

Timo GÜNTHER

***Dionysos und die
Moderne***

(Unredigiertes Vortragsmanuskript)

Festspiel-Symposion 2010

„DER ‚ANDERE‘ GOTT“

29. Juli 2010, SalzburgKulisse

© Copyright Timo GÜNTHER

Timo Günther

Dionysos und die Moderne

(unredigiertes Vortragsmanuskript)

„Manchmal stelle ich mir die Geschichte des Rock'n Roll gerne wie den Ursprung der griechischen Tragödie vor. Das fing auf den Dreschplätzen während der Erntezeit an, da gab es ursprünglich eine Gruppe von Anhängern, die tanzten und sangen. Eines Tages dann sprang ein Besessener aus der Menge heraus und begann den Gott nachzuahmen ...“¹ Jim Morrison, der Sänger der legendären Band *The Doors*, von dem diese Worte stammen, malte sich nicht nur die Geschichte des Rock'n Roll gerne auf diese Weise aus, ebenso gerne nahm er auch selbst die Rolle des Gottes an, den er hier als den Anherrn der griechischen Tragödie nennt: Dionysos.

Wer von der Antike wenig weiß, der weiß doch immer noch ein paar ihrer Götter zu nennen. Jim Morrison hat vermutlich etwas mehr als nur den Namen des Dionysos gekannt. Wenn er ihn hier als den Gott bezeichnet, der am Ursprung der griechischen Tragödie stand, und ihn sich ferner als den Vater und Schutzpatron des Rock wünscht, dann zeigt das ein vielleicht nicht wissenschaftlich präzises Verständnis, aber doch ein instinktiv richtiges Gespür für den Gott, von dessen Ekstasekult sich leicht Parallelen zu den rauschhaften Konzerten der *Doors* und dem Lebensgefühl der sixties ziehen lassen.

Dionysos, so hat man lange Zeit geglaubt, sei ein Fremdling im olympischen Götterhimmel, ein Nachzügler und Spätankömmling, der vom Osten, aus Asien oder vom Norden aus Thrakien nach Griechenland gelangt sei, erst allmählich unter den dort ansässigen Menschen heimisch wurde und nur unter Widerständen und Kämpfen in ihrer Religion Aufnahme fand. Dieser Gott wollte so gar nicht in den Olymp der "edlen Einfalt und stillen Größe" passen, in eine Welt von Maß und Harmonie, die sich Klassiker und Klassizisten vor allem in der Nachfolge Johann Joachim Winckelmanns vielfach ausgemalt hatten. Homer nennt Dionysos in seinen Gedichten, die aus dem 8. vorchristlichen Jahrhundert stammen, nur am Rande, kaum etwas erfährt man dort von ihm. Der Eindruck konnte entstehen, daß Dionysos in der homerischen Kultur eine unbekante, weil neue, junge Erscheinung ist, ein Fremdkörper in der griechischen Welt, gewissermaßen ein Ausrutscher in der Entwicklung des griechischen Geists und der griechischen Kultur auf dem Weg vom Mythos zum Logos. Erst Mitte des vergangenen Jahrhunderts wurde deutlich, in welchem Umfang die Ergebnisse der bisherigen

¹ „Sometimes...I like to think of the history of rock & roll like the origin of Greek drama. That started out on the threshing floors during the crucial seasons, and was originally a band of acolytes dancing and singing. Then, one day, a possessed person jumped out of the crowd and started imitating a god...“

Erforschung des Gottes von den zumeist literarischen Quellen abhingen – und zwar von antiken nicht weniger als von den weit jüngeren Quellen des klassischen Weimar, des romantischen Jena oder des nietzscheanischen Basel, durch deren Brille man oftmals auf die originalen Texte geschaut hatte. 1952 gelang es, eine in Tontäfelchen geritzte Linienschrift zu entziffern, die man bei Ausgrabungen entdeckt hatte. Diese Linear B genannte Schrift wurde zur Zeit der minoisch-mykenischen Kultur auf Kreta verwendet. Auf den bronzzeitlichen Täfelchen, die auf das Ende des zweiten Jahrtausends v. Chr. datieren, fanden sich mehrfach dionysische Namen. Von da an konnte kein Zweifel mehr bestehen, daß Dionysos zum Kernbestand des griechischen Götterhimmels gehörte und keinesfalls ein fremder war, wie man so lange geglaubt hatte. Ganz wie in der bekanntesten Form des Mythos, so wie sie Euripides in seiner Tragödie *Die Bakchen* erzählt, der Gott um seine Aufnahme unter den Menschen kämpfen mußte, so offenbar auch in der Forschung unter den Wissenschaftlern. Und wie im Mythos, so scheint auch in den Wissenschaften sein Sieg vollkommen. Kein antiker Gott ist in der Klassischen Philologie, den Kultur- und Religionswissenschaften, aber darüber hinaus auch in den bildenden Künsten und der Literatur gegenwärtig so präsent wie Dionysos.

Doch dieser Gott hat gewissermaßen zwei Gesichter. Im Laufe der Zeit wandelte sich sein Antlitz von einem eher freundlichen zu einem mehr wilden Wesen, und dieser Wandel ging einher mit einer Namensänderung. Da ist zum einen der saturiert-behäbige, weinselig-zufriedene Bacchus des Barock und Rokoko sowie noch weiter Teile des 19. Jahrhunderts. „Bacchus“ ist, wie Sie wissen, der lateinische Name für den Gott. Als Gott des Überflusses, der Freude, der Idylle und der Feste zeigt er sich in der Dichtung des Barock, beispielsweise in Martin Opitz' *Lobgesang Bacchi* (1622), vor allem aber auch in der reichen Emblematis der Zeit sowie in zahlreichen Gemälden, etwa Jacopo Tintoretto's *Bacchus und Ariadne* (1577) oder Peter Paul Rubens' *Bacchus* (ca. 1636/1638). Alle diese literarischen oder bildlichen Darstellungen heben regelmäßig seine unbändige Vitalität, seine Jugendlichkeit und Schönheit hervor. Bacchus und sein Gefolge, die bocksgestaltigen Satyrn, naturhafte Doppelwesen zwischen Mensch und Tier, werden hier immer wieder vermengt mit Mythen vom Goldenen Zeitalter und arkadischem Hirtenglück. Der vor wenigen Jahren verstorbene Lyriker Thomas Kling nennt den Gott, so wie er uns hier erscheint, ironisch-abfällig einen auf „badehausathmo runtergerömterten Dionysos“. Dieser Bacchus ist eine in sich ruhende Gestalt der Fülle und des Wohlergehens, eine Gestalt, deren tiefstes Wesen geprägt ist von einem Hedonismus, den er mit der Epoche teilt, die ihn sich zu ihrem Leitbil erkoren hatte.

Bacchus verschwand jedoch allmählich immer mehr hinter der Maske eines Dionysos, für den kennzeichnend wurde, was man seine "Differenz" nennen könnte. Schon in antiken Quellen nämlich werden ihm Eigenschaften und Wirkungen zugeschrieben, die im Zeichen polarer Gegensätze stehen, etwa ausgelassene Freude einerseits und übermächtiger Wahnsinn andererseits. Stets handelt es sich um Gegensätze, die in denkbar schärfsten Kontrast zueinander stehen. Dionysos wird in griechischen Texten "bakchos" genannt, der Gott, der den Wahnsinn und die mit ihm verbundenen Handlungen verursacht; zugleich aber ist er der "lysios", der Gott, der den Wahnsinn wieder löst und nimmt; sein Geschenk des Weins, das er den Menschen gab, bringt nicht nur Freude, sondern nach der durchzechten Nacht auch Mühsal. Er ist ein Gott, obwohl ihn eine sterbliche Mutter gebar, nämlich Semele; und obwohl er ein Gott ist, ist er sterblich, wie der Mythos der Titanen zeigt, die ihn zerreißen, als er noch ein Kind ist. Aber er wird wiedergeboren wie auch seine in die Mysterien eingeweihten Anhänger wiedergeboren werden und gottähnlich werden können, wenn sie sich in die Geheimnisse seines Kults einweihen lassen.

Die dunklen Seiten des Gottes werden erst ab der Epoche der Aufklärung wieder öfter betont. So spricht Christoph Martin Wieland in seinem Roman *Geschichte des Agathon* (1766) in kaum verhohlener Polemik gegen die herrschenden Mächte von der "Staatsverwaltung wollüstiger Prinzen", deren Leben "ein immerwährendes Bacchanal" sei (9.1). Über die ausschweifenden Feste der absolutistischen Monarchen rollt zwanzig Jahre später das dem bacchantisch exzessiven Genuß entgegengesetzte Extrem, nämlich die ausschweifende Gewalt der Französischen Revolution. Ein Augenzeuge der Ereignisse, Heinrich Campe, berichtet 1789 aus Paris, er möchte "aufschreien vor Freude" und mit "einem Thyrsus [eine Art Priesterstab, ein Attribut des Dionysos] in der Hand dem herannahenden Frühling des allgemeinen Völkerwohls entgegenatmen", Saint Just spricht von der "revolution en bacchante". Und den Beginn der einer anderen Revolution, nämlich der von 1848 begrüßt schließlich Heinrich Heine mit dem Jubelruf, mit dem die Bacchantinnen Dionysos Willkommen heißen, wobei er dessen Namen durch die Namen zweier Revolutionäre von 1789 ersetzt: "Evoë Danton! Evoë Robespierre!".

Im Zuge der Ereignisse in Frankreich bleibt der Aspekt der Revolution, der bereits in Euripides' *Bakchen* den Konflikt zwischen Dionysos prägte, der nach Theben eindringt, und dem König Pentheus, der ihn wieder von dort vertreiben will, im Zentrum des Interesses und nimmt in der Romantik schließlich utopische Züge an. Friedrich Hölderlin, der die Euripideische Tragödie in Auszügen übersetzt hat, beschäftigt sich in mehreren Gedichten intensiv mit dem Gott. Ihren stärksten Ausdruck findet seine Auseinandersetzung in der

Elegie *Brod und Wein* (1807), deren Titel zunächst *Der Weingott* lauten sollte. Dionysos wird hier als "der kommende Gott" apostrophiert, dessen Ankunft nach der Nacht, in der sich das jetzige Menschenalter befindet, als Kündiger einer neuen Zeit erwartet wird. Hölderlin deutet diese Ankunft als Advent und verleiht Dionysos damit Züge von Christus. Die Nähe der beiden Figuren war immer bemerkt, doch stets verschieden gedeutet worden. Die spätantiken Kirchenväter versuchten sich ihr polemisch zu erwehren, um Christus als den einzigen und alleinigen Gott zu erklären. Ihr Argument dabei war, dass die Heiden schon immer den Heiland angebetet hätten, der ihnen nur unter anderem Namen erschienen sei. Ein byzantinisches Drama mit dem Titel "Christus paschon" führt die Überblendung so weit, dass es den paganen Dionysos-Kult mit den Leiden Jesu verbindet, indem sein Autor für den Schluss seines Stücks einfach den letzten Abschnitt der Euripideischen Tragödie wörtlich übernimmt; ohne diesen Text wären uns Verse des athener Tragikers nicht erhalten geblieben. Hölderlin dagegen und mit ihm die romantische Tradition bedient sich dieses Synkretismus, um Antike und Abendland einander anzunähern, nachdem im Mittelalter ihre gemeinsamen Wurzeln getrennt wurden. Seine Utopie ist die der Versöhnung von Orient und Okzident und damit die einer neuen Epoche des Friedens, die die Gegensätze miteinander aussöhnt.

Ähnlich utopisch deutet ihn Friedrich Schellings Vorlesung zur *Philosophie der Offenbarung* (1841/1842) und schließlich auch das Werk, das für die spätere Rezeption des Mythos maßgeblich werden sollte: Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). Nietzsche entwirft im Anschluß an Richard Wagner das Kunstwerk der Zukunft, in dem sich – seiner Deutung zufolge – das Dionysische und das Apollinische, Rausch und Mäßigung wie einst in der griechischen Tragödie verbinden würden. Doch Nietzsche führt nicht allein eine romantische Tradition fort, in gewissem Sinne führt er auch einen Bruch mit ihr herbei. Denn so stark der Zug der Utopie in seinem frühen Buch ist, so führt er darin doch etwas ein, was seinen Vorgängern noch weitgehend fremd war. Dionysos erhält bei ihm Züge des Archaischen, Atavistischen, er wird ein Gott, der an Ebenen der Seele rührt, die bis dahin verborgen waren und im Prozess der Zivilisation zunehmend ausgeklammert wurden. Während diejenigen, die dem Gott gegenüber positiv eingestellt waren, zumeist seine zivilisationsstiftende Leistung hervorhoben, als deren Synonym ihnen die Kultivierung des Weinbaus galt, betont nun Nietzsche eine Seite, die mehr und mehr das Beunruhigende an ihm hervorhob, all das, was diese Zivilisation in Frage stellen konnte. Dabei hatte Nietzsche selbst noch wenig Jahre vor der Veröffentlichung der *Geburt der Tragödie* einem Bild des Gottes angehangen, das eher konventionell dem alten Bacchus huldigte. Der von ihm bewunderte Richard Wagner hatte 1849 in seinem programmatischen

Buch *Das Kunstwerk der Zukunft* über Beethovens 7. Symphonie geschrieben: "Aller Ungestüm, alles Sehnen und Toben des Herzens wird hier zum wonnigen Übermuthe der Freude, die mit bacchantischer Allmacht uns durch alle Räume der Natur, durch alle Ströme und Meere des Lebens hinreißt, jauchzend selbstbewußt überall, wohin wir im kühnen Takte dieses menschlichen Sphärentanzes treten." Und Nietzsche notierte noch 1868, vier Jahre vor dem Tragödienbuch: "Letzer Teil der 7 Beethov Symph. (Bacchisch-orphisch)"² und betont dabei den "Lebensschwung", den diese Musik bereitet. Das klingt noch ganz nach dem alten römischen Bacchus früherer Jahrhunderte, dessen Wirkung zugleich anregend und ausgleichend war. Was ist geschehen zwischen dieser Notiz und seiner, wie ein Nietzsche-Forscher es einmal nannte, "Erfindung des Dionysos" (James Porter), die in so scharfem Kontrast zu dem älteren Bild des Gottes steht und wenig später in der Tragödienschrift das Dunkle, Beunruhigende seines Wesens betont?

Der Bruch bei Nietzsche wird eingeleitet durch dessen Lektüre eines Buchs, das von einem Autor stammt, der heute nur noch Spezialisten bekannt ist. Er heißt Friedrich Creuzer, lebte von 1771 bis 1858 und war nach seinem Studium Zeit seines Lebens Professor für Klassische Philologie in Heidelberg. Dort schrieb er monumentale Werke, darunter auch das Buch, das ihm schon zu Lebzeiten einen zwiespältigen Ruhm einbrachte, nämlich die *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* in vier Bänden mit mehrerer tausend Seiten. Das Anliegen, das dieses Werk bestimmt, lässt sich etwa kurz so zusammenfassen: Alles "Schöne ist schwer" (Kocziszky). Hatten Winckelmann und seine klassizistischen Nachfolger die Vollendung des griechischen Geistes und der griechischen Kultur im 'Guten, Wahren, Schönen' gefeiert und ihren Zeitgenossen zur Nachahmung empfohlen, so kritisierte Creuzer dieses Humanitätspathos als oberflächlich. Unter der Oberfläche des schönen Scheins entdeckte er demgegenüber eine Welt, die die Klassiker nicht sehen wollten, eine Welt von Hässlichkeit, Disharmonie, Leid und ungebundener Sexualität. "Diesen Ästhetiker und poetischen Geistern ist es lästig, daran erinnert zu werden, aus welchem tiefen Gefühl des Verfalls und der Hülflosigkeit des Menschengeschlechts die edelsten und tiefstinnigsten Dichtungen und Allegorien der Alten hervorgegangen sind",³ so schreibt er im Vorwort der dritten Auflage der *Symbolik*. Die "schöne Sinnlichkeit und platische Rundung" habe "mit der Missgestalt zugleich den gewichtigen Inhalt älterer Bedeutung" verdrängt.⁴ Die ältere, tiefere Bedeutung findet Creuzer vornehmlich im vorderen Orient, von woher die Griechen zwar viele Elemente ihrer Religion übernommen, aber zugleich auch deren

² *Frühe Schriften* IV 122 (nach Dedner, *Dionysos versus Bacchus*, 2004, 33).

³ Nach Kocziszky, *chalepa ta kala*, 304.

⁴ Nach Kocziszky, *chalepa ta kala*, 301.

Verstörendes zu einer makellosen Schönheit sublimiert hätten. "Was Vorderasien in halbverhüllter Bedeutsamkeit Heiliges gelehrt und geübt hatte, ward von dem Griechen, bei voller Klarheit seines Olympos, vergessen."⁵ Diese fremdartigen Anteile der griechischen Kultur mit seinen Untersuchungen wieder freizulegen, nahm Creuzer sich vor.

Wir erinnern uns: Dionysos galt bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts als fremder Gott, der von außen in die griechische Kultur eindrang. Für Creuzer konnte er daher zum paradigmatischen Gott werden, mit dessen Hilfe er seine These von der in Orgiasmus und Mysterien gründenden Tiefe und Schwere der griechischen Kultur belegen konnte. Die umfangreichsten Teile der *Symbolik* sind folglich einem einzigen Gott gewidmet, nämlich Dionysos. Nietzsche lieh dieses Werk 1871, ein Jahr vor Erscheinen der *Geburt der Tragödie*, aus der Universitätsbibliothek in Basel aus, wo er als Professor für Klassische Philologie lehrte, und bekam dadurch entscheidende Anregungen für sein eigenes Buch. Anders jedoch als Creuzers Griechen, die sich in den idealen olympischen Göttern eine klassische, harmonische und friedvolle Gegenwelt zu den von außen andrängenden Erschütterungen schufen, vermochten es die Griechen im Bild Nietzsches, die fremden Elemente in ihre Kultur zu integrieren. Äußeres Sinnbild dafür ist das Kunstwerk der Tragödie, das durch seine tragischen Helden und deren Konflikte immer wieder unter die Oberfläche des ästhetischen Scheins auf die Abgründe der Seele und des Lebens blicken lässt. Zwar: auch Nietzsches Griechen waren "oberflächlich", doch sie waren es, wie es in der *Fröhlichen Wissenschaft* heißt, "aus Tiefe". Der entscheidende Schritt über Creuzer hinaus bestand darin, dass Nietzsche das Fremde damit nicht länger als etwas von außen Eindringendes darstellte, sondern es zu einem Teil der griechischen Kultur selbst werden ließ. Pontiert gesagt: Das Fremde ist das Eigene. Das Irrationale, das man lange in dem asiatischen Dionysos sah, liegt folglich an der Wurzel der europäischen Kultur selbst. Die Rede von der Entwicklung des griechischen und damit europäischen Denkens vom Mythos zum Logos ist eine Mär. Der Logos selbst hat Teil am Irrationalen. Damit nimmt Nietzsche die Dialektik der Aufklärung vorweg und entfaltet für die nachfolgenden Epochen eine ungeheure Wirkung.

So groß diese Wirkung unbestritten ist, so schwer ist sie doch im einzelnen zu fassen. Denn erstaunlicherweise taucht Dionysos selbst, als personifizierte Figur, gar nicht so häufig in Werken der Literatur, der bildenden Kunst oder der Musik auf, wie man zunächst vermuten möchte. Nietzsche sprach ja auch weniger von dem Gott, als vielmehr vom "Dionysischen" sowie dem "Apollinischen" als dessen Gegensatz. Ähnlich wie Schillers Diathese vom Naiven und Sentimentalischen führt er damit abstrakte Kategorien in die ästhetische Diskussion ein,

⁵ Nach Kocziszky, *chalepa ta kala*, 301f.

die sich als Stimmungswerte und Seelendispositive, die sie sind, nicht immer leicht bestimmen lassen, aber offenbar gerade darin ihre Modernität beweisen. Diejenigen Autoren jedenfalls, die versuchen, ihrem Publikum Dionysos direkt vor Augen zu führen, wie etwa Walter von Hauff mit seinem Roman *Im Siegeswagen des Dionysos* (1922) oder Kurt Walther Goldschmidt mit *Buddah und Dionysos* (1926), die zur Hochzeit der Nietzsche-Rezeption in der Weimarer Republik erschienen, sind heute vergessen. Von den zahlreichen anderen, die subtiler verfahren, will ich hier abschließend und nur in aller Kürze ein Beispiel anführen, nämlich Thomas Manns Roman *Dr. Faustus* (1947). Der Tonsetzer Adrian Leverkühn, die Hauptfigur des Romans, zieht Ende 1910 von Leipzig nach München und wohnt später zwanzig Jahre in der Nähe der Stadt, in Pfeiffering. Hier, in Bayern, komponiert er seine wichtigsten Werke. Steter Begleiter ist dabei ein Ölgemälde, "welches das Goldene Horn mit dem Blick auf Galata darstellte".⁶ Leverkühn steht mit dem Blick auf dieses Bild, das Istanbuls markantesten geographischen Punkt darstellt, Zeit seines Lebens auf der Schwelle zwischen Orient und Okzident. Sein Biograph, der promovierte Altphilologe Serenus Zeitbloom, schaut schließlich rückblickend in der geometrischen Mitte des aus 58 Kapiteln bestehenden Buchs, also zu Beginn des 29. Kapitels auf den Münchner Fasching von 1914. Er spricht von der »ästhetischen Unschuld der Isarstadt, ihrer dionysischen Behaglichkeit«⁷ in den letzten Monaten vor Beginn des Ersten Weltkriegs. Offensichtlich inszeniert Mann hier eine Peripetie, die die vermeintlich dionysisch-ästhetische Unschuld der Epoche als einen Rückfall ins Irrationale des Kriegs entlarven will, der sich mit Beginn des Zweiten Weltkriegs und der zielgerichteten Instrumentalisierung des Kultischen durch die Nationalsozialisten noch steigern sollte. Die wissenschaftlichen, politischen, sozialen und ästhetischen Gegensätze der Zeit, die diese in Anlehnung an Nietzsche und mit Hilfe des Mythos überwinden wollte, brachen für Mann nun erst recht auf. Dionysos ist hier am denkbar weitesten entfernt von jenem Bacchus dem Freudebringer, wie wir ihn zu Beginn des Vortrags kennenlernten. Das Desaster des Nationalsozialismus folgt einer immanenten Logik des deutschen Geists, für den in Manns Darstellung Leverkühn steht, das vermeintlich dionysisch-Fremde ist hier ganz zum Eigenen geworden – oder doch nicht? Alfred Rosenberg jedenfalls, Hauptschriftleiter des *Völkischen Beobachters*, sieht in Dionysos als einem aus Asien kommenden Gott ein "Zeugnis der Rassenmischung" (*Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, 1930), das nicht in die Ideologie der 'reinen arischen Rasse' passt.

⁶ Nach Elsaghe, *Der Mythos von Orient und Occident*, 2005, 427.

⁷ Thomas Mann, *Dr. Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, in: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 6, S. 378.

Wie fremd oder wie eigen ist der Gott, wie sanft oder wie wild, folgt er einer eigenen Logik oder verkörpert er bloß das rein Irrationnelle? Dass diese Fragen noch immer faszinierend und aktuell sind, das zeigen auch die zahlreichen Inszenierungen der Euripideischen *Bakchen*, die wir in den letzten Jahren sahen, etwa die von Dieter Dorn am Müncher Residenztheater, von Jossi Wieler an den Münchner Kammerspielen, von Christoph Nel am Schauspiel Frankfurt, oder die Stuttgarter Aufführung von Sebastian Nüblings Adaption unter dem Titel *Virus*, und das zeigen nicht zuletzt auch die Salzburger Fespiel Dialoge.