchische Wahnsinn bedurfte eines neuen spirituellen Elements, um dionysisch in unserem Verständnis zu werden. Erst nachdem Platon ein Jahrzehnt nach der letzten Epoche der attischen Tragödie, in seiner Schrift *Phaidro*s die dichterische Erleuchtung als eine höhere Form des „Wahnsinns" erläutert hatte,

konnte die anarchische „Mania" als eine spirituelle Entgrenzung verstanden werden, wie es Hölderlin dann gedacht hat.

Im Falle der *Bakchen* bleibt wegen der unmittelbaren Nähe des Mythos aber ein archaisch bakchischer Rest, der dem spirituellen Verständnis des Dionysischen fremd ist, gerade auch dort, wo es das Archaische sucht. Je mehr also das Archaische mit einem spirituellen Moment sich verbindet – und das ist der besondere Modus der Literarisierung –, desto größer die Wahrscheinlichkeit eines dionysischen Ausdrucks. In den orphischen Mysterien des Jahrhunderts nach Christus, also über vierhundert Jahre nach Euripides' *Bakchen*, in denen ein mystisch-emphatisches Vokabular[3] den Gott charakterisiert, ist dieser dionysische Ausdruck wohl zum erstenmal innerhalb der griechischen Literatur wirklich präsent. Er hat Hölderlins Dionysos-Idee inspiriert. Die Verbindung des Dionysos-Kults mit den Mysterien von Eleusis hat die moderne dionysische Rezeption ebenfalls beeinflusst. Und da zeigt sich die Alternative zum modern-spirituellen des Dionysischen, nämlich das modern-archaische, das in Nietzsche seinen Ursprung hat und bis in die Ästhetik des „Grausamen Theaters" eingewirkt hat, von Artaud, seinem Erfinder, bis zum Stil der Royal Shakespeare Company der 60er und 70er Jahre des letzten Jahrhunderts.

Halten wir fest: Es gibt keinen Zentralmythos „Dionysos", sondern viele Einzelmythen von unterschiedlichster Art. Unter denen, die hier genannt und nicht genannt wurden – die Geburt unter dem Blitzstrahl des Zeus, die wunderbaren Erscheinungen auf dem Seeräuberschiff, der Gang in die Unterwelt, der Triumphzug nach Indien, die Liebschaft mit Ariadne auf Naxos und schließlich die Bestrafung des Pentheus –, unter diesen Mythen sticht der Erstgenannte, die Blitzgeburt, sicherlich heraus. In ihrem Bild vereinigt sich das erscheinungshafte Ereignis und das Gefährliche des Gottes, das im Blutritual der wahnsinnigen Bakchen das Zeichen der Grausamkeit hinzugewinnt. Das modern Dionysische, positiv bei Hölderlin und Nietzsche, negativ bei Thomas Mann, hat hier seine Quelle, Aber legen wir den volatilen Gott nicht fest: Seine schönste Erscheinung bekam er im Gemälde Tizians: wie er Ariadne erscheint, von unsichtbaren Kräften der Lüfte bewegt. Da war er aber schon nicht mehr der Dionysos der klassischen Griechen, noch viel weniger war er es in Hofmannsthals Oper. Die Geschichte von Dionysos und Ariadne war schon Hesiod bekannt und ist Bildern dargestellt worden. Sie ist aber erst in der späten hellenistischen Literatur, vor allem in den *Dionysíaka* des Nonnos aus dem 5. Jahrhundert nach Christus sowie in einem Gemälde der herkulanäischen Altertümer ausführlich erzählt[4] worden. In Literatur und Kunst seit der frühen Moderne wäre sie zum favorisierten Dionysos-Motiv, wobei sich das rein Bakchisch-Sinnliche und das Dionysisch-Emphatische teilten.

---

[3] Als „Herrn der Gestirne", als „göttlichen Wahnsinnbringer", als „feuersprühender Dionysos".
[4] Vgl. auch B. Hederich, *Gründliches mythologisches Wörterbuch von 1770*. Darmstadt 1967, S. 406-410.

Man könnte nämlich aus der zeitlichen Verspätung der Wirkung des Ariadne-Themas schließen, dass neben dem dionysisch-spirituellen Motiv auch das rein bakchisch-sinnliche in der spätantiken Rezeption erneut hervortrat – bis es bei Nietzsche eine intellektuell-gefährliche, bei Hofmannsthal eine erotisch-poetische Zuspitzung fand. Letztere ist jedenfalls, vorbereitet durch den 27. Gesang von Nonnos' *Dionysíaka*, das in der Renaissancemalerei selten, aber besonders emphatisierte mythologische Ereignis.

Wie dionysisch also war Dionysos? Der altgriechische Dionysos, das haben wir gesehen, war bakchisch erscheinend. „Dionysisch" wurde er auch noch nicht durch das Merkmal des Wahnsinns, der seine Anhänger manchmal überfiel. Dieser Wahnsinn musste erst durch die Deutung, die Platon im *Phaidro*s gab, spiritualisiert oder erneut auch charakterisiert werden: Erst der Philosophen unterschiedliche Charakterisierung der Emphase des Dichters als „Wahnsinn" („mania"), hat den Wahnsinn des modernen Dionysischen vorbereitet. Das war diskursiv der entscheidende Schritt! Aber beim Blick auf die geschilderten Bilder des Dionysos, auf sein mythisch-poetisches Image, ist ebenso klar: Des altgriechischen Gottes spezifische Eigenschaft der Epiphanie enthielt die entscheidenden Elemente für die spätere dionysische Transformation: Indem Bakchios/Dionysos „erschien", wurde das Dionysische im Bakchischen selbst entdeckt. Denn Erscheinen hieß: sich Hervorbringen, war selbstreferentielle Kreativität. Es wurde etwas Unsichtbares sichtbar wie in seinen Anhängern etwas Verborgenes sich nach außen kehrte, das als psychisches Potential entdeckt werden sollte. Waren die olympischen Götter fest verbürgt in der statischen Ordnung des Götterhimmels, so war Dionysos von Beginn an im dynamischen Prozess. Das war die Keimzelle des Dionysischen an ihm und seiner modernen Karriere.