



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Transformationen im ästhetischen Erleben

Schnittstellen zwischen Nietzsches exemplarischem ästhetischen
Phänomen in der *Geburt der Tragödie* und der Rasa-Ästhetik des
Nāṭyaśāstra

verfasst von / submitted by

Emanuel Kopf

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the students record sheet:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UniStG
UF Deutsch UniStG
UF Psychologie und Philosophie UniStG

Betreut von / Supervisor:

Doz. Mag. Dr. Arno Böhler

Widmung

Für alle die Augen und Ohren haben

Zusammenfassung / Abstract

Entlang der Leitfrage nach Transformationen im ästhetischen Erleben wird in dieser Arbeit ein interkulturell-philosophischer Vergleich der ästhetiktheoretischen Konzeptionen in Nietzsches *Geburt der Tragödie* und Bharata Munis *Nāṭyaśāstra* (inklusive dem historischen Kommentar von Abhinavagupta) aufgestellt. Für Nietzsche wird die griechische „Urtragödie“ als mythisch kontextualisierte und zyklisch in die kollektive Lebenspraxis integrierte Synthese der von Apollon und Dionysos repräsentierten Triebkräfte, zum exemplarischen ästhetischen Phänomen, an dem sich das menschliche Schicksal offenbart. Transformationen im ästhetischen Erleben lassen den Menschen entlang der Achse der Deindividualisierung und Individuation den Grund der Dinge, den Abgrund der Welt, schauen. Auch in Indien hat das im *Nāṭyaśāstra* begründete klassische Theater einen fundamentalen kulturellen Stellenwert und eine ausgezeichnete Funktion darin, das allgemein Menschliche zu kommunizieren. Durch den innerlichen Abstand zur Alltagswelt eröffnet sich ein von allen individuellen Belangen befreiter transformativer Erfahrungsraum, in dem rasa – das universelle Wesen der jeweiligen geminten Facette des menschlichen Daseins –, und letztendlich die grundlegende Natur des eigenen Selbst, lustvoll geschmeckt wird. Nachdem beide Philosophien separat erarbeitet werden, folgt der Vergleich beider Konzeptionen des ästhetischen Erlebens. Ziel dieser Arbeit ist, eine Schnittmenge zu bilden, Grenzen ausfindig zu machen und Implikationen aufzuzeigen.

Inhaltsverzeichnis

Abstract / Zusammenfassung.....	v
Einleitung.....	1
1 Nietzsches <i>Geburt der Tragödie</i>	5
1.1 Eine kleine Rezeptionsgeschichte der <i>Geburt der Tragödie</i>	9
1.2 Zentrale ästhetische Konzeptionen in der <i>Geburt der Tragödie</i>	12
1.2.1 Nietzsches De- und Rekonstruktion des Griechentums.....	12
1.2.2 Apollon und Dionysos.....	14
1.2.3 Artistenmetaphysik, das Tragische und Leben als Kunst.....	20
1.2.4 Die Tragödie, die Rolle des Chors und Nietzsches Begriff der Entladung.....	26
1.2.5 Zur Musik, dem Ohr und dem Gehör im Kontext der <i>Geburt der Tragödie</i>	33
1.2.6 „Dieses schwer zu fassende Urphänomen der dionysischen Kunst“.....	37
2 Bharata Munis <i>Nāṭyaśāstra</i>	47
2.1 Autorschaft, Datierung, Werkfassung und Rezeptionsgeschichte des <i>Nāṭyaśāstra</i>	51
2.2 Allgemeines zum antiken indischen Drama.....	54
2.3 Eine philosophische Kontextualisierung der Rasa-Konzeption.....	60
2.4 Die Rasa-Konzeption.....	67
2.4.1 Rasa.....	68
2.4.2 Bhāvas.....	72
2.5 Der transformative Prozess des Rasa- Erlebens.....	80
3 Schnittstellen zwischen Nietzsches exemplarischem ästhetischen Phänomen in der <i>Geburt der Tragödie</i> und der Rasa-Ästhetik des <i>Nāṭyaśāstra</i>	89
3.1 Das Eintreten in die ästhetische Welt.....	93
3.1.1 Der Zusammenhang von Kultur und Natur im ästhetischen Erleben.....	95
3.1.2 Saṃdṛdaya und Nietzsches Philosophie des Ohrs.....	99
3.2 Transformationen im ästhetischen Erleben.....	103
3.2.1 Musik und Tanz und deren Wirkung.....	105
3.2.2 Apollinisches Scheinen, dionysisches Leuchten, Śiva und Śakti und die Rasa-Ästhetik.....	107
3.2.3 Metamorphose und Vision – Imagination, Emotion und Katharsis.....	111
3.2.4 Transsubjektivität, Universalität und die bhāvas.....	113
3.2.5 Der Klimax.....	115
4 Schluss.....	117
5 Literaturverzeichnis.....	119

Einleitung

Gut hundertfünfzig Jahre nach dem Erscheinen der *Geburt der Tragödie* haben sich wie es scheint die Wogen um Nietzsches Erstlingswerk gelegt. Das unmögliche Buch, das dem jungen Altphilologen die Disqualifikation im akademischen Betrieb beschert hat, das eine turbulente Geschichte von Polarisierungen, Schlagworten, Diffamierungen, popkulturellen Aneignungen, Anreizen für subversives Aufbegehren sowie Stimulationen für Kunst und Tiefenpsychologie aufzuweisen hat, wird heute sowohl aus philologischer als auch philosophischer Warte nüchterner betrachtet. Von Stillstand ist aber nicht zu sprechen. In der Nietzsche-Forschung wurden in jüngerer Zeit mit dem ersten historisch-kritischen Einzelkommentar zum Werk und diversen profunden Forschungsartikeln wichtige Lücken geschlossen. Wie jene Forschungsbeiträge zeigen, sind die ästhetiktheoretischen Erkundungen und Postulate des jungen Nietzsche in verschiedenen Zusammenhängen ein noch immer ergiebiges Feld. Eine noch wenig beforschte Perspektive ist die Erörterung des interkulturell-komparativ-philosophischen Potenzials dessen, was Nietzsche als exemplarisches ästhetisches Phänomen bezeichnet: Seine Rekonstruktion des Ursprungsstadiums der griechischen Tragödie. In der *Geburt der Tragödie* selbst sind vermehrt Spuren nach Indien angelegt – zu einem von Schopenhauer vermittelten Indien. Dieses Indien wird für Nietzsche zur Suggestion einer anderen Erfahrung. Es bildet den Hintergrund für die Transformation des Subjekts im ekstatischen Aus-Sich-Heraustreten, im entgrenzten, vielfältig sinnlichen Ausdruck von Musik, Tanz, Mimik und Gestik. In dem sich entfaltenden Rausch, dem deindividualisierenden Rausch des Dionysischen, verortet Nietzsche zusammen mit dem formbildenden Wirken des Apollinischen eine dynamische, kulturschaffende Kraft und den Geburtsmoment der griechischen Tragödie. Das exemplarische ästhetische Phänomen wird ihm zum Lebensprinzip, zur kollektiv organisierten, performativen Verhandlung des menschlichen Schicksals in dem Zwischen von Sein und Werden, Weltbestand und Weltverwandlung. Nietzsche ist bis zu seiner Zeit der einzige westliche Philosoph, der sich die Verwandlungen und Transformationen im ästhetischen Erleben so vordergründig zum Thema gesetzt hat. Hingegen ist in indischen Philosophien, in Anlehnung an Bharata Munis Grundlegungen im *Nāṭyaśāstra*, gerade dieser Aspekt im Zentrum ästhetischer Überlegungen.

Bharata Munis *Nāṭyaśāstra* stellt textuell die Wiege indischer Theaterkultur dar. In der antiken, schwer datierbaren, umfangreichen Schrift wird in enzyklopädischer Manier so gut wie jeder relevante Aspekt von Theater erörtert. Aufgrund von ihrer Originalität, ihrer

Weichen stellenden Funktion und ihrem umfassenden kulturellen Wert gilt die Abhandlung in Indien als maßgebliche Grundlage zur Bestimmung einer Theorie und Praxis der traditionellen Künste, und darüber hinaus im globalen Kontext als ein herausragendes Werk, ein Höhepunkt der Geschichte des Theaters. Ästhetiktheoretisch steht die Potenzialität des Kommunizierens von Emotionen und alle damit verbundenen Mittel und Bedingungen im Fokus. Ein ästhetischer Raum, eine ästhetische Haltung, eine aus poetischer Intuition entsprungene, ästhetisch dargebotene, ideelle Welt – all dies zielt darauf ab, das tief erfüllende, sublimierte Erleben ästhetisch kontemplierter Emotion, kurz: „rasa“, zu erwecken. Rasa wird als ein spezifisch ästhetisches Phänomen betrachtet, das nur durch eine Verwandlung oder Transformation – durch ein Zurücktreten des privaten Subjekts und ein graduelles Aufgehen im fundamentaleren Raum des Allgemeinen, Universellen – geschmeckt werden kann. In theoretischer wie praktischer Hinsicht hat die Rasa-Ästhetik heute die Grenzen Indiens schon weit überschritten. Zu Nietzsches Lebzeiten ist das *Nāṭyaśāstra* selbst allerdings noch die abstrakte Summe vieler in Archiven verstreuter alter Textfragmente in Sanskrit. Erst gut fünfzig Jahre nach Nietzsches Tod erfolgt die erste kommentierte Übersetzung des gesamten Werks ins Englische. Die naheliegende Frage lautet also: Welche Auswirkungen hätte Nietzsches direkte Kenntnis des *Nāṭyaśāstra* und des davon ausgehenden ästhetiktheoretischen Diskurses auf sein frühes Denken – insbesondere die Konzeption seines exemplarischen ästhetischen Phänomens – gehabt?

Gewöhnlich, und aus plausiblen Gründen, wird das *Nāṭyaśāstra* in einem Ost-West-Vergleich der Poetik Aristoteles' gegenübergestellt. Diese Arbeit nähert sich dem *Nāṭyaśāstra* aus der Warte Nietzsches Rekonstruktion des ursprünglichen kulturellen Bezugssystems der griechischen Tragödie und der *Geburt der Tragödie* aus der Warte desjenigen Werkes und ästhetiktheoretischen Diskurses, der Nietzsche im Falle der Kenntnis vermutlich als direkter Referenzpunkt zur Erschließung seiner Erfahrung des „Anderen“ gedient hätte. Um diese Gegenüberstellung zu realisieren, müssen zuerst die Inhalte beider Werke gesondert erarbeitet werden. Im ersten Teil der Arbeit widme ich mich umfassend der *Geburt der Tragödie*. Zum Erschließen der relevanten Konzeptionen werden in erster Linie fundierte Forschungsbeiträge aus der Nietzsche-Forschung sowie weitere Kommentare und Einführungen behilflich sein. Den Primärtext selbst will ich immer wieder unterstützend, ergänzend oder um des ursprünglichen Wortlaut willens einbringen. Auch Nietzsches frühe Schriften der Basler Jahre, die dem Entstehungsprozess der *Geburt der Tragödie* angehören, werden an betreffenden Stellen herangezogen werden, da manche Gedanken Nietzsches hier deutlicher ausformuliert sind. Im zweiten Teil der Arbeit widme ich mich gesondert dem *Nāṭyaśāstra*. Auch hier

werden in erster Linie etablierte Einführungen, Kommentare und Studien die relevanten Inhalte zugänglich machen. Bestimmte Schlüsselstellen und Definitionen werden vom Original zitiert. Mit einbezogen werden sollen auch Positionen von Abhinavagupta, welche in Anlehnung an das *Nāṭyaśāstra* die klassisch indische Ästhetik philosophisch vertiefen und konzeptuell bereichern.

Die ersten beiden Teile der Arbeit sollen eine Grundlage schaffen, um eine Gegenüberstellung beider Philosophien zu ermöglichen, eine Reibungsfläche zu erzeugen und diverse Ähnlichkeiten, Differenzen, Schnittfelder, Implikationen und Perspektiven beider Ästhetiken auszuarbeiten. Diese Gegenüberstellung erfolgt im dritten Teil der Arbeit. Um dem Vergleich beider Texte methodisch eine Basis zu bereiten sollen Gemeinsamkeiten im Verlauf des ästhetischen Erlebens herangezogen und zu einem Modellverlauf abstrahiert werden, der als unabhängiges Schema zur Analyse fungieren kann. Dieser Modellverlauf setzt mit dem Eintreten in die ästhetische Welt an, fährt fort mit den bestimmenden Faktoren für die Veränderungen im Erleben, mit der sich ändernden Qualität des Erlebens und Veränderungen im Subjekt des Erlebens und endet mit dem Klimax als Höhepunkt des ästhetische Erlebens.

I Nietzsches *Geburt der Tragödie*

1 Nietzsches *Geburt der Tragödie*

Eine Annäherung an Nietzsche sollte, wie die Geschichte des letzten Jahrhunderts nahelegt, eine konzentrierte Auseinandersetzung mit der Frage beinhalten, wie Nietzsche als Meister der Verkleidung und Irritation, als Virtuose des Übergangs und Exzentriker des Denkens¹ zu lesen sei. Innerhalb der verschiedenen Lager von Nietzsche-Leser*innen kann im Fall der Tragödienschrift Giorgio Collis und Jochen Schmidts Werkrezeption als exemplarisches Beispiel zweier diametral verschiedener Ansätze, dem Werk zu begegnen, herangezogen werden. Colli zeigt sich in seinem Nachwort zur kritischen Studienausgabe der *Geburt der Tragödie* als hermeneutischer Leser, der Nietzsches geistige Bewegungen nachspüren, erleben und als Erfahrung fruchtbar machen will, während Schmidt mit seinem ersten historisch-kritischen Einzelkommentar zum Werk auf eine problemgeschichtliche, quellenorientierte Analyse und Kontextualisierung abzielt. Zum Einstieg dieser Abhandlung soll der Unterschied beider Zugänge noch etwas weiter ausgebreitet werden, da sich darin ein Element anschaulich machen lässt, das für das Thema der Arbeit von entscheidender Bedeutung ist: Es ist das Verhältnis von Nähe und Distanz zum betreffenden Gegenstand, aus dem heraus sich die Bedingungen einer Transformation im ästhetischen Erleben ergeben. Schon die allen Kommentaren und Interpretationen vorausgehende Frage, wie *Die Geburt der Tragödie* zu lesen sei, erweist sich damit als direkt verbunden mit dem ästhetischen Phänomen, das interpretativ erschlossen werden soll.

Giorgio Colli sucht die Nähe zu dem Erlebnis, das er in dem mystischstem Werk Nietzsches² ausgestaltet sieht. Da er sich die Intensität der Erfahrung, die der *Geburt* zugrunde liegt, nicht nur aus literarischen Bedingungen erklären kann, hält er es für müßig, die Behauptungen in einem wörtlichen, unmittelbaren Sinn aufzunehmen und zu werten. Stattdessen schlägt er vor, das antike Mysterienritual in einem Leseritual, einem Mystizismus literarischer Prägung, als Erfahrung anzubahnen. Es brauche einen literarisch eingeweihten Leser, der die Ekstase zu erfassen vermag und überlieferte Fakten mit ästhetischer und psychologischer Intuition ergänzen kann, um Nietzsches Vision zu begreifen. Die Vision, die sich „[...] ganz aus den typografischen Zeichen zu erheben und sich in ihnen zu verzehren scheint[...]“, ist für Colli nichts geringeres, als die „[...] Dissonanz im Herzen der Welt, von Nietzsche erlebt, erlauscht als eine Erschütterung, ein durchgreifender Schauer, ein

1 Vgl. Sommer, Urs Andreas (2017): *Nietzsche und die Folgen*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 1-2 u. 193.

2 Colli, Giorgio (1988): „Die Geburt der Tragödie.“, in: Giorgio Colli / Mazzino Montinari (Hg.): *Friedrich Nietzsche. Die Geburt der Tragödie / Unzeitgemäße Betrachtungen / Nachgelassene Schriften 1870-1873*. 10. Aufl (2015). München: Deutscher Taschenbuch Verlag S. 902.

erregender Rausch.“ Die verschwimmenden Perspektiven und der Bedarf einer Einweihung machen *Die Geburt der Tragödie* für Colli zu Nietzsches schwierigstem Werk.³ Aufgrund des konstatierten Ineinandergreifens eines literarischen und erlebten Mystizismus mag früher oder später auch die Hermeneutik an ihre Grenzen stoßen. Fest steht jedenfalls, dass Colli sich *Die Geburt der Tragödie* nicht aus Distanz, sondern aus der Nähe anzueignen sucht. Gleich wie ein Dionysosaffiner Zuseher einer attischen Tragödie in der „Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte“ außer sich gerät,⁴ begegnen wir hier einem Nietzsche-affinen Leser, der sich von den Worten des Dichterphilosophen affizieren, erschüttern, erregen und enthusiastisieren lässt. Die dem zugrundeliegende Haltung stellt sich gegen die Festschreibung und finale Ausdeutung; sie steht für die Offenheit der Suggestion, für die noch unerschlossene Tiefe und potenzielle Wandlung.

Während bei Colli also das werkadäquate Lesen der *Geburt der Tragödie* gewissermaßen selbst eine Transformation im ästhetischen Erleben darstellen muss, ist Schmidts distanzierter, kritischer Blick resistent gegen ein jegliches Affiziert-Werden. Seine Dekonstruktion des Textes hebt Nietzsche effektiv vom luftigen Sockel und stellt ihn auf den Boden des gemeinen Volkes, das sich auf gewöhnlichen, erdnahen Bahnen bewegt. Nietzsches ungenannter Quellengebrauch, der massive Einfluss verschiedener Vorbilder und Vorlagen auf diverse Konzeptionen (insbesondere philosophische und ideologische Theoreme Schopenhauers und Wagners), die Fragwürdigkeit mancher Schlüsse sowie der kulturmissionarische Grundimpetus, die Häufung von Wagner-Formeln und eingeflochtene Wagner-Propaganda,⁵ lässt die *Geburt* nach Schmidts Darstellung im Resümee tatsächlich als das unmögliche Buch erscheinen, das Nietzsche selbst in seinem retrospektiv verfassten Vorwort „Versuch einer Selbstkritik“ aufs Korn nimmt:

[...] was für ein unmögliches Buch [...]! Aufgebaut aus lauter vorzeitigen übergrünen Selbsterlebnissen, welche alle hart an der Schwelle des Mittheilbaren lagen, hingestellt auf den Boden der Kunst [...], ein Buch vielleicht für Künstler mit dem Nebenhange analytischer und retrospektiver Fähigkeiten [...], schlecht geschrieben, schwerfällig, peinlich, bilderwüthig und bilderwirrig, gefühlsam, hier und da verzuckert bis zum Femininischen, ungleich im Tempo, ohne Willen zur logischen Sauberkeit, sehr überzeugt und deshalb des Beweisens sich überhebend [...].⁶

Wie Enrico Müller bemerkt, bedarf *Die Geburt der Tragödie* wie vielleicht kein

3 Vgl. Colli (s. Anm. 2) S. 902-904.

4 Vgl. GT 2, KSA 1, S. 34.

5 Vgl. Schmidt, Jochen (2012): *Nietzsche-Kommentar: Die Geburt der Tragödie. Historischer und kritischer Kommentar zu Nietzsches Werken Band 1.1*. Berlin: Walter de Gruyter, S. 37-62.

6 Vgl. GT „Versuch einer Selbstkritik“, KSA 1, S. 13-14.

anderes Werk im nietzscheanischen Korpus eines gutwilligen Lesers⁷ – eines Lesers, der die hermeneutischen und kritischen Zugänge nicht gegeneinander ausspielt. Mich beschäftigt im Interesse der Arbeit weniger die historisch-kritische Situierung, sondern vor allem die Frage, welche hermeneutisch ermittelbaren Ressourcen Nietzsches Erstlingswerk bezüglich des Erforschens von Transformationen im ästhetischen Erleben bereitstellen kann. Der kritisch-historische Kontext kann hierbei als Bühnenbild den Hintergrund für das in der *Geburt der Tragödie* erprobte Experiment eines Verschmelzens von Kunst, Denken und Leben auf der Weltbühne bilden. Im Lauf der nächsten Seiten sollen nach thematischen Schwerpunkten geordnete maßgebliche Kommentare und Interpretationen sowie ausgewählte Stellen des Primärtextes die für mich relevanten Inhalte der *Geburt der Tragödie* erschließen und in Bezug auf die Fragestellung vertiefen. Das Verhältnis von Nähe und Distanz soll hierbei ein möglichst Mittiges bleiben.

Nach einem ersten Kapitel, das sich der Rezeptionsgeschichte des Werks widmet, folgt eine Untersuchung der zentralen ästhetischen Konzeptionen der *Geburt der Tragödie*. Wie bereits Colli mit dem Bedarf nach einer literarischen Einweihung aufzeigt, muss ein weiter Bogen gespannt werden, um die ästhetischen Konzeptionen der *Geburt der Tragödie* fassen zu können. Es wird sich zeigen, dass die zur Frage stehende Ästhetik nicht aus dem Rahmen des kulturellen Bezugssystems gelöst werden kann, das Nietzsche in seiner Dekonstruktion des klassischen Griechentums aufzudecken sucht. Nietzsche will angesichts der Probleme der Moderne zu einem neuen Ursprung des Denkens finden, zu einem Anfang vor dem, was mit dem Konstrukt der klassisch-griechischen Antike als Ursprung des Eigenen instrumentalisiert wird. Die voralexandrinische, archaische, mythisch-tragische Epoche, die Nietzsche als Produkt des agonalen aber fruchtbaren Zusammenspiels apollinischer und dionysischer Kräfte versteht, wertet er als die eigentliche kulturelle Blütezeit um und verortet in ihr sein exemplarisches ästhetisches Phänomen, die attische Tragödie. Dieses exemplarische ästhetische Phänomen kann nur in seinem Kontext, bzw. dem was Nietzsche als Kontext vorschwebt, untersucht werden. Dabei gilt es in erster Linie, Nietzsches nicht unproblematisches Konstrukt des apollinisch-dionysischen Verhältnisses herauszuarbeiten. In diesem Konstrukt manifestiert sich der ausufernde Anspruch des Werkes, Ästhetik, Kulturphilosophie, Metaphysik und Kosmologie zu vereinen. Eine Untersuchung Nietzsches attischer Tragödie wäre entstellt, wenn diese verschiedenen Dimensionen in ihren Zusammenhängen nicht entsprechend berücksichtigt werden würden.

7 Vgl. Müller, Enrico (2002): „„Aesthetische Lust“ und Dionysische Weisheit. Nietzsches Deutung der griechischen Tragödie.“, in: *Nietzsche-Studien* 31, S. 135.

Nach diesem weiten Bogen der Kontexterschließung kann schließlich die volle Aufmerksamkeit auf die Untersuchung der attischen Tragödie gerichtet werden. In Abgrenzung zu Aristoteles' Tragödientheorie werde ich Nietzsches eigenen Zugang – insbesondere die Rolle des Chors, die Rolle des Publikums, die Fähigkeit zur ästhetischen Wahrnehmung, den Begriff der Entladung und die sinnstiftende Dimension der dionysischen Feste – erarbeiten. Gesondert untersucht werden wird weiters der besondere Stellenwert, den Nietzsche der Musik und dem Gehör einräumt. Den Abschluss bildet eine kritische Analyse diverser philosophischer Ausdeutungen und Abwandlungen „dionysischer“ Kunst und Ästhetik im zeitgenössischen Umfeld.

1.1 Eine kleine Rezeptionsgeschichte der *Geburt der Tragödie*

„Dionysisch“ ist in der Bildungssprache des abendländischen Kulturkreises längst kein Fremdwort mehr. Vielmehr ist es ein in seinem Bedeutungsinhalt auf Nietzsche zurückgeführtes Modewort geworden.⁸ In der Wirkungsgeschichte der *Geburt der Tragödie* dominiert eindeutig der plakativ herausgelöste Begriff des Dionysischen, bzw. die mit rhetorischer Emphase exponierte Polarität des Dionysischen und Apollinischen.⁹ Allerdings ist oft schwer festzustellen, inwiefern es sich um eine direkt auf die *Geburt* zurückgehende Wirkung handelt, da die Figur des Dionysos auch in zahlreichen späteren Werken und Notaten Nietzsches Einzug findet und zum Ende hin immer drastischer mit seinen Weisen der literarischen Selbstinszenierung und -Stilisierung verschmilzt.¹⁰ In seiner Breitenwirkung ist der Nachhall oftmals eine nicht partikulär zu differenzierende Reaktion auf das Phänomen „Nietzsche“. Eine Rezeptionsgeschichte der *Geburt der Tragödie* kann also kaum säuberlich von der allgemeinen kulturellen Verwertung Nietzsches abgetrennt werden. Im Lauf der nächsten Seiten soll ein zumindest knapper Überblick über verschiedene Phasen, Rezeptionssphären und geografische Rezeptionsstränge der *Geburt* entworfen werden.

Ihren Anfang nimmt die Rezeptionsgeschichte mit der 1872 erfolgten Erstpublikation der *Geburt der Tragödie*. Erste Auflagen finden nur kümmerlichen Absatz.¹¹ Das einzige positive Echo aus den Reihen der ersten Leser*innen kommt von Richard und Cosima

8 Vgl. Baeumer, Max L. (1977): „Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine „Entdeckung“ durch Nietzsche.“, in: *Nietzsche-Studien* 6, S. 123.

9 Vgl. Schmidt (s. Anm. 5), S. 42 u. 78.

10 Vgl. Schmidt (s. Anm. 5), S. 78-79; Vgl. Hufnagel, Erwin (2009): „Dionysos“, in: Christian Niemeyer (Hg.): *Nietzsche-Lexikon*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2009, S. 80.

11 Vgl. Schmidt (s. Anm. 5), S. 39.

Wagner, die in dem huldigenden Werk des jungen Freundes und Anhängers eine Verwirklichung eigener Zwecke und die Mehrung des Wagnerschen Ruhms begrüßen.¹² Wagner hegt schließlich die Hoffnung, in dem jungen Professor jemanden zu finden, der ihm als philosophisch-politischer Propagandist auch zu Nachhall in akademischen Kreisen verhülfe.¹³ Von Seiten der wissenschaftlichen Welt ist aber kaum eine positive Reaktion überliefert.¹⁴ Nach einer vernichtenden Rezension, die der *Geburt der Tragödie* Unwissenheit, Unwissenschaftlichkeit, Entstellungen und entgrenzten Mystizismus vorwirft, wird das Werk in philologischen Kreisen geächtet. Nietzsches akademischer Ruf ist daraufhin nicht mehr zu retten.¹⁵ Dennoch gibt es Zirkel, in denen die *Geburt* schon in demselben Jahrzehnt eine günstige Aufnahme findet. So etwa der österreichische Pernerstorfer-Kreis, dem spätere Berühmtheiten wie Gustav Mahler, der junge Sigmund Freud und Viktor Adler angehören.

Erst mit Nietzsches wachsender Popularität in den 1890er Jahren gewinnt *Die Geburt der Tragödie* an Aktualität, auch wenn die Schrift nach wie vor als schwer lesbar, weitschweifig und mit altphilologischer Gelehrsamkeit überfrachtet gilt.¹⁶ Diese Eigenheiten und vor allem der Verheißungs- und Verkündungspathos um das Erlösung, Befreiung und Aufbruch versprechende „Dionysische“ finden aber in der Décadence-Stimmung, der Jugendbewegung, der Revolte gegen bürgerliche Konventionen und Moralvorstellungen und ebenso im Expressionismus auch fruchtbaren Boden. Von Vitalismus bis zu freier Erotik machen sich Inszenierungen eines „dionysischen“ Lebenskults bemerkbar.¹⁷ Vor allem die Künstler-Avantgarde liebt Nietzsche.¹⁸ Seine Antike- und Kunstkonzeption führt zu einem neuartigen, entidealisierten Umgang mit überlieferten Motiven.¹⁹ Avantgardistischer Anti-Ästhetik und dem Wandel ästhetischer Ideale kommt dieses Programm nur entgegen: Gegenüber der traditionell vorherrschenden Sicht auf das klassische Altertum als Epoche der heiteren aber maßvollen, an Schönheit und Rationalität orientierten Griechen, proklamiert *Die Geburt der Tragödie* einen Neuansatz, der ein dunkles, barbarisches, tragisches, irrational-extatisches und grausames Bild der Antike fordert.²⁰ In Bühnenstücken und Romanen von Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler und Thomas Mann zeigt sich auch die zerstörerische, andere Seite des Dionysos: Vor dekadent-krankhaften Bedrohungen der

12 Vgl. Schmidt (s. Anm. 5), S. 72-73.

13 Vgl. Sommer (s. Anm. 1), S. 7.

14 Vgl. Schmidt (s. Anm. 5), S. 73.

15 Vgl. Schmidt (s. Anm. 5), S. 73-76.

16 Vgl. Schmidt (s. Anm. 5), S. 77.

17 Vgl. Schmidt (s. Anm. 5), S. 78.

18 Vgl. Sommer (s. Anm. 1), S. 137.

19 Vgl. Riedel, Volker (2001): „Nietzsche und das Bild einer ‚dionysischen Antike‘ in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts.“, in: *Nietzscheforschung* 8, S. 87.

20 Vgl. Riedel (s. Anm. 19), S. 65-70.

Moderne flüchten Protagonisten in einen Lebensrausch, der oft schon bald tödlich endet.²¹

Nietzsches Konzeption vom Apollinischen und Dionysischen wurde schon früh in Verbindung gesetzt mit Sigmund Freuds Unterscheidung von „Ich“ und „Es“.²² Psychologisch arbeitet vor allem Carl Gustav Jung diesen Bezug weiter aus. Sein populäres Buch *Psychologische Typen* präsentiert das „Apollinische“ als introvertierten Habitus, in dem sich das Ich auf sich selbst zurückzieht, während das im Unbewussten angesiedelte „Dionysische“ dem chaotischen Hinausströmen libidinöser Triebkräfte gleichkommt.²³ Beginnend mit den 1930er Jahren erlangt *Die Geburt der Tragödie* neben dem Interesse seitens der Psychologie schließlich auch in der Altertumswissenschaft und Religionswissenschaft eine gewisse Anerkennung.²⁴ Unter dem Eindruck der im ersten Weltkrieg entfesselten Zerstörungsenergien findet ein Bedeutungswandel des „Dionysischen“ im populären Kontext statt: Das affirmative Jasagen zum Leben wird nun vom barbarischen Element überschattet; die rauschhaft-produktive Dynamik kippt ins verhängnisvoll-Destruktive.²⁵ Nietzsche als Kriegsprediger wird von der Folgegeneration erneut den neuen kulturellen Bewegungen gemäß umgetauft. Die maßgebliche populäre Rezeption verlagert sich in die USA, wo das „Dionysische“ im Zusammenhang von Sex, Jugendrevolte und Gegenkultur von neuem als antikonservativer Bezugspunkt wirksam wird.²⁶ Nietzsches Unterscheidung „apollinisch-dionysisch“ muss vielfach zur klischeehaften Bezeichnung des politischen, kommerziellen und sexuellen Zivilisationsbetriebs herhalten. So wird etwa die Popmusik der Beatles als „apollinisch“ ausgegeben, während in den Rolling Stones der „dionysische“ Gegenpart gesehen wird.²⁷ Auch in Deutschland gilt Nietzsches Dionysos Provokateuren als Stichwortgeber. Moderne, dem Zeitgeist entsprechend anarchisch aufgeladene Aufführungen der Bakchen des Euripides erregen öffentliche Aufmerksamkeit.²⁸ Max Baeumer erläutert:

Der Gebrauchs- und Bedeutungswandel des Dionysischen vollzieht sich im psychologischen, religiösen und ästhetischen Sektor und wird in der Musik, in den darstellenden Künsten, im Theater und in der Literatur besonders sichtbar. „Dionysisch“ steht für Drogen und Ekstase im Bereich des Psychologischen und Religiösen, für Pop und Beat in der Musik, für Sex und Revolution auf der Leinwand, der Bühne und in der Literatur. Das Wort „Dionysisch“ bedeutet für dieses alles die Legitimierung durch jene griechisch-

21 Vgl. Schmidt (s. Anm. 5), S. 79.

22 Vgl. Riedel (s. Anm. 19), S. 67.

23 Vgl. Schmidt (s. Anm. 5), S. 81.

24 Vgl. Riedel (s. Anm. 19), S. 70; Vgl. Schmidt (s. Anm. 5), S. 79.

25 Vgl. Schmidt (s. Anm. 5), S. 81; Vgl. Riedel (s. Anm. 19), S. 73-74.

26 Vgl. Baeumer (s. Anm. 8), S. 123.

27 Vgl. Baeumer (s. Anm. 8), S. 125.

28 Vgl. Baeumer (s. Anm. 8), S. 130-131.

In der jüngeren Vergangenheit urteilt die Wissenschaft zwar nicht einhellig, aber gelassener als anfänglich über Nietzsches Tragödienschrift. Im Einzelnen werden berechtigt kritische Einwände erhoben; insgesamt gilt die Schrift aber in verschiedenen Kontexten als bedeutsam.³⁰

1.3 Zentrale ästhetische Konzeptionen in der *Geburt der Tragödie*

In den nächsten Kapiteln folgt nun die Aufschlüsselung von Nietzsches exemplarischem ästhetischen Phänomen und den damit verknüpften ästhetiktheoretisch relevanten Konzeptionen.

1.3.1 Nietzsches De- und Rekonstruktion des Griechentums

Was verbindet Nietzsche mit den frühen Griechen? In welcher Weise verknüpft er den Anfang seines Philosophierens mit den überlieferten Ursprüngen der hellenischen Kultur? Warum erklärt er für sich die attische Tragödie des fünften vorchristlichen Jahrhunderts zum exemplarischen ästhetischen Phänomen? Gerade während *Die Geburt der Tragödie* sich als historische Interpretation zu entfalten scheint, verwandelt sie sich in eine Interpretation des gesamten Griechentums und darüber hinaus in eine philosophische Gesamtschau, wie Giorgio Colli feststellt.³¹ Die philosophische Tätigkeit Nietzsches ist von Beginn an von dem Antrieb bestimmt, eine kulturelle Renaissance im großen Maßstab einzuleiten.³² In der griechischen Antike findet er einen Ankerpunkt, an dem vieles kulminiert, was sich für kritische Ansätze nutzbar machen lässt. Gegenüber der seinerzeit vorherrschenden Instrumentalisierung „klassischer“ Phänomene der griechischen Kultur als Wurzel des Eigenen, „Vorzüglich-Europäischen“, fordert Nietzsche einen neuen Bezugspunkt, einen ursprünglicheren Maßstab, anhand dessen sich die nachtragische, alexandrinische und damit auch moderne Kultur als ein lebensverneinendes Verfallsprodukt aufzeigen lässt.³³ Sein Bezugspunkt wird die der

29 Baeumer (s. Anm. 8), S. 132.

30 Vgl. Riedel (s. Anm. 19), S. 70.

31 Vgl. Colli (s. Anm. 2), S. 902.

32 Vgl. Gerhardt, Volker (1992): *Friedrich Nietzsche*. 4. aktualisierte Aufl. München: C.H. Beck, S. 12.

33 Vgl. Müller (s. Anm. 7), S. 135-140.

theoretisch ausgerichteten alexandrinischen Periode vorausgehende tragisch bzw. symbolisch ausgerichtete archaische Periode.³⁴ Nietzsche rekonstruiert also einen Ursprungspunkt von dem aus er das klassisch geprägte Fundament des Abendlandes dekonstruiert, um mit geklärtem, geläutertem Blick seine anfängliche „philosophische Gesamtschau“ zu entwerfen. Dass er sich dabei vieler schon existierender Vorlagen und Ansätze bedient, soll hier nicht verschwiegen, aber auch nicht ausführlicher thematisiert werden. Sein Griechenbild lässt sich jedenfalls nicht mehr zur Legitimierung des Eigenen verwenden – es ist befremdlich anders, zu fremd und flüssig, um klassisch zu wirken.³⁵

Entscheidend ist, wie Enrico Müller betont, dass Nietzsche versucht, ein kulturelles Bezugssystem zu rekonstruieren, um in das mythische und tragische Denken der frühen Griechen einzudringen. Statt inhaltlicher, rationalistischer Erklärungen geht Nietzsche von der Geltung des Mythos aus, den er als Praxis einer kulturellemöglichenden holistischen Sinnstiftung ansieht. Die mythische Ordnung der frühen Griechen ist ganzheitlich und setzt in ihrem spezifischen, auf Synchronie ausgerichteten Zeitbewusstsein anstelle eines historischen ein immanent-symbolisches Verstehen von Welt und Mensch. Tragende Bedeutung kommt in diesem Kontext der Kunst zu: Sie ist gemeinschaftsstiftende Praxis der Weltdeutung.³⁶ Ihre Funktion erfüllt sie in Form der sinnlichen Vermittlung des Mythos „[...] durch eine sakral eingebundene, fortwährende ästhetische Reproduktion der mythischen Symbolik [...]“ innerhalb der elaborierten Festkultur, welche die mythische Zeit strukturiert und den Alltag in periodischen Abständen feierlich aufhebt.³⁷ Sokrates wird in der *Geburt der Tragödie* als die schicksalshafte Figur präsentiert, die durch die Erziehung der Menschheit zu Theorie und Wissenschaft und durch die theoretische und moralisierende Ausdeutung des Daseins den Niedergang des tragischen Bewusstseins einleitet und in Summe zum gefährlichsten Widersacher des Lebens wird.³⁸ Mit Sokrates endet damit das kulturelle Bezugssystem, das der *Geburt der Tragödie* als Bezugspunkt dient.

Die Bedeutung des rekonstruierten kulturellen Zusammenhangs betonen auch Hemelsoet, Biebuyck und Praet, die maßgebliche Konzepte der *Geburt der Tragödie* wie Nietzsches Tragödienbegriff, sein Verständnis des Apollinischen und Dionysischen sowie die ästhetische Rechtfertigung der Welt nur vor dem Hintergrund der Mysterienordnung der

34 Vgl. Müller (s. Anm. 7), S. 141.

35 Vgl. Müller (s. Anm. 7), S. 140-141.

36 Vgl. Müller (s. Anm. 7), S. 141-142.

37 Vgl. Müller (s. Anm. 7), S. 142.

38 Vgl. Gerhardt (s. Anm. 32), S. 29 u. 89; Vgl. Wohlfart, Günter (2001): „Artisten-Metaphysik. Der antike Boden Nietzsches Philosophie.“, in: *Nietzscheforschung* 8, S. 34.

frühen Griechen adäquat erklärt sehen.³⁹ Sie argumentieren:

Die Mysterien bilden ja das Eingangstor, wodurch der barbarische Dionysos in die griechische Kultur eindringen konnte, und zugleich den Transformationsraum, innerhalb dessen sich dieser mit Apollo versöhnen konnte. Dann erst konnte sich der agonale apollinisch-dionysische „Bruderbund“ des unübertrefflichen Griechentums durchsetzen.⁴⁰

Nietzsche geht es um den Versuch, angesichts der Probleme der Moderne in den Ursprung des Denkens zurückzufinden.⁴¹ Als einer der ersten macht er darauf aufmerksam, dass „[...] Philosophie von ihrem Ursprung und damit als Lebensform betrachtet, alles andere als ein offenes Buch ist.“⁴² Unsere spätzeitliche, logozentrische Perspektive klammert die essenzielle Bedeutung von verloren gegangenen philosophischen Lebensformen und Praktiken aus, die nicht direkt Teil antiker Texte sind, aber an diesen maßgebliche Spuren hinterlassen haben.⁴³ Auch Nietzsches Erstlingswerk ist ohne einem entsprechenden Verständnis der Mysterienordnung der frühen Griechen ein diffuses, kaum entwirrbares metaphysisch-ästhetisches Konstrukt.⁴⁴ Obwohl Nietzsches Programm sich zu einer philosophischen Gesamtschau ausformt, kann es doch nicht hinreichend ohne dem Hintergrund des kulturellen Bezugssystems und der darin situierten „ursprünglichen griechischen Denkerfahrung“⁴⁵ verstanden werden. Auch Nietzsches Auffassung von Kunst kann, wie Mihailo Djurić schreibt, „[...] keineswegs von seiner [Nietzsches (Anm. E.K.)] Auslegung und Deutung des griechischen Wesens getrennt werden, da sie es vielfach berührt und mit ihm verschränkt ist, fast bis in die kleinsten Einzelheiten.“⁴⁶

1.3.2 Apollon und Dionysos

Das Besiegeln des apollinisch-dionysischen „Bruderbundes“ stellt die Grundlage dar für

39 Vgl. Hemelsoet, Koenraad / Biebuyck, Benjamin / Praet, Danny (2006): „Jene durchaus verschleierte apollinische Mysterienordnung‘: Zur Funktion und Bedeutung der antiken Mysterien in Nietzsches frühen Schriften.“, in: *Nietzsche-Studien* 35(1), S. 1-2.

40 Hemelsoet / Biebuyck / Praet (s. Anm. 39), S. 25.

41 Vgl. Gerhardt (s. Anm. 32), S. 20.

42 Vgl. Babich, Babette E. (2006): „Nietzsches Ursprung der Tragödie als Musik: Lyrik – Rhetorik – Skulptur.“, in: *Nietzscheforschung* 13, S. 224.

43 Vgl. Babich (s. Anm. 42), S. 224.

44 Vgl. Hemelsoet / Biebuyck / Praet (s. Anm. 39), S. 14-17.

45 Vgl. Riedel, Manfred (1990): „Die „wunderbare Doppelnatur“ der Philosophie. Nietzsches Bestimmung der ursprünglich griechischen Denkerfahrung.“, in: *Nietzsche Studien* 19, S. 1-19.

46 Vgl. Djurić, Mihailo (1985): *Nietzsche und die Metaphysik*. Berlin u. a.: Walter de Gruyter (= Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung Bd. 16), S. 222.

Nietzsches frühe Tragödientheorie und Artistenmetaphysik⁴⁷ und soll deshalb auch hier den Anfang bilden. Während Apollon ein angestammter olympischer Gott obersten Ranges ist, der für das Olympisch-Klare, Klassische, für Maß und Besonnenheit, Bestimmtheit, Helle, nüchternes Denken, die Musen und Wissenschaften steht⁴⁸, ist Dionysos ein exotischer Immigrant. Im vermutlich achten vorchristlichen Jahrhundert breitet sich der Kult um Dionysos, dem „aus Asien heranstürmende[n] Gott“⁴⁹, in Griechenland aus und steht fortan in einer direkten, für die Nachwelt aber schwer zu ergründenden Beziehung zur Tragödie.⁵⁰ Dionysos ist bekannt als Repräsentant des überschäumenden formlosen Lebens, des unstrukturierten, schaffenskräftigen Chaos vor Ordnung, Form und Harmonie – kontinuierlich, fließend, fühlend, rauschvoll, unbestimmt, dunkel, unendlich. Er ist zugleich Symbol des Wahren und der ewigen Erneuerung.⁵¹ Seine Natur ist gespalten; als Gott der Maske versteht er sich darauf, einer klaren, vereindeutigenden Charakterisierung zu fliehen.⁵²

Was verbindet diese beiden Götter? Und was verbindet die Menschen mit ihnen? Außer, dass sowohl Apollon als auch Dionysos in einer gewissen Beziehung zu den Künsten stehen, spricht vorerst wenig für die Götterallianz, die Nietzsche ausgewiesen eigene hypothetische Schöpfung ist.⁵³ Im Kontext der mythisch-tragischen Kultur der frühen Griechen lässt sich die Beziehung zwischen den Menschen und diesen beiden Gottheiten für Volker Gerhardt durch die Frage nach dem Zusammenhang des Individuums mit seiner Welt erklären:

Individuation ist ein schöpferischer Akt; durch die notwendige Abgrenzung der eigenen Gestalt von anderen Gestalten und der eigenen Kraft von anderen Kräften kommt die und der Einzelne im Medium der Vorstellung zu einem Begriff von sich selbst. Das imaginäre Schaffen und Ausformen des Selbst ist lustvoll, weil es der eigenen Existenz Bestimmtheit und Bedeutung verleiht; es setzt sich fort im imaginären und physischen Schaffen von Gestalten und Zusammenhängen, im Kreieren der gesamten symbolischen Welt der Kultur. Nur indem das Individuum sich in diese symbolische Welt aus Bedeutungen, die dadurch eigentlich erst entsteht, projiziert, kommt es als Individuum zur vollen Geltung. Für Nietzsches mythisch orientierte Griechen ist nun das selbstbewusste Ich und die symbolische Welt als ästhetisches Produkt aller kulturschaffenden Lebenskräfte des Menschen durch und

47 Vgl. Schüle, Christian (2011): „apollinisch-dionysisch.“, in: Henning Ottmann (Hg): *Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler 2011, S. 187.

48 Vgl. Schüle (s. Anm. 47), S. 187.

49 Vgl. *DW* 1, KSA 1, S. 556.

50 Vgl. Müller (s. Anm. 7), S. 146.

51 Vgl. Schüle (s. Anm. 47), S. 188.

52 Vgl. Del Caro, Adrian (1981): *Dionysian Aesthetics. The Role of Destruction in Creation as Reflected in the Life and Works of Friedrich Nietzsche*. Frankfurt/Main u.a.: Peter D. Lang, S. 17.

53 Vgl. Gerhardt (s. Anm. 32), S. 37.

durch apollinisch, weil Apollon das produktiv-schöpferische Gesetz des Entstehens der Form darstellt.⁵⁴ In Apollon sieht Nietzsche die Vergöttlichung des principii individuationis gegeben.⁵⁵ Als individuelle Form, Gebilde und Machwerk ist das Apollinische immer etwas Sekundäres, Nachfolgendes und gewissermaßen Uneigentliches; die Welt der Erscheinungen ist Ausdruck bzw. Auswirkung eines ursprünglicheren, umfassenderen Kräftespiels, das sich dem direkten Zugriff verweigert, aber auf das Apollinische als Ausdrucksmedium angewiesen ist.⁵⁶ Diese Metaphysik des den Seinsgrund darstellenden „Ur-Einen“ veranlasst Nietzsche, neben der imaginativen Tätigkeit der Menschen im Schlafen und Wachen auch die phänomenologische Erscheinungswelt selbst als apollinischen Traum aufzufassen.⁵⁷

Genauso ursprünglich wie die Deutung der Zusammenhänge um das Entstehen von Form mag das Bewusstsein um die Fragilität und Endlichkeit der formhaften, mit Bedeutung aufgeladenen Welt sein: Sinnlich präsentiert sich Leben immer nur als einzelnes Leben, als ein Einzelnes, das Produkt von entzweiender Abtrennung ist und das sich – solange bis es seinem natürlichen Verfall, einer blinden Naturgewalt oder anderen Lebewesen zum Opfer fällt – nur dadurch erhält, indem es anderes Leben abstößt, fernhält oder zerstört. Eine fortwährende Bedrängung und existenzielle Bedrohung umgibt die Produkte des apollinischen Formschaffens;⁵⁸ die Essenz der Individuation ist Schmerz bzw. Leid.⁵⁹ In dieser tragischen Situiertheit des Individuums inmitten seiner immer gefährdeten Welt sieht Nietzsche nun Dionysos auftreten, der seine Wirksamkeit innerhalb aller entgrenzenden, rauschhaft-orgiastischen, formauflösenden Aktivitäten der Menschen entfaltet und dabei die Fesseln der Individualität sprengt. Volker Gerhardt kommentiert:

Im Zauber des Dionysischen äußert sich eine tiefe, alle Individuen tragende und treibende Lebenskraft. Deren ganze Macht wird darin deutlich, daß sie auch noch das Individuum erfasst, es nicht nur von außen ergreift, sondern es von innen her zur Selbstauflösung zu treiben vermag. Das Geformte und Gebildete findet Lust in seiner eigenen Zerstörung; es sucht den Übergang in sein Gegenteil und wähnt sich darin seinem Ursprung nahe [...].⁶⁰

Sinnlichkeit, Trieb, Gefühl, Instinkt, Affekt, physiologische Lust, Rausch, orgiastischer Taumel und Ekstase stellt Nietzsche als unterberücksichtigte Kehrseite des logozentrisch-

54 Vgl. Gerhardt (s. Anm. 32), S. 81-83.

55 Vgl. *GT* 4, KSA 1, S. 39.

56 Vgl. Hemelsoet / Biebuyck / Praet (s. Anm. 39), S. 15-16.

57 Vgl. *GT* 4, KSA 1, S. 38-39.

58 Vgl. Gerhardt (s. Anm. 32), S. 84.

59 Vgl. Barrack, Charles M. (1974): „Nietzsche's Dionysus and Apollo: Gods in Transition.“, in: *Nietzsche Studien* 3, S. 117.

60 Vgl. Gerhardt (s. Anm. 32), S. 85.

vernunftbasierten abendländischen Denkens mit seiner Betonung des Dionysischen in den Vordergrund, um eine uneingeschränkte Hinwendung zum ganzen Menschen in dessen konkreter Lebenswelt zu begründen.⁶¹ Für diese Umwertung legt er in seiner Rekonstruktion der frühgriechischen Kultur den Grundstein: „Und siehe! Apollon konnte nicht ohne Dionysos leben!“⁶² Der „Bruderbund“ ergibt sich aus vielfältiger Notwendigkeit: Ohne dem antagonistischen Zusammenspiel beider Wirkkräfte würde eine einseitige Spannung zur baldigen Auflösung der für Nietzsche vorbildhaften Verbindung führen. Das Dionysische für sich genommen würde ungeordnetes, diffuses Chaos und Dumpfheit bewirken; das absolut gesetzte Apollinische würde in Leblosigkeit erstarren. Gleich wie das Dionysische die apollinische Form benötigt, bedarf das Apollinische der Naturkraft des Mythos. Während das Dionysische die synthetisierte Einheit des Ganzen erstrebt und zu einer Universalität drängt, die selbst die Extreme umfasst, fordert das Apollinische die Eindeutigkeit der Perspektive und strebt nach Einheit in gesetzmäßiger Klarheit.⁶³ Metaphysisch fungiert Apollon als Symbol für den Weltbestand, bzw. das Sein, und Dionysos als Symbol für die Weltverwandlung, bzw. das Werden.⁶⁴ Diese Kategorien kann Nietzsche durch die Adaption von Schopenhauers Opposition von Vorstellung (apollinisch) und Wille (dionysisch) für sich nutzbar machen.⁶⁵

Die Präsenz beider Gottheiten zeigt sich effektiv im Wirken zweier „Kunsttriebe“ – dem Traum und dem Rausch – wobei Apollon für Nietzsche in erster Linie die imaginative, bildhafte, bildende Kunst repräsentiert und Dionysos die formlose, unbildliche Kunst der Musik. Indem diese beiden im agonalen Zusammenspiel sich „zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend“ fordern, entsteht eine potente, dynamische Kultur.⁶⁶ Traum und Rausch als paradigmatische, diametral entgegengesetzte ästhetische Zustände verschmelzen und gipfeln für Nietzsche beispielhaft in der attischen Tragödie: Die dionysische Bewegung des Überschreitens, Ausholens und Umfassens verbindet sich hier mit dem apollinischen Prinzip des Gestaltens und Ausformens eines profilierten Weltkonzepts.⁶⁷

Nietzsches Charakterisierungen des Dionysischen sind von großer Pluralität: Zunächst stellt er fest, dass die Erfahrung des Dionysischen von Grausen und Entzückung begleitet ist.⁶⁸ Daraufhin hebt er die Vitalität und glühende Lebendigkeit dionysischer Schwärmer hervor.⁶⁹

61 Vgl. Gerhardt (s. Anm. 32), S. 72-86.

62 *GT* 4, KSA 1, S. 40.

63 Vgl. Schüle (s. Anm. 47), S. 189.

64 Vgl. Riedel (s. Anm. 45), S. 12; Vgl. Solies, Dirk (1998): „Die Kunst – Eine Krankheit des Leibes? Zum Phänomen des Rausches bei Nietzsche.“, in: *Nietzscheforschung* 5, S. 153.

65 Vgl. Schmidt (s. Anm. 5), S. 42.

66 Vgl. *GT* 1, KSA 1, S. 25.

67 Vgl. Schüle (s. Anm. 47), S. 188.

68 Vgl. *GT* 1, KSA 1, S. 28.

69 Vgl. *GT* 1, KSA 1, S. 29.

und beschreibt den Zauber des Dionysischen, der den „Bund zwischen Mensch und Mensch“ wieder schließt und ein „Versöhnungsfest“ mit der „feindlichen oder unterjochten Natur“ feiert, das in einem alles vereinigenden, versöhnenden und verschmelzenden „Evangelium der Weltharmonie“ gipfelt.⁷⁰ Anschließend unterscheidet er die Griechen von den dionysischen Barbaren, deren Feste in einer „überschwänglichen geschlechtlichen Zuchtlosigkeit“ ausarten und in einer „abscheulichen Mischung aus Wollust und Grausamkeit“ den „Rückschritte des Menschen zum Tiger und Affen“ bewirken und so die „wildesten Bestien der Natur“ entfesseln.⁷¹ Lust und Schrecken, Generativität und Destruktivität scheinen im Dionysischen unentwirrbar ineinander verschlungen zu sein. Nietzsche bleibt – womöglich notgedrungen – recht vage, inwiefern das Dionysische als eine toxische, narkotische, stimulierende, vitalisierende oder harmonisierende Kraft verstanden werden soll. Sicher scheint bloß, dass das Extrem des Dionysischen das barbarische Dionysische und das Extrem des Apollinischen das Sokratische ist.⁷² Beide Extreme werden von Nietzsche zugunsten der mittigen Verbindung verneint.

Karl Heinz Bohrer analysiert drei für die Ästhetik der Moderne entscheidende Begriffe, die sich nach Nietzsches Charakterisierung des Dionysischen auf den im Rauschzustand Befangenen beziehen: Das ungeheure „Grausen“ und „Entsetzen“ als zwei Varianten des Erschreckens, das „Plötzliche“ des Erscheinens Dionysos’ und das „Zerbrechen des principii individuationis“. Alle drei Elemente stehen im Zusammenhang der Zerreißungs- und Zerstückelungsmetaphorik, die unter anderem auf den Mythos des Dionysos Zagreus zurückgeht.⁷³ Bezeichnet wird hierbei die komplexe Vereinigung eines Gegensatzes: „Zum einen ist von der „Zerreissung des principii individuationis“ und zum anderen von der „Zerstückelung in Individuen“ die Rede.[...] Die fast gleiche Metapher für zwei entgegengesetzte Auflösungsvorgänge: einmal die Vereinigung mit der Transsubjektivität, ein andermal gerade deren Gegenteil, der Verlust dieser Transsubjektivität.“⁷⁴ Dem Ineinander von Lust und Schrecken entspricht die ambivalente „Doppelheit in den Affecten“ der dionysischen Schwärmer, wie etwa der Schrei des Entsetzens in der höchsten Freude.⁷⁵ Nach dem Grausen, das die Zerreißung des Individuums begleitet, ist das Entsetzen über den

70 Vgl. *GT 1*, KSA 1, S. 29.

71 Vgl. *GT 2*, KSA 1, S. 31-32.

72 Vgl. Djurić (s. Anm. 46), S. 231.

73 Vgl. Bohrer, Karl Heinz (2015): *Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie und moderne Metapher*. Berlin: Suhrkamp, S. 148-151.

74 Bohrer, Karl Heinz (2008): „Heißer und kalter Dionysos. Das Schillern einer Metapher Nietzsches.“, in: Thomas Strässle / Simon Zumsteg (Hg.): *Trunkenheit. Kulturen des Rausches*. Amsterdam u.a.: Rodopi, S. 21.

75 Vgl. *GT 2*, KSA 1, S. 33.

absehbaren Rückfall in die Individualität die im späteren Stadium der ästhetischen Erfahrung zum Ausdruck kommende Variante des Erschreckens.⁷⁶ Dionysos' Erscheinen verbindet Nietzsche so mit dem romantischen Motiv des Schreckens angesichts des sich plötzlich offenbarenden Erhabenen.⁷⁷

Erst durch die „Kultivierung“ des Barbarisch-Dionysischen im „Bruderbund“ mit Apollon entsteht die agonale, aber produktiv-potente Dynamik, durch welche erst große Kunst möglich wird.⁷⁸ Wie sich zeigen wird, stellt Nietzsche aber die bombastische Wirkung seiner Vision großer Kunst über die konzeptuelle Stringenz des konstruierten Bruderbundes. Zur Sprache kommen sollen hier weniger die zahlreichen vereinfachenden, homogenisierenden, historische Pluralität und Ambivalenzen ausbügelnden Eingriffe Nietzsches zugunsten seiner apollinisch-dionysischen Vision⁷⁹, sondern vor allem Spannungen zwischen der Ästhetik und Ontologie der *Geburt der Tragödie*, die zu Ambivalenzen im Verhältnis des Apollinischen und Dionysischen führen. Davon betroffen ist die Frage, ob und inwiefern das Dionysische als barbarisch-destruktiv oder schöpferisch-produktiv verstanden werden soll. Wie Hemelsoet, Biebuyck und Praet aufzeigen, stehen sich die beiden Gottheiten nicht in symmetrisch-ebenbürtiger Weise gegenüber: Während im Bereich der Ästhetik das Verhältnis des Apollinischen und Dionysischen in seiner Dialektik von maßvollem Traum und grenzenlosem Rausch ein Nebengeordnetes, Gleichgestelltes ist, liegt im Verhältnis der (apollinischen) Erscheinung zu seinem metaphysischen (dionysischen) Grund ein untergeordnetes, hierarchisches Verhältnis vor. Nietzsches diffuses Verschränken der Sphären von Ästhetik und Ontologie macht unklar, in welcher Relation die beiden „Kunsttriebe“ zum unmittelbaren metaphysischen Existenzgrund stehen.⁸⁰

Die resultierende Frage, ob Dionysos mit dem „Ur-Einen“ gleichzusetzen ist, wird unterschiedlich beantwortet. In Form eines schlüssigen metaphysischen Modells lässt sich diese Gleichsetzung nur als ein untergründig im Text existenter Ansatz, der einer expliziten Freilegung bedarf, erklären.⁸¹ Das oftmals schwer durchschaubare, diffuse Verhältnis verschiedener Ebenen in der *Geburt der Tragödie* wurzelt für Hemelsoet, Biebuyck und Praet in der maßlosen Ausweitung des apollinisch-dionysischen Analysemodells, das Nietzsche nicht nur auf die attische Tragödie, sondern auf die gesamte griechische Kunstleistung, Kultur

76 Vgl. Bohrer (s. Anm. 73), S. 150-152.

77 Vgl. Bohrer (s. Anm. 73), S. 147-149.

78 Vgl. *GT* 4, KSA 1, S. 40-42.

79 Vgl. Schüle (s. Anm. 47), S. 189.

80 Vgl. Hemelsoet / Biebuyck / Praet (s. Anm. 39), S. 16-17.

81 Vgl. Fleischer, Margot (1988): „Dionysos als Ding an sich. Der Anfang von Nietzsches Philosophie in der ästhetischen Metaphysik der „Geburt der Tragödie““, in: *Nietzsche Studien* 17, S. 74.

und Seinsweise anwendet.⁸² Je nachdem welche Perspektive eingenommen wird, ergeben sich unterschiedliche Konsequenzen des relationalen Verhältnisses und demnach unterschiedliche Charakterisierungen des Dionysischen. Die Problematik spitzt sich vor allem in dem folgenden Umstand zu: Eigentlich kann das Dionysische als das Formlose, Ungestaltete, nicht direkt in Erscheinung treten; es benötigt das Apollinische als Vermittlungsinstanz, um sich überhaupt zeigen zu können.⁸³ Fraglich wird also, inwiefern man von einer Ästhetik oder Phänomenologie des Dionysischen sprechen kann, wenn das Dionysische sich seiner Natur nach dem sinnlichen Gestaltwerden, dem Er-Scheinen in der Welt des Scheins, verschließt. Die Präzisierung der Ästhetik des Dionysischen und Apollinischen wird später noch an eigener Stelle erfolgen. Auch die Frage nach dem notwendigen Vermittlungsverhältnis wird sich im Lauf der folgenden Seiten weiter aufklären.

Als Zwischenbilanz kann festgehalten werden: Das Dionysische ist als Urgewalt zerstörerisch, kann aber im richtigen Rahmen schöpferisch-produktive Wirkung entfalten und im Menschen einen „Überfluss an affirmativer Lebensenergie“⁸⁴ bewirken. Obwohl der Mensch in seiner individuell ausgestalteten Welt apollinisch schöpfende Schöpfung des Formprinzips Apollon ist, denkt Nietzsche die frühen Griechen (bzw. den Menschen) in einer existenziellen Empfänglichkeit, Offenheit und Durchlässigkeit, die es dem Dionysischen erlaubt, bis zu einem gewissen Grad Einzug in die Menschenwelt zu halten, das Individuum zu erfassen und aus den konstitutiven Zusammenhängen von Individualität zu lösen. Es ist eine archaische Welt in der die künstliche Ordnung der Kultur noch eingebettet ist in eine übermächtige Natur, ebenso wie eine mythologisch ausgedeutete Welt, die sich nicht den Bedingungen der Verzauberung verschließt. Als solche ist sie für Nietzsche Gegenstück zur spätzeitlichen Kulturwelt, in der die ursprünglichen dionysischen Lebensenergien bereits verfallen sind.⁸⁵

1.3.3 Artistenmetaphysik, das Tragische und Leben als Kunst

Die in der *Geburt der Tragödie* allgegenwärtigen Ursprungsbeschwörungen sind nicht nur Teil der Rhetorik pathetisch-romantischer Schwärmerei, sondern Nietzsches ernsthafter Versuch, im Rückgang zum antiken Boden der Philosophie zu einem eigenen Ursprung des

⁸² Vgl. Hemelsoet / Biebuyck / Praet (s. Anm. 39), S. 2 u. S. 14-19.

⁸³ Vgl. Hemelsoet / Biebuyck / Praet (s. Anm. 39), S. 12-13.

⁸⁴ Vgl. Hemelsoet / Biebuyck / Praet (s. Anm. 39), S. 23.

⁸⁵ Vgl. Schmidt (s. Anm. 5), S. 44.

Denkens zu finden und dabei gleichzeitig Konzeptionen und Ansprüche von Vorbildern und Mentoren zu verbinden.⁸⁶ Dass er sich dabei in hochgradig spekulative Metaphysik, in Aussagen über das „Ur-Eine“, den „innersten Kern der Natur“ oder den „Weltgenius“ „versteigt“, sieht Volker Gerhardt unter dem sich neu formierenden kritischen Anspruch gegeben, nicht mehr „[...] über den Menschen und seine Welt hinaus, sondern tiefer in ihn, bzw. sie hinein [...]“ zu wollen.⁸⁷ Nietzsches Anläufe, das Dasein der Welt nur als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt zu verstehen, nehmen hier ihren Anfang.⁸⁸ Aus der Warte dieser „ästhetischen Kosmodizee“⁸⁹ sollen im Folgenden die Spannungen in Nietzsches früherer Artistenmetaphysik skizziert werden.

Als ästhetisches Phänomen kann Nietzsche die Welt nicht nur deshalb erklären, weil die Vorstellung des vom Menschen geschaffenen (Apollinischen) und des (dionysischen) Schaffens der Natur in Summe zu einer Verabsolutierung der Sphäre der Ästhetik reizt, sondern auch, weil er trotz metaphysischen Anleihen die praktische Metaphysik mit ihren ethischen Implikationen zurückweist. Aus strenger Zweckmäßigkeit befreit erscheint ihm das Weltgeschehen ohne übergeordnetem Plan – es konstituiert und legitimiert sich nur in den ästhetischen Effekten, die es im Augenblick erzeugt. Die Frage nach dem Sinn löst Nietzsche aus ihrer transzendental ausgerichteten Perspektivierung und reformuliert sie unter den ausschließlich ästhetisch aufzufassenden Bedingungen des selbstgenügsamen Spiels der immanenten Kräfte der Weltgestaltung.⁹⁰ Gerhardt erläutert: „Ästhetisch gerechtfertigt ist damit das, was über die unmittelbare Wirkung hinaus *keiner Rechtfertigung bedarf* und aus sich heraus einleuchtet.“⁹¹ Auch Nietzsches Begriff von Leben im Kontext der *Geburt der Tragödie* signalisiert diese Neuausrichtung: Leben gilt ihm als amoralisch, prärationale, expansiv und agonal.⁹² Widersprüchlich mag es aber erscheinen, einerseits die Zwecklosigkeit und Absurdität des Daseins festzustellen und andererseits konzeptuell mit dem weltgestaltenden „Willen“ des „Ur-Einen“ zu agieren. Dieses metaphysisch Grundlegendste, der nicht durchschaubare Urgrund der Welt, wird in der *Geburt der Tragödie* als inhärent widerspruchsvoll, sich selbst zerreißen und leidend – und deshalb auch als „Urschmerz“ bezeichnet. Um jenes Leiden zu sublimieren, schafft das Ur-Eine die Welt des schönen

86 Vgl. Schmidt (s. Anm. 5), S. 41-62.

87 Vgl. Gerhardt (s. Anm. 32), S. 74.

88 Vgl. Gerhardt, Volker (1984): „Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst.“, in: *Nietzsche Studien* 13, S. 375.

89 Vgl. Sommer (s. Anm. 1), S. 14.

90 Vgl. Gerhardt (s. Anm. 88), S. 376-377.

91 Gerhardt (s. Anm. 88), S. 376.

92 Vgl. Gerhardt (s. Anm. 32), S. 88.

Scheins⁹³ und präsentiert sich Nietzsche als der im Schöpfungsakt Erlösung findende „Urkünstler der Welt“.⁹⁴ Zwar ist der Wille dieses Urkünstlers naturhaft-blind,⁹⁵ aber trotzdem artikuliert genug, um intentional zu schaffen und sich durch die Selbstspiegelung im Geschaffenen Erlösung verschaffen zu können.⁹⁶ Unklar bleibt, inwiefern das Ur-Eine, von dem in der *Geburt der Tragödie* durchaus als Subjekt und Ichheit die Rede ist,⁹⁷ als konkretes Wesen mit positiven Eigenschaften aufgefasst werden soll. In seinem „Versuch einer Selbstkritik“ kommentiert Nietzsche: „In der That, das ganze Buch kennt nur einen Künstler-Sinn und -Hintersinn hinter allem Geschehen, – einen „Gott“, wenn man will, aber gewiss nur einen gänzlich unbedenklichen und unmoralischen Künstler-Gott [...].“⁹⁸ Das Modell bleibt auf jeden Fall diffus.

In gewisser Hinsicht konstruiert Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* eine Analogie zwischen Mikro- und Makrokosmos: Die Menschen stehen im selben Verhältnis zu ihrer (apollinischen) Ausgestaltung der Welt, wie der (dionysische) Urgrund zu den Menschen.⁹⁹ So kann der apollinische Schaffensdrang der Menschen in gleicher Weise als Erlösung erklärt werden, wie die Erscheinungswelt kosmologisch bejaht werden kann. Gleichzeitig erscheint der nach Erlösung drängende Urschmerz als Spiegel des menschlichen Leidens an der bloßen Existenz. Kunst wird jedenfalls auf allen Ebenen zur notwendigen Bedingung des Lebens. Nietzsche hebt sie in den Rang eines kosmischen Prinzips und erblickt in ihr nichts geringeres als das Grundgeschehen alles Seienden.¹⁰⁰ Die erwähnte Analogie spitzt sich im siebten Kapitel der *Geburt* zu, um sich schließlich im Paradoxen zu brechen: „Ihn [den kunstsinnigen Hellenen (Anm. E.K.)] rettet die Kunst, und durch die Kunst rettet ihn sich – das Leben.“¹⁰¹ Volker Gerhardt kommentiert:

Rätselhaft ist nur, daß es ausgerechnet das *Leben* sein soll, was diese wundersame Rettung ins Werk setzt. Obwohl es das ganze Elend überhaupt erst erzeugt, wird es als Urheber und Günstling der Genesung durch die Kunst präsentiert. Denn es ist ja keineswegs so, daß die Rettung durch die Kunst dem Heil des Menschen diene, sondern sie kommt letztlich nur dem Leben selbst zugute.¹⁰²

Ein weiterer unklarer Punkt ist Nietzsches Verhältnis zur Erscheinungswelt, die

93 Vgl. Hemelsoet / Biebuyck / Praet (s. Anm. 39), S. 15-16.

94 Vgl. Hemelsoet / Biebuyck / Praet (s. Anm. 39), S. 18.

95 Vgl. Schmidt (s. Anm. 5), S. 41.

96 Vgl. *GT* 4, KSA 1, S. 38-39.

97 Vgl. *GT* 5, KSA 1, S. 45-47.

98 *GT* „Versuch einer Selbstkritik“ 5, KSA 1, S. 17.

99 Vgl. Barrack (s. Anm. 59), S. 2.

100 Vgl. Fink, Eugen (1973): *Nietzsches Philosophie*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 16-17.

101 *GT* 7, KSA 1, S. 56.

102 Gerhardt (s. Anm. 32), S. 87.

einerseits als ausschließlich ästhetisches und in sich gerechtfertigtes Sein und Mittel der Selbsterlösung des „Ur-Einen“ aufgewertet wird, andererseits aber gegenüber dem wahrhaft seienden Urgrund doch nur illusionärer „Schleier der Maja“¹⁰³ ist. Wichtig ist jedenfalls, festzustellen, dass Nietzsche die platonische Gewichtung des Verhältnisses von Sein und Schein von Anfang an umkehren will. Unter dem Einfluss der Metaphysik Schopenhauers erscheint ihm die Welt des schönen Scheins als rettende Möglichkeit, als Ausflucht, sich (wenn auch nur vorübergehend und illusionär) über die Unseligkeit des entblößten Seins zu erheben.¹⁰⁴ Die Vagheit der frühen denkerischen Ansätze Nietzsches, die neben allen übernommenen philosophischen Anknüpfungspunkten auch schon eine Grundlegung und Vorahnung einer Vielzahl seiner späteren Gedanken beinhalten,¹⁰⁵ bietet Interpreten wie Rudolph Fietz Raum, in Nietzsche von Anfang an einen strikten Denker der Immanenz wahrzunehmen. Bei aller Gewogenheit scheinen Interpretationen wie diese doch Produkt einer Relektüre und Explikation der Tragödienschrift aus der Warte Nietzsches späterer Philosophie zu sein:

Von der metaphysisch-hierarchischen Opposition zwischen Ding-an-sich und Erscheinung ist hier insofern nicht mehr die Rede, als es nicht ein vor aller Erscheinung seiender Grund ist, der da erscheint. Die Erscheinung ist nicht die Erscheinung von „etwas“. Der Grund „ist“ der innerhalb der Erscheinungswelt (nicht seiende, sondern) wirkende Abgrund, der das Sein (der Erscheinungen) allererst stiftet. [...] Der Wille (das Ur-Eine) „ist“ somit nicht die eine Ur-Sache, sondern Ur-Wirken, nicht Seiendes, sondern Werden, das Seiendes erst hervorbringt, ein asubstantieller leerer Punkt, der sich fortwährend in jene Lücke entzieht, die Substanzen gegeneinander sich profilieren und dadurch sein läßt.¹⁰⁶

Volker Gerhardt bemerkt hierzu, dass Nietzsches Denken zwar von Anfang an entschieden auf die Immanenz der Welt gerichtet ist und dass Nietzsche Denken als Akt begreift, der sich ausschließlich in der menschlichen Binnenperspektive- und Wirklichkeit bewegt, dass er jedoch immer wieder im Versuch, den Grund des menschlichen Lebens zu erfassen, in Konflikt mit seiner erkenntniskritischen Ausgangsposition gerät, indem er einen allgemeinen Begriff des Lebens, bzw. Gesetzmäßigkeiten des Seins voraussetzt, die er strenggenommen erst selbst aus dem menschlichen Erleben herleiten muss.¹⁰⁷

103 GT 1, KSA 1, S. 28-30.

104 Vgl. Schmidt (s. Anm. 5), S. 41.

105 Vgl. Bohrer (s. Anm. 73), S. 139.

106 Fietz, Rudolf (1994): „Am Anfang ist Musik. Zur Musik- und Sprachsemiotik des frühen Nietzsche.“, in: Tilman Borsche, Federico Gerratana, Aldo Venturelli (Hg.): *Centauren-Geburten: Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*. Berlin u. a.: Walter de Gruyter (= Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung Bd. 27). S. 152-153.

107 Vgl. Gerhardt (s. Anm. 32), S. 74-75.

Karl Heinz Bohrer sieht die Formel vom Dasein der Welt als ästhetisches Phänomen als ein frühes Ergebnis Nietzsches, den Ereignis- und Erscheinungscharakter des Dionysischen zwischen Referenz an eine Substanz, eine Idee oder ein Wesen der Welt einerseits und Selbstreferenz andererseits zu denken.¹⁰⁸ Die ursprüngliche Referenzialität und eine neue Selbstreferenzialität des Scheins liegen miteinander im Streit,¹⁰⁹ wobei die begriffliche Ambiguität zwischen Schein als Widerschein und Schein als Erscheinung nicht vereindeutigt wird.¹¹⁰ Dionysos, der durch den Blitz charakterisierte Gott des plötzlichen Erscheinens¹¹¹ regt Nietzsches Interesse an der künstlerischen Erscheinung an, was sich als eine Wende hin zum Primat der Wahrnehmung auswirken wird.¹¹² Die Frage nach dem Schein, nach dem ästhetischen Glanz, eröffnet die Frage nach dem Erscheinen und dem Ereignis des Dionysischen, welches Nietzsche als ein Ereignis der Wahrnehmung charakterisiert.¹¹³ Für Bohrer wird die Überführung des schönen apollinischen Scheins in den dionysischen Schein zum theoretischen Drama der *Geburt der Tragödie*.¹¹⁴ Er erläutert: „Apollo, der „Scheinende“, kann [...] nicht der „Erscheinende“ sein. Bevor die Plötzlichkeit des dionysischen Grausens und Entzückens, die ein Erscheinen ist, geschildert wird, wird deren Gegenteil, die „weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes“[...] verdeutlicht.“¹¹⁵ Dem blitzartigen Durchbrechen des Dionysischen muss eine Veränderung vorausgehen: Die Präsenz Apollons muss verdrängt, bzw. aufgelöst werden. Wie später noch ausführlicher dargelegt werden wird, ist das Verschwinden Apollons nichts anderes, als die Umkehrung des Individuationsprinzips mit der darauf folgenden Transformation des Erlebens. Das Dionysische ist apollinisch maskiert; die Begriffe der Oberfläche und der Maske belegen in der *Geburt der Tragödie* Nietzsches Denkversuch der metaphysischen Begründung der Erscheinungen.¹¹⁶

Neben all den Schwierigkeiten von Nietzsches Rückgriffen auf metaphysische Konzepte setzt sich ein bedeutsamer Gedanke durch, der noch einmal vergrößert werden soll: Alle Dinge sind Kunstwerke im Rahmen des Gesamtkunstwerks, als das die Welt im Gesamten gelten soll. Dieser Gedanke wird später, im zwanzigsten Jahrhundert, bei Künstlern wie Warhol, Duchamp oder Beuys mit der Formel „Alles ist schön“, bzw. „Alles ist Kunst“, zum großen Programm gemacht.¹¹⁷ Doch auch hier muss Nietzsches frühes Denken weiter

108 Vgl. Bohrer (s. Anm. 73), S. 141-142.

109 Vgl. Bohrer (s. Anm. 73), S. 154.

110 Vgl. Bohrer (s. Anm. 73), S. 157.

111 Vgl. Bohrer (s. Anm. 73), S. 148-149.

112 Vgl. Bohrer (s. Anm. 73), S. 141.

113 Vgl. Bohrer (s. Anm. 73), S. 142 u. 145

114 Vgl. Bohrer (s. Anm. 73), S. 153.

115 Bohrer (s. Anm. 73), S. 153.

116 Vgl. Bohrer (s. Anm. 73), S. 155.

117 Vgl. Wohlfart (s. Anm. 38), S. 35.

differenziert werden: Als selbstbewusste Wesen haben Menschen die Möglichkeit, sich in ästhetischer oder anti-ästhetischer Weise zu verhalten. Entscheidend für das Herausfallen aus dem Geltungsbereich der Ästhetik ist für Nietzsche der Wille als „das an sich Unaesthetische“¹¹⁸: Bestehen die Menschen auf ihren isolierten Willen, disqualifizieren sie sich als ästhetische Wesen. Ebenso geschieht es ihnen, wenn sie ihren Willen verleugnen und dem Daseinsekel verfallen.¹¹⁹ Beide Daseinsweisen stellen gewissermaßen eine Druck- oder Zwangslage dar. Nietzsche will die poetische Erscheinung von diesen Modi des Lebensvollzugs abgeschieden sehen. Ästhetiktheoretisch relevant ist vor allem die Objektivierung von Dionysos als Erscheinung.¹²⁰ Und jene Objektivierung kann sich im Menschen nur durch die zeitweilige Suspendierung der subjektiv codierten (apollinischen) Wirklichkeit einstellen.

Die Formel „Alles ist Kunst“ entspricht auch nicht dem Denken des jungen Nietzsche, wenn man sie aus dem Zusammenhang seines Verständnisses des Tragischen löst. Verliert eine Kultur die Befähigung zur sinnlichen Auslegung der sie umgebenden und umschließenden Symbolwelt, bricht die Erkenntnis des Tragischen durch.¹²¹ Wie Matthew H. Meyer betont, trägt das tragische Kunstwerk eine ganze Weltanschauung in sich, mit deren Schicksal das blühende Leben und der plötzliche Tod tragischer Kunst eng verbunden sind.¹²² Es ist die mythische Weltanschauung, für deren Fortbestand die Kunst eine elementare Rolle spielt. In Nietzsches Worten: „Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt des Olympischen stellen.“¹²³ Diese geordnete illusionäre Welt des Scheins mit aller Schönheit und Mäßigung ist fragil. Sie ruht auf einem „verhüllten Untergrunde des Leidens und der Erkenntnis“, der jederzeit durch den Andrang des Dionysischen aufgedeckt werden kann.¹²⁴ Allerdings zerstört das Dionysische nicht diese mythische Welt, sondern aktualisiert und festigt sie, wie später gezeigt werden soll. Wahrhaft zerstörerisch ist für Nietzsche der ausufernde Einfluss von Wissenschaft und Theorie, die Intellektualisierung und Entsinnlichung von Leben: In der nachtragischen, durch Sokrates personifizierten theoretischen Kulturform, vollzieht sich die Erfahrungsbewältigung nicht mehr in der ästhetischen Praxis des kollektiven mythischen Ausgestaltens und Ordners der

118 GT 6, KSA 1, S. 50.

119 Vgl. Gerhardt (s. Anm. 32), S. 90-91.

120 Vgl. Bohrer (s. Anm. 73), S. 158-160.

121 Müller (s. Anm. 7), S. 143.

122 Vgl. Meyer, Matthew H. (2004): „Die Einheit der Gegensätze als tragisches Prinzip.“, in:

Nietzscheforschung 11, S. 206.

123 GT 3, KSA 1, S. 35.

124 Vgl. GT 4, KSA 1, S. 40.

Lebenswelt, sondern mittels theoretischer Distanz. Die immanent symbolische Zeichenhaftigkeit der Phänomene wird zergliedert und die Menschen entziehen sich in der reflexiven Anschauung der unmittelbaren Dynamik des Lebens.¹²⁵ Somit bewirkt die sokratische Theorie- und Wissenschaftsbezogenheit als Abwehr der Einsicht in die Absurdität des Daseins gegenüber der apollinischen Abwehr, einen Bruch mit dem Ästhetischen.

Die Ansicht der Welt als Gesamtkunstwerk sowie die Verschränkung von Kunst und Leben kann, um Nietzsches Gedanken konsequent zu verfolgen, letztlich auch nur als ein Ausdruck menschlicher Selbstbezüglichkeit gewertet werden.¹²⁶ Jedenfalls ist die Formel „Alles ist Kunst“ bei Nietzsche ein Gedanke, der auf dem Boden der tragischen Erkenntnis gewachsen ist und diese überschattet, um sie erträglich zu machen. Das Leiden am Leben sieht Nietzsche als eine Bedingung tief empfundener Lust, so dass beide, Lust und Leid, das Tragische und das Schöne, notwendig zusammengehören.“¹²⁷ Damit kann Kunst – entgegen der Wissenschaft – die Menschen in Kongruenz mit ihrem Schicksal bringen.¹²⁸

1.3.4 Die Tragödie, die Rolle des Chors und Nietzsches Begriff der Entladung

Warum erklärt Nietzsche die attische Tragödie des fünften vorchristlichen Jahrhunderts zum exemplarischen ästhetischen Phänomen? Diese Frage soll im Kontrast zu der bis in die Neuzeit gemeinhin dominierenden aristotelischen Tragödientheorie erörtert werden, um auf diesem Weg die Eigenart von Nietzsches Neuansatz hervorzubringen. *Die Geburt der Tragödie*, bemerkt Enrico Müller, lässt sich in weiten Teilen als geradezu antiaristotelische Tragödientheorie beschreiben.¹²⁹ Müller verortet einige fundamentale Problemkomplexe, die Nietzsche als Anlass für einen kritischen Neuansatz sieht. Die wichtigsten sollen hier kurz aufgezählt werden: 1.) Aufgrund der kulturellen Entkontextualisierung hat Aristoteles bereits keinen Zugang mehr zu dem ursprünglichen Bezugssystem, in dem die Tragödie als sakral und politisch bedeutsame, identitätsstiftende, kultisch eingebettete Inszenierung die fundamentalästhetische Rolle inne hat, die Nietzsche in ihr wahrnimmt. Aristoteles ignoriert also die ursprünglichen Aufführungsbedingungen. 2.) Aristoteles reduziert die multimediale Einheit des Gesamtkunstwerks Tragödie auf das funktionale Zusammenwirken zwischen

125 Vgl. Müller (s. Anm. 7), S. 143.

126 Vgl. Gerhardt (s. Anm. 32), S. 93-95.

127 Vgl. Gerhardt (s. Anm. 32), S. 37.

128 Vgl. Gerhardt (s. Anm. 32), S. 23-24.

129 Vgl. Müller (s. Anm. 7), S. 137.

Handlung und Wort. Die musischen, tänzerischen, mimischen und gestischen Aspekte der Inszenierung werden als untergeordnete, schmückende Akzidenz abqualifiziert. 3.) Die ersten beiden Punkte veranlassen Aristoteles, von einem passiven Publikum auszugehen, das in einseitiger Weise als Objekt einer von der Tragödie bewirkten, moralisch perspektivierten Katharsis gesehen wird.¹³⁰

Während Aristoteles die frühen improvisierten dithyrambischen Gesänge unter der Entwicklungsperspektive zur kanonischen, voll ausgebildeten Form der Tragödie nur marginal behandelt, richtet Nietzsche sein volles Interesse auf den Ursprungsmoment. Die „Geburt“ der Tragödie ist für ihn das eigentlich wesentliche Phänomen. Hier setzen seine ästhetischen und ontologischen Überlegungen an, hier bringt er das Apollinische und Dionysische in Kontakt.¹³¹ Eine Textpassage aus dem Vortrag *Das griechische Musikdrama* bringt Nietzsches Neuansatz deutlich zur Geltung:

Es ist nicht etwa Muthwille und willkürliche Ausgelassenheit, wenn in den ersten Anfängen des Dramas wildbewegte Schwärme, als Satyrn und Silene kostümiert, die Gesichter mit Ruß Menning und anderen Pflanzensäften beschmiert, mit Blumenkränzen auf dem Kopf, durch Feld und Wald schweiften: die allgewaltige, so plötzlich sich kundgebende Wirkung des Frühlings steigert hier auch die Lebenskräfte zu einem solchen Übermaß, daß ekstatische Zustände, Visionen und der Glaube an die eigene Verzauberung allerwärts hervortreten, und gleichgestimmte Wesen schaarenweise durchs Land ziehen. Und hier ist die Wiege des Dramas. Denn nicht damit beginnt dasselbe, daß jemand sich verummmt und bei Anderen eine Täuschung erregen will: nein vielmehr, indem der Mensch außer sich ist und sich selbst verwandelt und verzaubert glaubt.¹³²

Nietzsches Betonung der kultischen Dimension vor der Dramatischen erlaubt ihm, die Diskrepanz zwischen dem dionysischen Aufführungsrahmen der Tragödien und ihren vergleichsweise nur selten auf Dionysos Bezug nehmenden Inhalten nicht als ernstzunehmende Entkräftigung seines Ansatzes zu werten. Als ursprüngliches Grundthema der Dithyrambengesänge ist für ihn das Leiden des Dionysos das einzige Thema der Tragödie. Einzelne Ausgestaltungen sind bloß Variationen dieses Themas; diverse auf der Bühne dargestellte Figuren wie Antigone und Philoktet, Orest und Ödipus, Agamemnon und Hippolytos sind funktional lediglich Manifestationen des Mysteriums des einen Gottes, bzw. Masken des ursprünglichen Helden Dionysos.¹³³ Ebenso ist das tragische Scheitern der

¹³⁰ Vgl. Müller (s. Anm. 7), S. 137-139.

¹³¹ Vgl. Ugolini, Gherardo (2011): „Tragödie.“, in: Henning Ottmann (Hg): *Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler 2011, S. 337.

¹³² GMD, KSA 1, S. 521.

¹³³ Vgl. Müller (s. Anm. 7), S. 147-148.

Figuren nicht als Schicksal des jeweils individuellen Charakters, sondern als eine zugespitzte Entfaltung des transsubjektiv-allgemeinen Schicksals zu verstehen.¹³⁴ Maßgeblich ist jedenfalls das Pathos, nicht die Handlung.¹³⁵

Die Tragödie ist für Nietzsche ursprünglich Chor und nichts als Chor. Und der Chor ist ursprünglich nicht reflektierende Instanz einer eigentlich maßgeblichen Vorlage, sondern „dynamischer Kern des Bühnengeschehens“. ¹³⁶ Karl Heinz Bohrer sieht den Chor als Medium des Erscheinens – eines Erscheinens der (dionysischen) absolut gesetzten poetischen Sprache, die von Wissen und Repräsentation befreit ist.¹³⁷ Das Bühnengeschehen darf hierbei nicht eindimensional gedacht werden. Nietzsche bezeichnet es als Gesamtkunstwerk; er sieht in dramatischen Festspielen „Wiedervereinigungsfeste der griechischen Künste“ stattfinden.¹³⁸ Das ekstatische Aus-sich-Heraustreten der Choreuten im entgrenzten, vielfältig sinnlichen Ausdruck von Musik, Tanz, Mimik und Gestik, resultiert in der Auflösung des principii individuationis, und ist in seiner mythischen Dimension die Wiederholung der Leiden der Zerstückelung des Dionysos.¹³⁹ Dieser rituelle Akt, der als Bühnengeschehen öffentlich exponiert und zelebriert wird, erzeugt eine ganz andere ereignishaftige Präsenz als die der aristotelischen Tragödie: Das Heraustreten aus der eigenen Natur in jenen entgrenzenden Akten der Selbstentäußerung resultiert in einem Ausdruck jenseits naturalistisch-mimetischer Darstellung.¹⁴⁰ Nietzsche spricht von einer „[...] Gemeinde von unbewussten Schauspielern [...], die sich selbst untereinander als verwandelt ansehen.“¹⁴¹ Erst die spätere theoretische Kultur erzeugt das Umfeld für Tendenzen zur naturalistischen Nachahmung der Naturwirklichkeit. Den archaischen Griechen hingegen ist gemäß Nietzsches Ansatz der schöpferische Transformationscharakter der Kunst noch nicht abhanden gekommen. Mit der Tragödie als kultischem Phänomen ist frühgriechische Kunst „[...] keine Erzählung, sondern Handlung, keine Erinnerung an etwas, das einst geschah, sondern wirkliches Ereignis.“¹⁴² Als „wirkliches Ereignis“ gleicht die Ur-Tragödie dem Schaffen der Natur, wie Djurić erläutert:

Wenn man überhaupt davon sprechen kann, daß die Kunst die Natur „nachahmt“, dann nur in dem Sinne, meint Nietzsche, daß die Kunst demselben Schema folge wie der Natur, daß sich in der Kunst dasselbe ereigne wie in der Natur, daß das künstlerische Schaffen eigentlich die fortgesetzte Wirkung der Natur

134 Vgl. Bohrer (s. Anm. 73), S. 167.

135 Vgl. *GT* 12, KSA 1, S. 85-86.

136 Vgl. Müller (s. Anm. 7), S. 150.

137 Vgl. Bohrer (s. Anm. 73), S. 159.

138 Vgl. *GMD*, KSA 1, S. 518.

139 Vgl. Müller (s. Anm. 7), S. 148-150.

140 Vgl. Müller (s. Anm. 7), S. 150-151.

141 Vgl. *GT* 8, KSA 1, S. 61.

142 Djurić (s. Anm. 46), S. 234.

selbst sei[...].¹⁴³

Er führt weiter aus: Aufgrund ihres primären Aufführungs-Charakters „[...] kennt und anerkennt die Tragödie keine Einteilung in Künstler, Werk und Publikum. [...] Es gibt kein von vornherein fertiggestelltes Kunstwerk, das einfach dem Publikum vorgeführt werden könnte[...]. Die Kunst geschieht einfach so, daß die Menschen zusammen singen und tanzen.“¹⁴⁴

Entscheidend dafür, dass die Tragödie zu einem solchen wirklichen Ereignis wird, ist das, was Bohrer als „Objektivierung“ bezeichnet. Mit Objektivierung meint er im Fall der Tragödiensprache die Fortnahme des subjektivistischen Charakters eines expressiven Ich, im Fall des Chors die Aufhebung der bürgerlichen Identität der Choreuten und im Fall des Helden das Verschwinden der Züge einer psychologisch erklärten Individualität hinter der Maske des Dionysos.¹⁴⁵ So kann Nietzsche die dramatischen Vorkommnisse in Wort und performativer Darbietung als ästhetische Erscheinungen verstehen; so wird der tragische Held zum Medium des Erscheinens Dionysos' in der Wahrnehmung des dionysisch erregten Publikums.¹⁴⁶

Iris Därmann rekonstruiert im Detail den Verlauf der Genese der einzelnen Stadien der Tragödie, die Nietzsche mehr oder weniger differenziert in seine Betrachtung einschließt. Der Bogen spannt sich vom dionysischen Satyrchor zum dithyrambischen Chor bis hin zum Auftritt eines ersten, zweiten und dritten Schauspielers und schließlich zu der Einführung dialogischer Passagen und der Inszenierung einer dramatischen Handlung vor einem Publikum.¹⁴⁷ Durch das schlussendliche Etablieren einer Bühne als Ort des tragischen Geschehens und das Hinzutreten der Dialoge aus denen sich Handlung und szenische Aufbereitung entwickeln, wird der dionysische Chor durch die „Welt des Bildes“ ergänzt und die Tragödie kommt zu ihrer vollständigen Ausgestaltung als Kunstform.¹⁴⁸ Das maßgebliche ästhetische Phänomen verortet Nietzsche aber im Ursprung:

Im Satyrchor ist der Einzelne einer doppelten Fremderfahrung, derjenigen von Metamorphose und Vision, ausgesetzt: Die musisch stimulierte, pathische Erfahrung des objektlosen Rausches in ihrer bewusstseinsentgrenzenden, depersonalisierenden und affektiv steigernden Wirkung, führt zur Preisgabe der eigenen Identität. Dem folgt aber die Annahme

143 Djurić (s. Anm. 46), S. 229.

144 Djurić (s. Anm. 46), S. 234-235.

145 Vgl. Bohrer (s. Anm. 73), S. 155-156.

146 Vgl. Bohrer (s. Anm. 73), S. 156 u. 160.

147 Vgl. Därmann, Iris (2005): „Rausch als „ästhetischer Zustand“. Nietzsches Deutung der aristotelischen Katharsis und ihre platonisch-kantische Umdeutung durch Heidegger.“, in: *Nietzsche-Studien* 34, S. 137.

148 Vgl. Djurić (s. Anm. 46), S. 232-233.

einer neuen Identität, die gleichsam eine Fremderfahrung darstellt: Der Besessene, gerade noch „unbewusster Schauspieler“, wähnt sich in einen Gefährten des Dionysos verwandelt und erfährt sich als Zuschauer einer szenischen Vision, einer dionysisch evozierten apollinischen Bilderwelt.¹⁴⁹ „Dieses sich ekstatisch entladende monströse Imaginäre, das in aufeinanderfolgenden Szenen die Zerstückelung des Dionysos [...] vor Augen führt und verherrlicht, wirkt wiederum seinerseits insofern affektiv auf den „Schauer“ der Vision zurück, als dieser vom Anblick des Leidens seines Gottes getroffen und in Mitleidenschaft gezogen wird [...].“¹⁵⁰ Die „Urtragödie“ ist für Nietzsche tatsächlich nichts anderes als „[...] die in die externe Sichtbarkeit der Bühne übersetzte Fremderfahrung des dionysischen Satyrchores[...].“¹⁵¹ In späteren Stadien der Tragödie zerbricht die personelle Einheit von dionysisch-unbewusstem Mimen und apollinisch-imaginativem Zuschauer. Performer und Publikum werden zunehmend deutlich separiert. Im Gegensatz zu Aristoteles lässt Nietzsche das Publikum aber mittels Identifikation und Projektion *aktiv* am Geschehen teilhaben. Därmann führt aus:

Dem dithyrambischen Chor obliegt nun die Aufgabe, „die Stimmung“ des Zuhörers dionysisch so weit zu erregen, dass dieser den Chor der Orchestra imaginativ in den dionysischen Satyrchor verwandelt und in der Identifizierung mit jenem selbst verwandelt wird (GT 8, S. 59). Erst unter dieser Voraussetzung wird es dem Zuschauer möglich, in der Erscheinung des „tragischen Helden auf der Bühne [...] nicht etwa den unförmlich maskierten Menschen [...], sondern eine gleichsam aus [seiner] eigenen Verzückerung geborene Visionsgestalt [zu] sehen“, um kraft des „ganzen magisch vor seiner Seele zitternden Bild[es] des Gottes“ mit dessen Leiden „eins“ zu werden (GT 8, S.63f.).¹⁵²

Entscheidend für die Bestimmung der attischen Tragödie zum exemplarischen ästhetischen Phänomen von kulturschaffender Bedeutung ist Nietzsches Integration der Zuseher in den rituell-mythisch-ästhetischen Akt. Als Gegenkonzept zum idealistischen Zuschauer bringt der Begriff des ästhetischen Zuschauers Nietzsches antirealistische und moralkritische Position radikal auf den Punkt.¹⁵³ Ein ästhetischer Zuseher zu sein ist, wie Bohrer ausführt, mit der Fähigkeit verbunden, eine Transformation im Erleben realisieren zu können: Es ist die Fähigkeit, das Objekt der Wahrnehmung aus den determinierenden Bezügen historischer und psychologischer Zusammenhänge zu lösen und hierin zur ästhetischen Begabung eines Kindes zurück zu finden, das Wahrgenommene als Wunder zu

149 Vgl. Därmann (s. Anm. 147), S. 135.

150 Därmann (s. Anm. 147), S. 135-136.

151 Vgl. Därmann (s. Anm. 145), S. 136.

152 Därmann (s. Anm. 147), S. 136.

153 Vgl. Bohrer (s. Anm. 73), S. 162.

erleben.¹⁵⁴ Die Erklärung des Wunders ist für Bohrer nichts anderes als eine Umschreibung des dionysischen Augenblicks, „[...] sei es die Potenz des Erschreckens, sei es die Potenz der Entzückung. Sie betrifft also sowohl die subjektive Seite des Wahrnehmenden als auch die objektive Seite des Wahrgenommenen.“¹⁵⁵ Verallgemeinert werden kann: Das Er-Scheinen der Welt als rein ästhetisches, dionysisches Phänomen ist maßgeblich an die Fähigkeit zur ästhetischen Wahrnehmung geknüpft.

Enrico Müller betrachtet die Rolle des Publikums vor allem in Hinblick auf die identitätsstiftende Dimension der Feste: „Dionysos [...] erzwingt durch seine Omnipräsenz im rituellen Umfeld der Tragödie eine Auseinandersetzung mit der eigenen Identität. Die mythischen Konstellationen präzisieren lediglich die Form dieser Auseinandersetzung.“¹⁵⁶ Wie bereits ersichtlich wurde, erfolgt die Auseinandersetzung nicht in der jeweils subjektiven Sphäre jedes Einzelnen, sondern als kollektives sinnstiftendes Ereignis, als „[...] gemeinsame kulturelle Praxis zur Selbstvergewisserung der eigenen mythischen Fundamente.“¹⁵⁷ Für eine periodisch wiederholte, kultisch eingebettete Selbstdistanzierung von der eigenen Kultur wird Dionysos von den archaischen Griechen als das Medium kultureller Selbstvergewisserung funktionalisiert. So sind sie in der Lage, sich „[...] innerhalb eines bestimmten, genau abgesteckten Rahmens gezielt der Erfahrung des Fremden aussetzen und insofern auch die eigene Souveränität preisgeben zu können, um sich der stets gefährdeten kulturellen Identität immer wieder neu zu versichern.“¹⁵⁸ Müller verwendet hierfür die Bezeichnung „existenzialästhetisch“:

Was sich auf der attischen Bühne durch die Interaktion zwischen Chor und Schauspielern als ein stetiges Ringen um Selbstbehauptung zu erkennen gibt und von einem teilnehmenden Publikum affektiv realisiert wird, verkörpert zuletzt auf exemplarische Weise eben jene spezifische Erfahrungsform der „tragischen“ Griechen, die sich als „existenzialästhetisch“ beschreiben lässt: ihr Vermögen, sich dem Fremden so auszusetzen, dass ihr eigenes Selbstverständnis nicht nur als konstituierende, sondern ebenso als konstituierte Instanz im Blick bleibt und insofern die Konstitution des Eigenen niemals als einmaliger Akt der Abgrenzung, sondern als permanente Praxis von Begrenzung und Entgrenzung anzusehen ist.¹⁵⁹

Als konstruktiver, die Identität stärkender Wert verbleibt schließlich der durch den Chor ausgedrückte metaphysische Trost, „[...] dass das Leben im Grunde der Dinge, trotz allem

154 Vgl. Bohrer (s. Anm. 73), S. 164.

155 Vgl. Bohrer (s. Anm. 73), S. 165.

156 Müller (s. Anm. 7), S. 148.

157 Müller (s. Anm. 7), S. 149.

158 Müller (s. Anm. 7), S. 149.

159 Müller (s. Anm. 7) S. 153.

Wandel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll sei [...].¹⁶⁰ Nachdem die Kultur für die „dionysisch Verzauberten“ in der Ekstase aufgegeben wurde, kehrt sie früher oder später als notwendiger Umschwung mit der Reorganisation von Form und Ordnung wieder zurück. Müller fasst es folgendermaßen:

Die Musik [...] weicht der stabilisierenden Rhythmik, der Tanz transformiert sich zur Handlung, und das Melos schließlich wird vom Sprechvers gleichsam aufgefangen. Die mythischen Konfigurationen mitsamt ihrer dramatischen Inszenierung und deren sprachlicher Vergegenwärtigung [...] sind als die konzeptionellen, apollinischen Elemente vornehmlich Instanzen jener Wiedergewinnung.¹⁶¹

Was nach dem temporären Verlust der alltäglichen Realität, der Person, der sozialen Stellung und der bürgerlichen Vergangenheit bleibt, ist die Erfahrung der dionysischen Wahrheit, die Nietzsche als eine zum Leben verführende Wahrheit ansieht.¹⁶² Kulturell kann diese Wahrheit als Produkt des Prozesses von wiederholter Entgrenzung und Begrenzung, von Selbstverlust und erneuter Selbstvergewisserung, kollektiv nur seine Wirkung entfalten, wenn das Publikum aktiv darin eingebunden ist. Müller schreibt von einer existenziellen Teilhabe der Bürger, ja von einer Partizipationskultur, die durch die ästhetische Befähigung, sich im Rahmen der Tragödie der ekstatischen Selbstentäußerung hinzugeben, wirksam wird.¹⁶³

Wie ersichtlich wurde, ist die tragische Wirkung für Nietzsche nicht in der aristotelisch definierten, passiven Katharsis, sondern in der ästhetischen Tätigkeit des Publikums gegeben.¹⁶⁴ In Anlehnung an Jacob Bernay greift Nietzsche auf eine andere Bezeichnung zurück, um der Wirkung der Tragödie, so wie er sie versteht, gerecht zu werden: Die kathartische Reinigung, die Aristoteles als eine vom Körperlichen aufs Gemüt übertragene Bezeichnung für die Behandlung eines Beklommenen versteht, die „[...] das ihn beklemmende Element nicht zu verwandeln oder zurückzudrängen sucht, sondern es aufregen, hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken soll.“, wird bei Nietzsche zur kathartischen Entladung.¹⁶⁵ An Stelle von moralischen „Mitleidsaffekten“ stehen für ihn eminent „künstlerische Zustände“ und „Tätigkeiten“ auf dem Spiel.¹⁶⁶ Iris Därmann erläutert: „Für Nietzsche bedeutet Katharsis nicht die „Purgation“ von Furcht und Mitleid, sondern die „aufeinander folgende Entladung“[...] des transfigurierenden Rausches einerseits und der

160 Vgl. *GT* 7, KSA 1, S. 56.

161 Müller (s. Anm. 7), S. 152.

162 Vgl. Därmann (s. Anm. 147), S. 137-138.

163 Müller (s. Anm. 7), S. 149.

164 Vgl. Müller (s. Anm. 7), S. 139.

165 Vgl. Därmann (s. Anm. 147), S. 132.

166 Vgl. Därmann (s. Anm. 147), S. 134.

Vision andererseits, die als „künstlerische Zustände“ die Tragödie hervorbringen.“¹⁶⁷ Diese künstlerischen Zustände und Tätigkeiten gehen „[...] aus dem exzessiv Pathischen selbst hervor, können es ihrerseits steigern und ästhetisch „transfigurieren“ und führen damit das „zum Leben verführen[de]“ [...] Gewicht solcher „Metamorphosen“ [...] vor Augen.¹⁶⁸ Die Entladung geht für Nietzsche also nicht mit einer Abschwächung oder Austreibung von Affekten einher, sondern vielmehr mit der Unfähigkeit, nicht affiziert zu werden:¹⁶⁹ „Das eminent Ästhetische der so verstandenen Katharsis ist die mit der musikalischen Rauscherfahrung einhergehende zwanghafte Entladung von künstlerischen Kräften der Verwandlung der Person, die den Besessenen seine Identität verlieren, ihn „in jede Haut“ schlüpfen und „in jeden Affekt [eingehen]“ [...] lässt.“¹⁷⁰

Mit dem Begriff der Entladung wird terminologisch also auch Nietzsches Begriff der Kunsttriebe klarer und greifbarer: Das was sich entlädt sind die durch Apollon und Dionysos versinnbildlichten Prinzipien bzw. Wirkkräfte in ihrer treibenden, triebhaften Dynamik.¹⁷¹ Die Tragödie dient damit als Rahmen, der diese Entladung kollektiv organisiert und mythisch verankert.

1.3.5 Zur Musik, dem Ohr und dem Gehör im Kontext der *Geburt der Tragödie*

Während der multimediale Charakter des Bühnengeschehens zur tragenden Säule in Nietzsches Interpretation der attischen Tragödie wird,¹⁷² kommt der Musik ein nochmals herausragender Stellenwert zu. Volker Gerhardt kommentiert:

Es ist vor allem der vielstimmige melodische Zauber der Musik, durch den Dionysos sich nähert. Er reizt nicht nur das Ohr, weckt weit mehr als bloß die bewußte Aufmerksamkeit und hat eine durchdringende „physiologische“ Wirkung, ganz so wie ein „narkotisches Getränk“. Schließlich erregt er nach Art einer erotischen Verführung alle Lebenskräfte, in denen man sich, wie beim „Nahen des Frühlings“ mit der ganzen Natur lustvoll verbunden weiß [...].¹⁷³

In der *Geburt der Tragödie* unterscheidet Nietzsche zwischen verschiedenen Arten von

167 Vgl. Därmann (s. Anm. 147), S. 128.

168 Vgl. Därmann (s. Anm. 147), S. 134.

169 Vgl. Därmann (s. Anm. 147), S. 135.

170 Därmann (s. Anm. 147), S. 135.

171 Vgl. Därmann (s. Anm. 147), S. 136.

172 Vgl. Müller (s. Anm. 7), S. 150.

173 Gerhardt (s. Anm. 32), S. 85.

Musik: Vordergründig thematisiert er apollinische und dionysische Musik; im Bereich der geordneten, maßvollen Musik eröffnet er neben der das Schöne und Spezielle repräsentierenden apollinischen Musik auch die Möglichkeit einer sokratischen Musik, die sich durch Logik und umfassende Geste kennzeichnet.¹⁷⁴ Apollinische Musik beschreibt Nietzsche als dorische Architektonik in Tönen – in angedeuteten Tönen, so wie sie der Kithara des Apollon eigen sind. Die erschütternde Gewalt des Tones hingegen, der einheitlichen Strom des Melos und die unvergleichliche Welt der Harmonie, ist Bereich des Dionysos, der traditionell mit der Flöte in Verbindung gebracht wird.¹⁷⁵ Aber auch Dissonanz, Schmerz und rasendes Sich-Verzehren sind Charakteristika dionysischer Musik.¹⁷⁶ Der Rhythmus ist als formbildendes apollinisches Element das „äußere Gesicht der Musik“ und der reinen Erscheinung untergeordnet. Ton, Melodie und Harmonie enthüllen hingegen direkt die Wahrheit des Ur-Einen.¹⁷⁷

Bezüglich der Frage nach Transformationen im ästhetischen Erleben ist die Musik als vorrangiges Mittel der verwandelnden dionysischen Wirkung hervorzuheben.¹⁷⁸ Diesen Status kann sie als direktes „Abbild des Ur-Einen“ für sich beanspruchen, wobei sie Nietzsche als eine „Wiederholung der Welt und ein zweiter Abguss derselben“ erscheint.¹⁷⁹ Hier übernimmt Nietzsche weitgehend Schopenhauers ästhetisches Programm: Die Bezeichnung von Musik als eine inhaltlich unbestimmbare, apriorische Allgemeinheit, die aller Gestaltung vorausgeht und als unbegriffliche, allgemeine Sprache unerklärlich aber intuitiv verständlich ist, da sie auf den Willen, die Gefühle, Leidenschaften und Affekte der Hörer unmittelbar einwirkt. Und ebenso die Bestimmung der Musik als Kunstform, die sich im Gegensatz zu den übrigen Künsten nicht in der Nachahmung der Erscheinungswelt erschöpft, sondern unmittelbares Abbild des gestaltlosen Weltwillens ist.¹⁸⁰ Nietzsches metaphysische Verankerung der Musik wird im folgenden Abschnitt der Geburt der Tragödie sehr klar zum Vorschein gebracht:

Der Weltsymbolik der Musik ist eben deshalb mit der Sprache auf keine Weise erschöpfend beizukommen, weil sie sich auf den Urwiderspruch und Urschmerz im Herzen des Ur-Einen symbolisch bezieht, somit eine Sphäre symbolisiert, die über alle Erscheinung und vor aller Erscheinung ist. Ihr gegenüber ist vielmehr jede Erscheinung nur Gleichniss: daher kann die Sprache, als Organ und Symbol

174 Vgl. Sorgner, Stefan Lorenz (1990): „Musik und Ethik in Nietzsches *Geburt der Tragödie*.“, in: *Nietzscherforschung* Vol. 13, S. 61.

175 Vgl. GT 2, KSA 1, S. 33.

176 Vgl. López, Héctor Julio Pérez (1995): „Die doppelte Wahrheit von Nietzsches Tätigkeit 1870-1872. Zur Beziehung griechischer Rhythmik und moderner Musikästhetik im Umkreis der „Geburt der Tragödie“.“, in: *Nietzscherforschung* Vol. 2, S. 233.

177 Vgl. López (s. Anm. 176), S. 223.

178 Vgl. Gerhardt (s. Anm. 32), S. 85.

179 Vgl. GT 5, KSA 1, S. 43-44.

180 Vgl. Fietz (s. Anm. 106), S. S. 145-146.

der Erscheinungen, nie und nirgends das tiefste Innere der Musik nach Aussen kehren, sondern bleibt immer, sobald sie sich auf Nachahmung der Musik einlässt, nur in einer äusserlichen Berührung mit der Musik, während deren tiefster Sinn, durch alle lyrische Beredsamkeit, uns auch keinen Schritt näher gebracht werden kann.¹⁸¹

Musik, als Sprache gefasst, deutet im Zusammenhang der Frage nach Transformationen im ästhetischen Erleben beim frühen Nietzsche also auch auf einen Anfang in sinnlogischer Hinsicht, der mit dem Wort als ursprünglich maßgebliche Instanz brechen soll. Es ist ein ungreifbarer Anfang, fließend, ohne absolutes Signifikat, ohne Transparenz auf einen anfänglichen Sinn, ohne festes Verankerungszentrum.¹⁸² Musik als Kommunikationsmedium und Vermittlungsorgan, als sinnstiftende und kulturschaffende Instanz, basiert auf einer musischen Zeichenorganisation, die im deutlichen Kontrast zur begrifflich organisierten Vermittlung von Realität steht. Rudolf Fietz erläutert:

Musikalische Töne können nicht Kodifikationen von Signifikaten sein, da von solchen nur im Hinblick auf die Denotate der Erscheinungswelt sinnvoll gesprochen werden kann. Musik ist folglich „wahr“ in einer dem Gegensatz von Wahrheit und Lüge, der ebenfalls in die Welt der Erscheinungen gehört, vorgängigen Weise. Sie kann nicht „lügen“, da sie nicht „etwas“ sagt, ihre Zeichen nicht zu Begriffen verkürzt. Die „wahre allgemeine Sprache, die man überall versteht“ (GMD; KSA 1, 528), das ist reine bewegte Signifikanz, die nicht aufgeht in kodifizierte Bedeutung. [...] Seligkeit und Spiel können nur da sich einstellen, wo es nicht um Bedeutungen, nicht um Repräsentation und Kommunikation bestimmter Inhalte geht. Wo Bedeutungen sind, da ist notwendig Partikulation und Dissens. Jeder Kode ist exklusiv. Das begriffliche Verständnis schließt alle aus, die den Kode nicht beherrschen, unter den übrigen bleibt es strittig. Es gibt keinen universal verständlichen Kode. Nietzsches Rede von der Musik als einer vorwörtlich allgemeinen und verständlichen Sprache kann daher nicht meinen, daß alle Rezipienten nach demselben Regelapparat (Kode) entschlüsseln und alle solchermaßen zu identischen Signifikaten gelangen. Vielmehr ist die musikalische „Sprache“ gerade wegen des Fehlens einer verbindlichen Kodierung offen für je eigene, individuelle Rezeptionsvollzüge.¹⁸³

Die verschiedenen Arten der Zeichenorganisation sowie der entsprechende Kontrast der Sinnesorgane spielt in Nietzsches frühem medienphilosophischen Diskurs über Musik, Sprache und Schrift eine entscheidende Rolle, wobei das Akustische und Optische als Korrelate des Dionysischen und Apollinischen den Leitfaden bilden.¹⁸⁴ Dementsprechend wird auch das Schaffen beider „Kunsttriebe“ analysiert: „Während Träumen vordringlich ein

181 *GT* 6, KSA 1, S. 51-52.

182 Vgl. Fietz (s. Anm. 106), S. 144-145.

183 Fietz (s. Anm. 106), S. 149-150.

184 Vgl. Fietz (s. Anm. 106), S. 149-150.

visuelles Phänomen darstellt, ist „Rauschen“ [...] zunächst und eigentlich ein audielles.“¹⁸⁵ Der Ton verbindet, während das Auge trennt, schreibt der spätere Nietzsche.¹⁸⁶ Alles, was phänomenologisch in den Bereich des Ohrs und des Hörens fällt, ist Teil des Dionysischen und erfährt ein dementsprechendes Interesse. Die Spur lässt sich bis hin zu Nietzsches früher Sprachphilosophie verfolgen: So ist der „[...] Weg von „Gefühl“ und „Schrei“ über den artikulierten „Laut“ zum „Begriff“ der Weg vom irrational-dionysischen Rausch- in den rational-apollinischen Traumzustand.“¹⁸⁷ Auch die spätere martialisch klingende Formel vom „Philosophieren mit dem Hammer“ ist laut Volker Gerhardt in den hier eröffneten Kontext einzugliedern:

[...] gemeint ist vor allem der Auskultationshammer, mit dem der Arzt den Körper des Patienten behutsam abklopft; zu seinem Gebrauch gehört ein feines Ohr, das sich auf kleinste Abweichungen einstellt. [...] Nietzsche stilisiert sich somit als Philosoph der verfeinerten sinnlichen Wahrnehmung. [...] Er übt seine „Ohren hinter den Ohren“ – schafft sich damit eine Art transzendentes Gehör und glaubt so auch das noch vernehmen zu können, was in und zwischen den Tönen klingt.¹⁸⁸

Mit der hier entworfenen Skizze wird, wenn auch nur andeutungsweise, ersichtlich, warum Nietzsche Musik in weitem Sinne nicht nur als eine der wichtigsten Werte vermittelnden Instanzen und Basis der Vermittlung und Stiftung von Kultur sieht,¹⁸⁹ sondern überhaupt als einzig befähigtes Mittel, Wahrheit umfassend zu offenbaren.¹⁹⁰ Das Verlassen der Welt der bindenden Ziele und Zwecke, das Aufgeben des präskriptiven, logozentristischen Vernunfturteils, der starren Kodifizierung und weiters der übergeordneten moralischen Rücksichten, die bewirken, dass sich das Ethische über das Ästhetische stellt,¹⁹¹ bedeutet in der kulturellen Praxis eine Transformation *in* das ästhetische Erleben und hin zur ästhetischen, spielerischen Praxis.

185 Günzel, Stephan (2011): „Rausch.“, in: Henning Ottmann (Hg): *Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler 2011, S. 306.

186 Vgl. III 16 [13]; KSA 7, S. 397.

187 Günzel (s. Anm. 185), S. 306.

188 Gerhardt (s. Anm. 32), S. 14.

189 Vgl. Sorgner (s. Anm. 174), S. 59 u. 61.

190 Vgl. Tietz, Udo (2002): „Musik und Tanz als symbolische Formen: Nietzsches ästhetische Intersubjektivität des Performativen.“, in: *Nietzsche-Studien* 31, S. 76.

191 Vgl. Djurić (s. Anm. 46), S. 211.

1.3.6 „Dieses schwer zu fassende Urphänomen der dionysischen Kunst“¹⁹²

Deutlich wurde bis jetzt, dass Nietzsche mit Ästhetik weder Dinge, noch zwischendingliche Beziehungen im Sinn hat, sondern die Sphäre des Erlebens, in der die Instabilität und Transformativität menschlicher Wahrnehmung bestimmend wird. Es geht ihm um kein Produkt, auch nicht vordergründig um Prozesse, sondern um Zustände. Die Sphäre der Ästhetik eröffnet sich in einem entgrenzten Zustand des Erlebens; in der völligen Selbstvergessenheit des und der Einzelnen verortet Nietzsche den Höhepunkt der künstlerischen Lust.¹⁹³ Ästhetisch ist damit auch die Lebensform, bzw. Seinsweise, die sich mit den tragisch-existenzialästhetischen Prämissen verbindet. Gleichermäßen philosophisch wie psychologisch begabt, kartografiert Nietzsche im Analysieren menschlicher Kulturformen die Spanne des menschlichen Bewusstseins und markiert hierbei die ihm ersichtlichen Grenzgebiete zwischen ästhetischen und antiästhetischen Sphären. Es ist, mit den Bildern der vorsokratischen Naturphilosophen gesprochen, ein Landvermessen in einer fluiden, haltlosen, entgrenzten, dynamischen, fortwährend emanierenden, transformativ-eruptiven, Welt – eines chaotischen Wildwassers, das sich langsam staut, sumpfig wird und mit dem Übergang in trockene Erde und schließlich Fels zu einer soliden, begrenzten, geordneten und statischen Welt wird. Das erste Drittel markiert Nietzsche mit dem Namen Dionysos, das zweite mit dem Namen Apollon und das letzte mit dem Namen Sokrates. Sein Interesse gilt den abgründigen Zonen und Uferbereichen als Orte des Übergangs, der Metamorphose und Verwandlung. Wie aus seiner Polemik gegen Euripides hervorgeht, weist das was Nietzsche mit Ästhetik bezeichnet, in eine Tiefe, eine „rätselhafte Tiefe“ und „Unendlichkeit des Hintergrundes“. Auch an der klarsten Figur eines attischen Tragödienstücks sieht er immer noch einen „Kometenstreif“, der ins „Ungewisse, Unaufhellbare“ zu deuten scheint.¹⁹⁴ Dem spätzeitlichen Dichter, dem „[...] der Verstand als die eigentliche Wurzel alles Genießens und Schaffens [...]“ gilt, muss dieses „Zwielicht“, die „Tropen“, das „Rätselhafte“ und „Incommensurable“ schlichtweg unverständlich sein.¹⁹⁵

Rätselhaft, ungewiss, unaufhellbar – es ist nicht verwunderlich, dass dionysische Kunst ein schwerer zu fassendes Phänomen ist, als apollinische. Grund dafür mag sein, dass das

192 Vgl. *GT* 24, KSA 1, S. 152.

193 Vgl. Djurić (s. Anm. 46), S. 230.

194 *GT* 11, KSA 1, S. 80-81.

195 Vgl. *GT* 11, KSA 1, S. 81.

Verhältnis der europäischen Philosophie zur Fremderfahrung des Rausches ein entschieden zwiespältiges, wenn nicht allergisches ist, wie Iris Därmann bemerkt,¹⁹⁶ oder, dass in der abendländisch eingebürgerten Dialektik zwischen Denken und Leben nie ganz dezidiert die Intensitätsgrade des Bewusstseins selbst in den Vordergrund getreten und als etwas Vordergründiges behandelt worden sind. Um dionysische Kunst und Ästhetik aufzuschlüsseln kann es nicht bloß dabei belassen werden, die Zerreißungs- und Zerstückelungsmetaphorik eines antiken Mythos nachzusprechen. Es geht um die Ergründung eines konkreten Erlebens, das aus heutiger Warte aber nur spekulativ konkretisiert werden kann. Die Frage nach dionysischer Ästhetik wird, ins Konkrete umgemünzt, zur Frage, ob die abendländische Philosophie genügend Rüstzeug aufbringen kann, die Auflösung des *principii individuationis* bis zur besagten „Zerreißung“ und darüber hinaus zu denken.

Denkbedarf ist zuallererst in der Frage gegeben, in welchen Deutungszusammenhang und vor welchen Hintergrund dionysische Kunst zu stellen ist. Soll die Tiefenpsychologie mit Konzepten wie dem Unbewussten oder dem Irrationalen den entsprechenden Kontext liefern? Unter dem Einfluss Schopenhauers erklärt Nietzsche die Triebssphäre zum Unterbau des Subjekts und zum vordergründigen Reich des Dionysos.¹⁹⁷ Auch das Dunkle, Begriffslose und Unbestimmte der Romantik – die romantische Poetik der Grenzerfahrung, die den Übertritt in eine andere Landschaft durch die Überschreitung rationaler Ordnungen wagt, und an die Nietzsche durchaus anknüpft – weist in diese Richtung.¹⁹⁸ Psychoanalytisches Vokabular verwendet auch Iris Därmann, wenn sie das orientalisch Dionysische als verdrängtes Eigenes bezeichnet, das abzuwehren der apollinischen Kultur mit der sublimierenden Kraft bildlicher Gestaltung nur kurzfristig gelingt.¹⁹⁹ Soll das dionysische Ereignis damit als lustvolle Erfahrung der Entladung des „Es“ bzw. des verdrängten oder unterdrückten Eigenen aufgefasst werden?

Eingewendet werden kann, dass die dionysische Fremderfahrung derart noch sehr eng an das Individuum gebunden bleibt: Sie erscheint als Manifestation der individuellen Schattenseiten. Sind aber Verdrängung und Schatten nicht erst Korrelate der komplexen Psyche des spätzeitlichen, theoretischen Menschen, der die Fähigkeit zum dionysischen Kunstschaffen bereits lange verloren hat? Nietzsche scheint die Entgrenzung und Öffnung im Vorgang der Desubjektivierung außerdem weiter verfolgt zu haben, wenn er vom Einswerden

196 Vgl. Därmann (s. Anm. 147), S. 124.

197 Vgl. Schmidt (s. Anm. 5), S. 41.

198 Vgl. Mersch, Dieter (2008): „Ästhetik des Rausches und der Differenz. Produktionsästhetik nach Nietzsche.“, in: Thomas Strässle / Simon Zumsteg (Hg.): *Trunkenheit. Kulturen des Rausches*. Amsterdam u.a.: Rodopi, S. 35-36.

199 Vgl. Därmann (s. Anm. 147), S. 128.

des Menschen mit der Natur,²⁰⁰ bzw. vom Einswerden des dionysischen Künstlers mit dem Ur-Einen²⁰¹ spricht. Hier scheint vielmehr sein Interesse am Mysterienwesen, am Orientalischen bzw. Indischen zur Geltung zu kommen, genauso wie der Einfluss neuplatonischer Schriften mit ihren kosmologischen Allegoresen und theologisierenden Ausdeutungen der Konstellation von Apollon und Dionysos hinsichtlich der individuatio und Entindividualisierung.²⁰² Auch Karl Heinz Bohrer's Emphase der Erhabenheitsästhetik im Zusammenhang des dionysischen Erscheinens und der unio mystica als Hintergrund der entindividualisierenden Zerreißung und individualisierenden Zerstückelung spricht für das Feld der Mystik als Bezugsinstanz. Damit scheint die dionysische Erfahrung viel weiter entgrenzt und aus subjektiven Strukturen gelöst gedacht werden zu können.

Allerdings gibt Nietzsches Begriffsgebrauch von „Erscheinung“, „Oberfläche“ und „Maske“ mit dem Anstoß zu einem Paradigmenwechsel hin zum Primat der Wahrnehmung der Phänomenologie eine starke Position im Anspruch auf Deutungshoheit in Sachen dionysischer Kunst. Wenn die Frage nach dionysischer Ästhetik konkret gemacht werden soll, scheint die Phänomenologie die besten Werkzeuge bereitstellen zu können. Doch um analytisch an einem konkreten Phänomen ansetzen zu können, müssen zuerst alle Zweifel darüber beseitigt werden, was dieses Phänomen nun eigentlich ist und nicht ist.

Die hier skizzierten Ansätze in den Bereichen Tiefenpsychologie, Mystik und Phänomenologie sind bloß andeutende Ergebnisse eines ersten Anlaufs, der zunächst nur zu demonstrieren scheint, dass das „schwer zu fassende Urphänomen der dionysischen Kunst“ fast beliebig unter dem Vorzeichen alles Fremden und abgründig Schillernden eine immer neue Gestalt annehmen kann. Deutlich wird auch, dass Nietzsche mit seinen Überlegungen zur Ästhetik in der *Geburt der Tragödie* weniger explizite Ausführungen als stimulierende Anstöße gibt, die im Bedarf nach Explizierung über die Tragödienschrift und auch seinen Werkkorpus hinausreichen. Mit der Diskussion einiger Interpretationen zu apollinisch-dionysischer Kunst und -Ästhetik soll veranschaulicht werden, wie das „schwer zu fassende Urphänomen“ im heutigen Umfeld ästhetiktheoretisch verortet wird.

Für Enrico Müller ist das Dionysische keineswegs amorph und chaotisch, weil es sich derart nicht für eine Ästhetik funktionalisieren lassen würde. Er interpretiert das Dionysische als tendenziell aus der Form hervor- und herausgehend und weniger unbegrenzt oder grenzenlos (wie etwa das Apeiron Anaximanders) als vielmehr entgrenzend.²⁰³ Bedeutsam ist

200 Vgl. *GT* 1, KSA 1, S. 29-30.

201 Vgl. *GT* 5, KSA 1, S. 43-44.

202 Vgl. Schmidt (s. Anm. 5), S. 43.

203 Vgl. Müller (s. Anm. 7), S. 151.

für ihn das konstruktive Moment:

Vorzugsweise im entgrenzenden Moment des „Dionysischen“ werden Struktur und Funktion der Ekstasis deutlich, nicht die Regression ins Chaos, sondern das Sichtbarwerden der Grenze als Grenze und die damit verbundene Erfahrung der Fragilität und Bedrohbarkeit der Form sind eigentlicher Sinn des diesbezüglichen ästhetischen Verhaltens. So gesehen bestünde die dem „Dionysischen“ implizite Weisheit im Verzicht auf die alltäglich praktizierte Schematisierung der Erfahrung nach den jeweils bestehenden Kategorien der apollinischen Formen und Bilderwelt zugunsten ihrer affektiven Überschreitung.²⁰⁴

Müller kann damit das Dionysische zwar überzeugend für eine Ästhetik nutzbar machen, allerdings nicht, ohne es zu zähmen und metaphysische Komponenten der *Geburt der Tragödie* zu vernachlässigen. Auch Dirk Solies vertritt einen konstruktivistischen Ansatz:

Die verbalen Gewaltakte häufen sich in der Beschreibung des Dionysischen. Von Vergewaltigung ist die Rede, von Nötigung, Unfreiheit und Zwang. Dabei ist jedoch immer im Auge zu behalten, daß Nietzsche hier nicht von subjektiven Willkürakten spricht, sondern von ekstatischen Erlebnissen die das Ich aus der Selbsthaftigkeit des Individuums heraustreten lassen, damit eine neuartige, externe Perspektive entfalten und in der endgültigen Vernichtung der Form nur ihre extreme Manifestation finden. Insofern ist die dionysische Ekstase immer auch eine Form der Aneignung und Bemächtigung von Wirklichkeit, weil nur hier, im ekstatischen Erleben, die Strukturen und Strategien rationalen Erlebens im Modus des Außer-sich-Seins transparent werden. Deshalb ist das Dionysische weit entfernt, ein absolutistisches oder gar destruktives Prinzip darzustellen; es ist die plastische Kraft, von der Nietzsche noch in seiner Zweiten Unzeitgemäßen Betrachtung gesprochen hatte, die aneignende, grenzziehende, horizontsetzende Potenz, deren Verkümmern in der Moderne zum Syndrom des Historismus geführt hatte, die in Nietzsches später Fassung des Dionysischen zum Prinzip ästhetischer Aneignung interpretiert wird. Absolutistisch ist dieses Aneignungsprinzip hingegen nicht, weil es, wie sich zeigen wird, nicht innerhalb der Eitelkeit des Ichbewußtseins, des „Alles für mich“, auftritt, sondern innerhalb desjenigen Prinzips, das Nietzsche im Zarathustra als „Schenkende Tugend“ bezeichnet hat.²⁰⁵

Solies Beitrag ist zweifellos sehr stichhaltig, bloß scheint er mit dem Dionysischen als grenzziehender, horizontsetzender Potenz gemäß einer strengen Leseart apollinische Prinzipien für den Bereich des Dionysischen geltend zu machen. Deutlich wird also, dass Interpreten den Austausch und die Grenzsetzung zwischen dem Apollinischen und Dionysischen mitunter ganz unterschiedlich denken. Roland Duhamel bezeichnet in seinem Entwurf einer orphischen Ästhetik sowohl das Apollinische als auch das Dionysische als Ordnungen: Das Apollinische umfasst nach den ordnungsstiftenden Mitteln der

204 Müller (s. Anm. 7), S. 152.

205 Solies (s. Anm. 64), S. 154.

Wiederholung, der Tradition und des Regelmäßes alles, was die Phantasie ordnet und bündigt und bildet insofern eine Eigenschaft des Kunstwerkes und des Kunsterlebnisses gleichermaßen. Der dionysische Ordnungstyp bedeutet für Duhamel hingegen Unvorhersagbarkeit, Chaos und Anarchie der Atome; das Dionysische liest er als ausgesprochen negativen Terminus, der das Hässliche, Unästhetische und Barbarische bezeichnet.²⁰⁶ Die Interdependenz beider Ordnungstypen sieht er folgendermaßen: „Das Dionysische ist das [...] Spiel mit Regel und Autorität, das das Erstarren und Ersticken der Ordnung [...] zu unterbinden hat.“²⁰⁷ Und weiters: „Ohne das Häßliche wäre die Ordnung fad und banal. Ordnung ist der Sieg über das Häßliche, das Chaos ist, und deshalb auf dieses angewiesen und von ihm abhängig“²⁰⁸ Aus dieser Bestimmung ergibt sich allerdings eine prekäre Konsequenz, die kaum im Sinne der lebensbejahenden Grundtendenz Nietzsches geltend gemacht werden kann: Als vom Menschen unbehelligte, anarchische Ordnung muss jede Ordnung der Natur in diesem Sinne als hässlich gelten. Das Dionysische als kosmisches Schaffensprinzip würde demzufolge fortwährend eine durch und durch hässliche Welt erzeugen. Duhamels apollinische und dionysische Ordnung lässt sich also nicht als Gegenüberstellung von künstlicher und natürlicher Ordnung begreifen. Nietzsche spricht aber im Zusammenhang des Dionysischen zu oft affirmativ von der Natur oder dem Natürlichen, als dass dieser Punkt als etwas Nebensächliches übergangen werden könnte.²⁰⁹ Nur unter den Konsequenzen des Erklärens einer unumstößlichen Feindschaft zwischen Mensch und Natur und einer allergischen Abspaltung aller naturhaft anmutenden, unkontrollierbaren Anteile des Eigenen, lässt sich die Sphäre des Dionysischen als das Hässliche per se erklären. Auch weil das Dionysische und Apollinische sich nicht auf gleicher Ebene symmetrisch gegenüberstehen, erscheint es als zu simpel gedacht, einen einfachen Gegensatz von „schön“ und „hässlich“ zu postulieren.

Udo Tietz verortet das Dionysische fernab vom Hässlichen, Barbarischen: „Dionysos steht für ein Intersubjektivitätsprinzip, das sich durch die ästhetisch tingierte Idee der gewaltlosen Synthesis [...] ergibt.“²¹⁰ Hierin sieht Tietz Nietzsches ästhetische Lösung der Rettung einer wankend gewordenen subjektzentrierten Vernunft.²¹¹ Der Aspekt des dionysischen Vernichtens gilt allein der Schranken bildenden und beschränkenden

206 Vgl. Duhamel, Roland (1994): „Nietzsches orphische Ästhetik.“, in: Roland Duhamel / Erik Oger (Hg.): *Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst*. Würzburg: S. 158-160.

207 Duhamel (s. Anm. 206), S. 160.

208 Duhamel (s. Anm. 206), S. 160.

209 Vgl. GT 7, KSA 1, S. 55-56; Vgl. GT 8, KSA 1, S. 57-59.

210 Tietz (s. Anm. 190), S. 77.

211 Vgl. Tietz (s. Anm. 190), S. 78.

Individualität:

Immer wieder betont Nietzsche, daß im Dionysos-Kult das „principium individuationis“ durchbrochen und der Gegensatz von Mensch und Mensch genauso überbrückt wird, wie der zwischen Mensch und Natur. Wie bereits bemerkt: Dionysos, der Gemeinschaftsgott, ist ein Gemeinschaftsstifter – und die Vernichtung der Individualität ist der Grundzug des Dionysischen.²¹²

Eine dionysische Gemeinschaft und Verständigung jenseits trennender Gegensätze und Entzweigungen ermöglicht das Medium Musik (in Nietzsches weitem Verständnis):

[...] diese gewaltlose Intersubjektivität der Verständigung wird in einer nicht propositional ausdifferenzierten Sprache realisiert, nämlich in der Sprache der Musik. Es ist die Idee einer ästhetischen Intersubjektivität, die von allen sprachlichen Bedeutungen gereinigt ist, die der versöhnungsutopischen Perspektive der Tragödienschrift Gestalt und Kontur gibt. Die anvisierte Intersubjektivität verankert Nietzsche nicht in einer auf freier und symmetrischer Anerkennung beruhenden Verständigung, sondern im dionysischen Tausel, also dort, wo die Hierarchisierungen und Entgegensetzungen ineinanderstürzen und verschwimmen [...].²¹³

Als umfassende Bestimmung dionysischer Kunst kann Tietz' Lesart der gewaltlosen ästhetischen Synthesis aber kaum geltend gemacht werden, da vieles unangesprochen oder zu vage bleibt. Dieter Mersch macht seinen Ansatz wiederum am Hässlichen, Negativen fest. Die Frage inwiefern Kunst sich in Gestalt von Dionysos, also in Abgrenzung zum schönen Schein, entfalten kann, sieht Mersch in der Auflösung und Negation des apollinischen Traums und der Produkte der Imagination durch das Dionysische als ästhetisches Prinzip beantwortet. Folglich assoziiert auch er das Dionysische mit dem Negativen, mit Gewalt, Destruktion und Differenzsetzung. Während das Apollinische an eine Serie von Gestaltungs- und Verfahrensweisen geknüpft ist, erscheint das Dionysische als Figur der Zäsur, der Entstaltung oder des Widerstandes, die sich dem Ästhetischen damit zugleich als sein Reflexionsprinzip erweist. Mersch lässt allerdings auch keine Unklarheit darüber aufkommen, dass Nietzsche dies kaum ausführt, sondern lediglich auf indirekte Weise andeutet.²¹⁴ Im Ausformen einer dionysischen Ästhetik konzentriert sich Mersch auf das Moment des Schreckens und Grauens, das angesichts der Zerreißung aller Bindungen und Orientierungen entsteht. Entscheidend ist für ihn Nietzsches positive Wertung des Risses:

212 Tietz (s. Anm. 190), S. 78.

213 Tietz (s. Anm. 190), S. 78.

214 Vgl. Mersch, Dieter (2017): „Nietzsches Dionysos.“, in: *Performance Philosophy* 3(2), S. 353.

[...] das Besondere an Nietzsche ist, dass diese Zerreißung nicht das Entsetzliche ist, das um jeden Preis vermieden werden muss, die Zerstörung der Ordnung als Lebensbedingung, sondern im Wortsinne das Ent-Setzliche, dasjenige, was uns an einen anderen Platz ‚ver-setzt‘ und gerade dadurch ein „Nie-empfundenes“ eröffnet. Kurz: Die Negativität des Risses ist überhaupt erst Bedingung eines Anderen, eines Neuen. Das Entscheidende am Dionysischen ist folglich die rückhaltlose Negation [...].²¹⁵

Mit dem Riss oder der Negativität als notwendiges Moment von Kreativität sieht Mersch Nietzsche als Vordenker des Übergangs der klassischen Kunst zum Avantgardismus des 20. Jahrhunderts mit dessen ganzer Bandbreite neuer künstlerischer Praktiken der Destruktion oder Dekonstruktion.²¹⁶ Konkret bedeutet das:

Solange es die Kunst mit der Form, der Darstellung oder der *techn* zu tun hat, bleibt sie an Medien gebunden und verfhrt apollinisch; sobald sie aber diese umstrzt und überschreitet, kann das auftauchen, wofür der Begriff fehlt und die Bestimmung versagt. Das Dionysische meint nichts anderes: Das Medium konstituiert, gestaltet und versinnlicht; seine Fraktur oder Brechung konfrontiert hingegen mit einer Lücke, einem „Durchri“, wodurch ein „Unfgliches“ im Sinne eines „Aus sich“-Heraustretenden, Sich-Zeigenden zum Vorschein gelangt. Wir haben es dann mit einer „anderen“ Gegenwart zu tun, [...] worin sich die Erfahrungen des Negativen und der Alterität kreuzen und die allein dort statthat, wo sich ein Widerspruch, eine Aporie ereignet.²¹⁷

Und weiters, an späterer Stelle:

Nietzsches „Ekstasis“ wäre hier einzusetzen—in der Auflösung der Konturen z. B. durch die konträre Verwendung von Figurationen, in Umkehrungen, und zwar so, dass die ins Spiel gebrachten Materialien ihre Materialität, die zur Anwendung kommenden Techniken ihre Ambiguität offenbaren. Anders gewendet: Die Produktion von Paradoxa nimmt für das, was ich Differenzsthetik nenne, eine ausgezeichnete Stellung ein.²¹⁸

Mersch sieht in ästhetischen Differenzen und praktischen Paradoxa also das Vermögen, eine Spur zu legen, die auf das Nichtbestimmbare, Nichtgreifbare verweist und die Möglichkeit eines anderen Erscheinens freigibt.²¹⁹ Differenzsthetik heißt demnach:

Vervielfältigung der Klüftungen oder Spaltungen, aus deren Abständen und Kontrast im Sinne des *contra-stare*, der buchstäblichen Zusammen-Setzung als Gegen-Stellung ein Unfassbares, Anderes hervorspringt, ohne den Gesetzen der Kausalität zu gehorchen oder ableitbar zu sein; eine Singularität der

215 Mersch (s. Anm. 214), S. 355.

216 Vgl. Mersch (s. Anm. 214), S. 356-357.

217 Mersch (s. Anm. 214), S. 357-358.

218 Mersch (s. Anm. 214), S. 359.

219 Vgl. Mersch (s. Anm. 214), S. 361.

Ereignung, die gleichzeitig etwas sichtbar, erfahrbar, erkennbar macht, was auf anderen Wegen nicht erschlossen werden kann, d. h. die ‚Er-Ringung‘ eines außerordentlichen, anders nicht zu gewinnenden Wissens.²²⁰

Auch eine Neukonzipierung des Künstlersubjekts sieht Mersch stattfinden: Gelockert wird die noch von Nietzsche verklärte romantische Fixierung auf das künstlerische Genie zugunsten einer Anbahnung der Entsubjektivierung der Kreativität. Der Künstler oder die Künstlerin tritt in der künstlerischen Praxis zurück und versteht sich weniger als Schöpfer*in sondern vielmehr als Arrangeur*in des Überraschenden und Unberechenbaren.²²¹

So perspektivenreich Merschs Konkretisierung der Konzeptionen der *Geburt der Tragödie* als Ästhetik der Form und Differenz ist, so weit entfernt er sich auch von Nietzsches exemplarisch ästhetischem Phänomen der attischen Tragödie. Die Distanzierung wurzelt in der bewusst gesetzten produktionsästhetischen Ausrichtung Mersch. Eine scharfe Trennung in Produktions- und Rezeptionsästhetik setzt aber maßgeblich voraus, was Nietzsche versucht, als den antiästhetischen Modus selbst herauszustellen: Das intentionale Subjekt, den „sokratischen Menschen“. Enrico Müller, der Nietzsches Ansatz als fundamentalästhetisch bezeichnet, weist die Unterscheidung in Produktionsästhetik und Rezeptionsästhetik als methodologische Produkte der aristotelischen Poetik aus.²²² Zwar gilt das Dionysische schon dem jungen Nietzsche als schöpferisches Prinzip, aber eben nicht als das Prinzip, das im schaffenden Individuum wirksam ist. Allzu leicht kann die besagte Differenzsetzung und Negation als konstitutives Moment von Subjektivität missverstanden werden. Auch das Entgrenzen seiner selbst im subversiv vorwärtsdrängenden Suchen nach neuen Spielräumen des Ausdrucks und Seins folgt einer volitional vorwärts strebenden, identitätsgenerierenden Dynamik, während das Dionysische eine rückwärtsgewandte, desubjektivierende Dynamik bezeichnet. Das, was produziert wird und sich im Werden befindet, ist nicht das Produkt des individuellen Willens, sondern das des blinden „Weltwillens“. Damit bezeichnet dionysische Ästhetik eine kompromisslose Partizipation am Werden der Welt, oder, mit Heideggerschem Vokabular, am „Welten der Welt“.²²³

Mit Nietzsches Deutung der attischen Tragödie ist das einzige ästhetische Resultat oder Produkt, das dem dionysischen Rausch entspringt und diesen überdauert, der aus der Musik geborene Mythos, der Schein, der nach der dionysisch-ekstatischen Läuterung wieder von neuem bejaht werden kann. Benjamin Bennet interpretiert den Mythos beim frühen Nietzsche

220 Mersch (s. Anm. 214), S. 361.

221 Vgl. Mersch (s. Anm. 214), S. 357-361.

222 Vgl. Müller (S. Anm. 7), S. 137.

223 Vgl. Del Caro (s. Anm. 52), S. 41.

als „[...] the measure of our aesthetic relation to reality, of our ability to take the world as an „aesthetic phenomenon“.“ Die intendierte Kultivierung des Mythos kann seinen Ausführungen gemäß als ästhetische Erziehung der Menschheit bezeichnet werden.²²⁴ Gerade an der Verbindung zwischen Mythos und dionysischer Kunst zeigt sich die Kohärenz Nietzsches archaischer Welt, aus deren Zusammenhang dionysische Kunst nicht ohne entsprechende Probleme extrahiert werden kann.

Es stellt sich die Frage, ob und wie Figuren der Negativität, wie Dieter Mersch sie anführt, Teil einer mythenschaffenden Kunst sein können. Die Aporie, das Paradoxon und Figuren des Widerspruchs können wohl Risse in der kontingenten, geordneten Welt erzeugen und damit eine Öffnung für das „Welten der Welt“ befördern – dennoch bleibt die Frage, ob Nietzsche diese Mittel nicht eher als sokratische, diskursive Techniken, anstatt als vordiskursive, dionysische Techniken gewertet hätte. Für Mersch scheint sich hier kein Widerspruch zu ergeben. Die Kluft zwischen Reflexion und ästhetischem Erleben sucht er zu überbrücken, indem er von einem ästhetischen Denken im Tun und durch das Tun ausgeht, „[...] ein[em] Denken, das nicht der Handlung entgegengesetzt ist und sie unterbricht, sondern ihr als eigene Erkenntnisform, als nichtdiskursives und nicht diskursivierbares Wissen entspringt.“²²⁵ Damit scheint eine andere Vernunft angesprochen zu sein – eine Vernunft, die als Folge der Entsubjektivierung in der Zentrierung des Ästhetischen auf den Leib wirksam wird und sich in affektiver Exzentriz äußert.²²⁶ Kritisch kann aber gefragt werden, ob diese Form der Vernunft nicht vielmehr in einer Sprache der Affirmation als der Negation spricht. Sofern die Reflexion und die trennende Ratio in Merschs Interpretation dionysischer Kunst als Differenzästhetik eine tragende Rolle spielt, kann jedenfalls nicht die Rede sein von Ästhetik im Sinne des jungen Nietzsche.

Künstlerisches Schaffen muss das höchstmögliche Interesse für das Leben selbst darstellen, „[...] insofern es sein Wachsen fördert, insofern es das Leben verklärt und bereichert.“²²⁷ Neben der Negation des schönen Scheins muss also Affirmation in dionysischer Ästhetik eine bedeutende, wenn nicht die tragende Rolle spielen. Für Djurić überwindet dionysische Kunst unumgänglich jeden Pessimismus. Schmerz erscheint ihm als schöpferischer Impuls und nicht nur als etwas Negatives, da er zur Stärkung und Steigerung der Lebenskraft beitragen kann. Insofern Dionysos über die Einzelexistenz hinausgeht und im Wiederherstellen der ursprünglichen Einheit den Einzelmenschen in den Abgrund zieht, um es

224 Vgl. Bennett, Benjamin (1979): „Nietzsches Idea of Myth: The Birth of Tragedy from the Spirit of Eighteenth-Century Aesthetics.“, in: *PMLA* 94(3), S. 423.

225 Vgl. Mersch (s. Anm. 214), S. 359.

226 Vgl. Mersch (s. Anm. 214), S. 359.

227 Vgl. Djurić (s. Anm. 46), S. 213.

ihm zu überlassen, sich mit dem Allgemeinen zu identifizieren, ist dionysische Kunst für Djurić die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit.²²⁸ Statt der Negation des schönen Scheins scheint damit die Affirmation und Integration des Chaos in die eigene Lebenspraxis zum bestimmenden Zug dionysischer Kunst zu werden.

Mit all den vielgestaltigen und sich oft widersprechenden Anläufen, dionysische Kunst und Ästhetik zu definieren, verbleibt zum Schluss der Eindruck, bloß bestätigen zu können, dass der eigentliche Nietzsche nur in Nietzsches Pluralität und Widersprüchlichkeit zu erkennen ist.²²⁹ Um der *Geburt der Tragödie* eine schlüssige und systematische Ästhetik entnehmen zu können, müssen Gewichtungen getroffen werden, die über eine simple Werkexegese hinausgehen: Die Ansätze müssen weiter geformt und ausgestaltet, einzelne Muster verstärkt und andere ausgeblendet, werden. Was sich verallgemeinern lässt, sind bloß die groben Umrisse.

Im Resümee verbleibt – wie schon zu Beginn der Arbeit festgestellt – der Konsens, dass einzelne Komponenten der ästhetischen Konzeptionen in der *Geburt der Tragödie* nicht ohne größere Schwierigkeiten aus dem kontingenten Zusammenhang der frühgriechischen Welt, welche Nietzsche zu rekonstruieren sucht, gelöst werden können. Im Detail verbleiben weiters viele Fragen und nicht zuletzt auch immer wieder Skepsis, ob sich nach den rund hundertfünfzig Jahren seit der Publikation der *Geburt der Tragödie* das „allergische“ Verhältnis der abendländischen Philosophie zum Rausch, zur Ekstase und diversen Zuständen des entgrenzten Erlebens bedeutend gebessert hat. Zugleich zeigen diese eineinhalb Jahrhunderte auch deutliche Öffnungs- und Austauschbewegungen zur Verfügbarmachung philosophischer Ressourcen anderer Kulturen, die diverse Formen des Rausches und der Ekstase nie derart gegen die Vernunft ausgespielt haben. Es mag heute so einfach und lohnend wie nie zuvor sein, die ästhetischen Konzeptionen der *Geburt der Tragödie* in einem interkulturell-philosophischen Vergleich mit einer ebenso im Theaterkontext situierten Ästhetik einer außereuropäischen antiken Kultur zu vergleichen. Viele Indizien sprechen für den Versuch, die womöglichen Spuren von Nietzsches Dionysos, dem „aus Asien heranstürmende[n] Gott“²³⁰, nach Indien zu verfolgen und der Ästhetik der *Geburt der Tragödie* die klassisch-indische Ästhetik des *Nāṭyaśāstra* gegenüberzustellen.

228 Vgl. Djurić (s. Anm. 46), S. 237.

229 Vgl. Sommer (s. Anm. 1), S. 96-98 u. 165-166.

230 Vgl. *DW* 1, KSA 1, S. 556.

II Bharata Munis *Nāṭyaśāstra*

2 Bharata Munis *Nāṭyaśāstra*

Folgt man K. C. Pandey, dann sind Poesie, Musik und Architektur die Hauptbereiche indischer Kunst. Die Poesie ist hierbei die höchste aller Künste und das Drama die höchste Form der Poesie. Als Begründung gibt Pandey an, dass dramatische Kunst alle anderen traditionellen Künste mit einschließt – insbesondere Musik, Künste der szenischen Repräsentation und Dichtung, und dass Theater die Situationen des Lebens in umfassendster Weise zum Inhalt künstlerischer Vermittlung machen kann.²³¹ Das Drama hat also einen essenziellen Stellenwert in der indischen Kultur. Bharata Munis *Nāṭyaśāstra* ist die textliche Grundlage des klassischen indischen Dramas und Zeugnis einer frühen, eigenständigen, in Theorie und Praxis sehr ausgereiften und komplexen Theaterkultur. Das Werk präsentiert sich als das fünfte und letzte Veda, womit es sich eingliedert in den Grundbestand heiliger Schriften. Die verschiedenen traditionellen Künste, das Theater und die Kultivierung des ästhetischen Empfindungsvermögens bekommen mit dem *Nāṭyaśāstra* ihren spezifischen Ort im integralen Gefüge zugewiesen. In vieler Hinsicht präsentiert sich das klassische indische Drama als Gegenstück zur klassischen griechischen Tragödie. Dies lässt sich von verschiedenen Seiten her aufrollen. Am kompaktesten erscheinen die spezifischen Charakteristika aber im Analysieren des Rasa-Begriffs, in dem das Wesentliche der indischen Theaterkultur kulminiert. „Rasa“ bezeichnet eine Theorie der Emotionen im Kontext von Kunstrezeption und -produktion, genauso wie eine Theorie des Kunstobjekts. Bharata präsentiert im *Nāṭyaśāstra* eine elaborierte Typologie der Emotionen, die im Rahmen des künstlerischen Prozesses zu bedeutungstragenden oder -vermittelnden Konstituenten werden und umfasst dabei nahezu alle gemeinhin verbindlichen Varietäten und deren spezifische Kriterien.²³² Vermittelt werden will letztlich immer rasa als Essenz des ästhetisch Dargebotenen.

Nicht nur die sprachliche, kulturelle und zeitliche Distanz, auch die Komplexität des *Nāṭyaśāstra* selbst machen eine Vermittlung der Inhalte durch fundierte Kommentare notwendig. Zum Erschließen des größeren Kontextes sowie des Primärtextes selbst werde ich mich hauptsächlich auf etablierte Sekundärquellen stützen, an betreffenden Stellen aber wichtige Lehrsätze, Definitionen und Analogien aus der ersten vollständigen Werkübersetzung von Manomohan Ghosh zitieren.

231 Vgl. Pandey, Kanti Chandra (1950): *Indian Aesthetics*. With a Foreword by Prof. S. Radhakrishnan. Banaras: The Chowkamba Sanskrit Series Office (= Comparative Aesthetics Vol. 1), S. 1.

232 Vgl. Chari, V. K. (1998): „Rasa.“, in: Michael Kelly (Hg.): *Encyclopedia of Aesthetics*. Vol. 4. Oxford u. a.: Oxford University Press, S. 104.

Eröffnet werden soll diese Studie mit einer Erörterung der Problematik der Autorschaft, Datierung und Werkfassung und einem knappen Abriss der Geschichte des ästhetiktheoretischen Diskurses, der mit dem *Nāṭyaśāstra* seinen Anfang nimmt. Um die spezifische Ästhetik, insbesondere die Rasa-Theorie, in ihrer Eigenart darstellen zu können, will ich mit einem groben schematischen Umriss des großen Ganzen beginnen und versuchen, allgemeine Charakteristika des antiken indischen Theaters in Abgrenzung zu allgemeinen Tendenzen des aristotelischen griechischen Theaters herauszuarbeiten. Besonders die unterschiedliche Gewichtung und Kombination der verschiedenen dramatischen Ausdrucksmittel, die unterschiedliche stilistische und strukturelle Konzipierung von Theater, die auseinandergehende Auffassung von „mimesis“, die darin gründende Verschiedenartigkeit der Darstellungskonventionen und Schauspieltechnik sowie die differierende Zweckbestimmung von Theater, soll thematisiert werden. Unterschiede der Praxis sind natürlich eng verknüpft mit unterschiedlichen philosophischen Rahmenkonstrukten. Bevor die ästhetiktheoretischen Inhalte des *Nāṭyaśāstra*, insbesondere „rasa“, adäquat untersucht werden können, gilt es, den entsprechenden Kontext in allen relevanten Zusammenhängen zu erarbeiten. Eine große Spanne an philosophischem Kontext ist zu berücksichtigen, der in historischen Kommentaren oder anderen Werken verstreut die weite Gesamtheit der zu berücksichtigenden Konzeptionen ausmacht. Dieser philosophische Kontext wird in einem weiteren Kapitel thematisiert werden. Beginnend mit der Problematik eines allgemeinen Begriffs von indischer Ästhetik und Kunst soll eine Untersuchung des Zusammenhangs von Kunst, Sinnlichkeit und spiritueller Praxis, eine Darstellung der Konzeption des individuellen und universellen Selbst, eine Ausdifferenzierung der Sphären des alltäglichen, ästhetischen und mystischen Erlebens sowie eine Einführung in das Konzept der „guṇas“ folgen.

Auf der Grundlage des erarbeiteten Kontexts folgt anschließend die eigentliche Hinwendung zum *Nāṭyaśāstra* und den darin entwickelten ästhetiktheoretischen Konzeptionen. Ausgehend vom Rasa-Begriff sollen alle weiteren theoretischen Bausteine und die funktionalen Zusammenhänge erschlossen werden. Eine Herausforderung dabei wird sein, linear das aufzurollen was eigentlich nicht einer linearen Kausalität entsprechend gedacht werden kann. Die Rasa-Konzeption ist nur als integrales Gefüge, als Komplex mehrerer Begriffe zu begreifen. Diesem Komplex kann man sich von verschiedensten Seiten her annähern, jedoch ist das Gesamte nur als Gefüge der aufeinander bezogenen Begriffe verständlich. Manche gehen auch noch weiter mit der Behauptung, dass die zur Frage stehenden Phänomene nur aus tatsächlicher lebendiger Erfahrung heraus verstanden werden können. Das Entscheidende dieser Tradition ist schließlich nicht im Theoretischen verankert

sondern seit jeher aktiv, oral und korporal vermittelt in den Performer*innen, Lehrer*innen und der Aufführungspraxis präsent. Im Unterschied zu Aristoteles' Poetik wird das *Nāṭyaśāstra*, so Schechner, viel eher getanzt als gelesen.²³³ Ein philosophisch-analytischer Zugang muss jedenfalls zuerst durch analytische Segmentierung Unordnung und Differenzen schaffen, bevor das Gesamte in allen Zusammenhängen als lebendige Synthese veranschaulicht und einsichtig gemacht werden kann. Sheldon Pollock fasst es in folgende Worte:

From such an analytical perspective the play looks like a jumble of disconnected components, but the very performative – and almost alchemical – process that characterizes drama and that forms the subject of the *Treatise* subordinates and homogenizes them. They are ultimately combined into a whole, where each component is at once preserved and subsumed, that constitutes the unified emotional core of a given scene and of the play as a whole. This core is its rasa [...].²³⁴

Unter der Vorwegnahme dass es keine äquivalenten begrifflichen Entsprechungen im Englischen oder Deutschen gibt, ist es zudem geboten, die im Rasa-Kontext situierten Begriffe mit gebührender Vorsicht, Umsicht und Skepsis handzuhaben. Die sich vorschnell anbietende Deutung ist zumeist eine Verzerrung und verdeckte Reproduktion dessen, was durch die Ressourcen der eigenen Sprache im Denken des Eigenen bereits angelegt ist. Betont werden muss auch, dass die folgenden Begriffe keine das allgemeine menschliche Erleben beschreibenden Begriffe sind. Zur terminologischen Unterscheidung zwischen der ästhetischen und nicht-ästhetischen Sphäre ist in Indien ein je eigenes Set an Begriffen entwickelt worden.²³⁵ Die Unterscheidungen sind aber nicht nur theoretischer Natur: Als Produkt von Kulturtechniken gilt jede artistisch mediierte Emotion als ontologisch verschieden von ihrem unmedierten Gegenstück.²³⁶

Mit einem etymologischen Exkurs zum Begriff „rasa“ und einer Erörterung von Bharatas Geschmacksanalogie, die bereits einen Grundriss der Ontologie und Phänomenologie der Rasa-Konzeption bereitzustellen vermag, wird der Hauptteil dieses Teils der Arbeit eröffnet werden. Dem folgt eine Charakterisierung des Rasa-Erlebens und die Auflistung der acht rasas. Daraufhin werden die Schlüsselbegriffe der Rasa-Konzeption, die „bhāvas“ („sthāyībhāva“, „vyabhicāribhāva“, „vibhāva“, „anubhāva“ und „sāttvikabhāva“)

233 Vgl. Schechner, Richard (2001): „Rasaesthetics.“, in: *TDR: The Drama Review* Vol. 45(3), S. 28.

234 Pollock, Sheldon (Übers. u. Hrsg.) (2016): *A Rasa Reader: Classical Indian Aesthetics*. New York: Columbia University Press (= Historical Sourcebooks in Classical Indian Thought), S. 8.

235 Vgl. Deshpande, G. T. (1989): *Abhinavagupta*. New Delhi: Sahitya Akademi, S. 91.

236 Vgl. Dharwadkar, Vinay (2015): „Emotion in Motion: The Nāṭyaśāstra, Darwin and Affect Theory.“, in: *PMLA* Vol. 130(5), S. 1396.

erarbeitet, welche in harmonische Verbindung („saṃyoga“) gebracht zu Konstituenten des ästhetischen Erlebens werden. Der Prozess des ästhetischen Erlebens setzt mit der integrativen Verbindung dieser Elemente aber erst an. Abhinavagupta, einer der einflussreichsten indischen Philosophen, vereint im Fortgang des ästhetiktheoretischen Diskurses mit seinem Kommentar zum *Nāṭyaśāstra* diverse weiterführende Ansätze zu einer finalen Synthese. Seine theoretische Konzeption der transformativen Entwicklung im ästhetischen Erleben gilt bis heute als beispielhaft und wird auch hier die Grundlage der Darstellung des transformativen Prozesses bilden. Zuvor gilt es aber noch zu fragen, wer unter welchen Voraussetzungen rasa erleben kann. Bharatas Begriff des idealen Zusehers, Charakterisierungen des „rasika“ sowie eine Erörterung des Begriffs „sahṛdaya“, sollen Auskunft geben. Anschließend folgt eine Darstellung von Abhinavaguptas Konzeption der fünf Ebenen des ästhetischen Erlebens – der sinnlichen, imaginativen, emotiven, kathartischen und transzendentalen Ebene. Besonders der Begriff der Deindividualisierung, „sādhārāṇīkaraṇa“ als indische Pendant zur aristotelischen „kátharsis“, Abhinavaguptas Verständnis von Verallgemeinerung bzw. Universalisierung, das neue rasa „śāntarasa“ sowie „ānanda“, der indische Begriff für überweltliche Wonne und Lust, sollen im Zuge dessen herausgearbeitet werden.

2.1 Autorschaft, Datierung, Werkfassung und Rezeptionsgeschichte des *Nāṭyaśāstra*

Beginnend mit der bedeutsamen Erstübersetzung eines klassischen Sanskrit-Texts im Jahr 1789 steigt das Interesse von Forscher*innen der ganzen Welt an einer näheren Kenntnis der Ursprünge des antiken indischen Theaters. Das *Nāṭyaśāstra*, welches zunächst als verschollen gilt, wird in den nächsten Jahrzehnten Schritt für Schritt erschlossen.²³⁷ Dem heutigen Indien ist das Werk nicht in direkter Weise und als einzelner Text gegeben. Das Vorhandensein des *Nāṭyaśāstra* als allgemein zugänglicher singulärer Text ist eine Errungenschaft der Arbeit überwiegend westlicher Orientalisten.²³⁸ Zur Zeit, als Nietzsche seine *Geburt der Tragödie* verfasst, sind nur bestimmte einzelne Kapitel des *Nāṭyaśāstra* einer breiteren Öffentlichkeit in Sanskrit zugänglich. 1894 wird das gesamte Werk erstmals in

237 Vgl. Ghosh, Manomohan (Übers. u. Hrsg.) (1951): *The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics ascribed to Bharata-Muni*. Bibliotheca Indica Work No. 272. Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal, S. XXXVII.

238 Vgl. Schechner (s. Anm. 233), S. 28.

Sanskrit publiziert.²³⁹ Mangels eines fundierten Werkkommentars ziehen Indolog*innen beim Erforschen der frühen indischen Theaterkultur dem schwierigen Originaltext aber für längere Zeit bevorzugt andere Quellen vor.²⁴⁰ 1951 stellt Manomohan Ghosh schließlich die erste kritische Ausgabe des gesamten ins Englische übersetzten Textes des *Nāṭyaśāstra* fertig.²⁴¹ Weitere Übersetzungen, kritische Editionen, Kommentare und Einführungen mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen werden publiziert.²⁴² Heute ist das *Nāṭyaśāstra* Forscher*innen aus aller Welt als ein herausragendes Werk, ein Höhepunkt der Geschichte des Theaters, bekannt. In Indien gilt die Abhandlung seit gut zweitausend Jahren als singuläre kohäsive Quelle der Bestimmung einer Theorie und Praxis der traditionellen Kunstformen.²⁴³ Dem hat das zeitweilige Verschwinden des Textes keinen Abbruch getan. Die Inhalte des *Nāṭyaśāstra* sind heute wie damals präsent als Serie historischer Interpretationen sowie in lebendigen, aktiven, oral vermittelten performativen Traditionen wie „kathak“, „kathakali“, „odissi“ und „bharatanatyam“, welche gemeinsam die Bandbreite des indischen Tanztheaters ausmachen.²⁴⁴ In diesem weiten Sinne erscheint es nicht vermessen, die Rezeptionsgeschichte des *Nāṭyaśāstra* als Geschichte klassisch indischer Ästhetik an sich zu bezeichnen.

Der Entwurf einer Geschichte des *Nāṭyaśāstra* kann sehr unterschiedlich angesetzt werden. Ein möglicher Anfang ist dem Mythos zufolge bei Brahmā, der im Hinduismus als Schöpfer aller Existenz gilt, gegeben. Im ersten Kapitel des *Nāṭyaśāstra* selbst wird auf den göttlichen Ursprung der Inhalte verwiesen: Der Weise Bharata berichtet einer Schar zuhörender Weiser, wie ihm von Brahmā die Inhalte des *Nāṭyaśāstra* übermittelt wurden. Grund dafür war ein Beschluss der Götter, ein fünftes Veda zu schaffen, das in anschaulicher Art jedermann, unabhängig von Kaste und Glaubensbekenntnis, als Mittel dienen kann, an den grundlegenden Inhalten der eigenen Kultur, versammelt in den ersten vier Veden, teilzuhaben. Dieses fünfte Veda, das Nāṭyaveda, wird also Bharata in die Hände gelegt, damit er es mit Hilfe seiner hundert Söhne auf Erden verbreite.²⁴⁵

Diese hundert Söhne und die, welche ihnen in ihrem Tun folgten, wurden später „Bharatas“ genannt. In all diesen Bezügen wird das Wort „Bharata“ simpel als Ausdruck für „Schauspieler“ verwendet. Der Umstand der funktions- oder rollenbezogenen Übertragbarkeit dieser Bezeichnung und einige von diversen Quellen ausgehende alternative Benennungen

239 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. XXXVIII.

240 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. XXXIX.

241 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. VII u. XI.

242 Vgl. Unni, N. P. (1998): *Nāṭyaśāstra. Text with Introduction, English Translation and Indices in four Volumes*. Vol. 1. New Delhi: Nag Publishers, S. 12-17.

243 Vgl. Unni (s. Anm. 242), S. 30-31.

244 Vgl. Schechner (s. Anm. 233), S. 28.

245 Vgl. Unni (s. Anm. 242), S. 1-2.

des Autors problematisieren eine eindeutige Feststellung der Urheberschaft. So gibt es etwa die Theorie, dass mehrere Autoren, allesamt „Bharatas“, über eine längere Zeitspanne hinweg das *Nāṭyaśāstra* als ein ausgedehntes Kompendium ihrer versammelten Ansichten verfasst haben. N. P. Unni stellt sich gegen diese Auffassung und verweist auf mehrere Forscher*innen, die auf die Einheit des Zwecks, die einheitliche Vision, die stilistische Kohärenz, die aufbauende, organische Struktur der Komposition und die Unplausibilität der Entstehung des Werkes in Folge eines generationenübergreifenden theoretischen Diskurses verweisen. Diese Einwände schließen jedoch nicht aus, das „Bharata“ Name für eine Künstlerschule oder Klasse von Personen war, welche simultan bemüht waren, in systematischer Weise die betreffenden Inhalte zu etablieren. Auch die Auffassung, dass die drei Silben von „Bharata“ ein Eponym der drei Wörter „bhāva“, „rāga“ und „tāla“ darstellen, spricht gegen einen singulären Autor.²⁴⁶ Die Datierung des Werkes ist ebenfalls schwer zu bestimmen. Auch ist strittig, ob das vollständige Werk 36 oder 37 Kapitel umfasst.²⁴⁷ Zumindest der Zeitraum vom fünften Jahrhundert vor- bis zum dritten Jahrhundert nach unserer Zeitrechnung scheint als Entstehungszeit des Werkes festzustehen.

In späterer Literatur lassen sich immer wieder Referenzen auf Bharata und Zitate aus dem *Nāṭyaśāstra* finden. Der wichtige Kommentar von Abhinavagupta aus dem zehnten nachchristlichen Jahrhundert bezieht sich auf die Rezeption vieler früherer Philosophen und Dichter, deren kommentierende Werke nicht erhalten geblieben sind.²⁴⁸ Fest steht allenfalls, dass mit der Veränderung des Hinduismus von der rituellen Ära zum devotionalen Theismus des frühen Mittelalters auch die Rasa-Theorie ausgebaut wird: Philosophen richten vermehrt ihr Interesse auf das Erkunden der Möglichkeit bestimmter exklusiver Kunsterlebnisse, einer Vereinigung mit dem Göttlichen gleichzukommen.²⁴⁹ Leider ist Abhinavaguptas Kommentar das einzige Zeugnis der frühen Diskurse zum *Nāṭyaśāstra*. Dementsprechend ist die Geschichte der Rezeption, der Austauschbewegungen zwischen Theorie und Praxis und der spezifischen philosophischen Erörterungen weitgehend verdunkelt. Vermutlich ist Udhbhaṭas Kommentar um 760 n. Chr. die erste bedeutsame Anmerkung zum *Nāṭyaśāstra*. Jedenfalls läutet die Schrift eine Ära der regen Auseinandersetzung mit Bharatas Werk ein. Unter den vielen Kommentatoren gibt es drei, die Abhinavagupta in seiner historisch-philosophischen Rückschau ausführlich diskutiert: Bhaṭṭa Lollaṭa, Śrī Śaṅkula und Bhaṭṭa Nāyaka.²⁵⁰ Während

246 Vgl. Unni (s. Anm. 242), S. 18-29.

247 Vgl. Pandey (s. Anm. 231), S. 8.

248 Vgl. Unni (s. Anm. 242), S. 31-33.

249 Vgl. Gitomer, David (1998): „Indian Aesthetics.“, in: Michael Kelly (Hg.): *Encyclopedia of Aesthetics*. Vol. 2. Oxford u. a.: Oxford University Press, S. 484.

250 Vgl. Unni (s. Anm. 242), S. 90-117.

Bhaṭṭa Lollaṭa nach dem Ort an dem rasa anzusiedeln ist fragt,²⁵¹ beschäftigt sich Śrī Śaṅkula in seinem ausschließlich theoretischen Ansatz mit Konditionen des Wissens und Fragen zur mentalen Repräsentation des ästhetischen Objekts.²⁵² Bhaṭṭa Nāyaka bringt grundlegende vedantische Konzeptionen in den Ästhetikdiskurs mit ein.²⁵³ Abhinavaguptas Beitrag stellt schließlich die Krönung der prozesshaften Entwicklung indischer Ästhetiktheorie dar.²⁵⁴ Als eine der bemerkenswertesten und facettenreichsten Persönlichkeiten des mittelalterlichen Indiens vereint er die vereinzelt Stimmen früherer Philosophen zu einer meisterhaften Synthese in Feldern wie Mystik, theoretischer Philosophie und Ästhetik. Die Wichtigkeit seines Kommentars zum *Nāṭyaśāstra*, dem um 1000-1030 verfassten *Abhinavabhāratī*, kann für das Studium indischer Ästhetiktheorie nicht überschätzt werden.²⁵⁵ Nach Abhinavagupta setzt sich die Auseinandersetzung mit jenen Themen fort, ohne jedoch viele neue kreative Impulse zu empfangen. Ānandavardhana, Bhaṭṭa Nāyaka, Bhaṭṭa Tota und Abhinavagupta bleiben die charakteristischsten Exponenten indischer Ästhetiktheorie. Auch wenn ihre Überlegungen manchmal vage und unbedarft erscheinen, sind sie bis heute nicht überholt und für die westliche Philosophie nach wie vor eine Quelle neuer Anregungen.²⁵⁶

2.2 Zum antiken indischen Drama

Der Umstand, dass „nāṭya“ oft mit „Drama“ übersetzt wurde, soll nicht zu einer vorschnellen Angleichung der antiken indischen Theaterkultur an das, was durch Aristoteles vom griechischen Drama überliefert ist, verleiten. Nur bei sehr oberflächlicher Betrachtung dominieren die Gemeinsamkeiten.²⁵⁷ Im Unterschied zum zentralen Stellenwert des Plots im griechischen Drama ist der Charakter von „nāṭya“ weniger durch die Erzählung, bzw. Handlung dominiert, sondern mehr durch sinnlich-performative Elemente eines Spektakels, das als Gesamtkunstwerk gedacht werden muss. Dekoration, Kostüme, Make-up, Tanz, Instrumentalmusik und Gesang werden dem Plot und dem Schauspiel in ihrer Bedeutsamkeit nicht untergeordnet.²⁵⁸ „Nāṭya“ umfasst sowohl das, was im Westen gemeinhin als Drama

251 Vgl. Pandey (s. Anm. 231), S. 29.

252 Vgl. Pandey (s. Anm. 231), S. 37-40.

253 Vgl. Pandey (s. Anm. 231), S. 60-61.

254 Vgl. Pandey (s. Anm. 231), S. 74.

255 Vgl. Unni (s. Anm. 242), S. 119-121; Vgl. Gnoli, Raniero (1956/1985): *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*. Third Edition. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office (=Chowkhamba Sanskrit Studies Vol. LXII), S. XXVI.

256 Vgl. Gnoli (s. Anm. 255), S. LII.

257 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. XLII.

258 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. XLII-XLIII.

verstanden wird, als auch Formen von Oper, Ballett und dramatischem Spektakel.²⁵⁹ Eine Definition des Begriffs wird im *Nāṭyaśāstra* selbst geboten: „A mimicry of the exploits of Gods, the Asuras, kings as well as of householders in this world, is called drama.“²⁶⁰

Auch hier scheint sich ein ganz grundlegender Anknüpfungspunkt zu einem im westlichen Kulturraum prominenten Begriff, dem aristotelischen Begriff der „mimesis“, zu ergeben. Wo aber Aristoteles *mimesis* als eminent gegebenen, nicht weiter fragwürdigen konzeptuellen Baustein behandelt, ist die Art und Weise der Nachahmung bzw. Repräsentation („*anukaraṇa*“) im *Nāṭyaśāstra* durch ein elaboriertes, komplexes Regelwerk bestimmt und erweist sich in theoretischer wie praktischer Hinsicht als eine der genuinen Eigenarten des klassischen indischen Dramas. Der konventionelle Theaterstil grenzt sich in seinem Kunstcharakter ganz dezidiert von einem puren Realismus als Reproduktion des natürlichen Verhaltens von Frauen und Männern ab.²⁶¹ Anders als im antiken Griechenland wurde Kunst in Indien nie in produktive und imitative Kunst unterteilt. Überhaupt ist eine Praxis des simplen Imitierens oder Kopierens der Natur dem Kontext der indischen Kultur fremd.²⁶² Eine solche gegenständliche Imitation wird als ein substanziell entleertes Nachahmen von Schatten oder Oberflächen abgetan. Das, was Kunst imitiert, ist vielmehr die poetische Vision.²⁶³ Statt eine Reproduktion der alltäglichen Welt zu bieten, will das klassische indische Theater einen Raum schaffen, in dem Fantasie und Imagination vollends ihre Kraft entfalten können. Die Realisation dessen ist seitens der Theaterproduktion vor allem eine repräsentationstechnische Frage: Wie kann eine möglichst potente performative Expressivität konzipiert werden, die auch schon rein durch sinnliche Darbietung auf der Bühne im Stande ist, das Maßgebliche zu kommunizieren?²⁶⁴ Das *Nāṭyaśāstra* präsentiert als Antwort ein äußerst umfangreiches Regelwerk von konventionalisierten Formen des körperlichen Ausdrucks als Repräsentation von Zuständen und Empfindungen. Der Begriff „*abhinaya*“ fasst diese in Form von vier Arten der Repräsentation zusammen:

1) „*āṅgika*“, der körperliche Einsatz (Bewegung, Gestik, Posen). Die vielfältigen möglichen Bewegungen unterschiedlicher Gliedmaßen werden benannt und mit Bedeutung versehen. Auch die Ausdrucksmöglichkeiten des Gesichts und die Körperhaltung werden konventionalisiert. Besonders bedeutsam ist das Spiel und die Gestik der Hände.

259 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. XLVIII.

260 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. XLIII.

261 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. XLIV-XLV.

262 Vgl. Gupta, Shyamala (1999): *Art, Beauty and Creativity. Indian and Western Aesthetics*. With a Foreword by Mrinal Miri. New Delhi: D.K. Printworld (P) Ltd., S. 20.

263 Vgl. Pandey (s. Anm. 231), S. 23-24.

264 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. LVIII.

2) „vāchika“, vokale Äußerungen und Dialoge. Auch alle Formen und Modalitäten der stimmlichen Äußerung werden genau katalogisiert und mit Bedeutung versehen.

3) „āhārya“, vorgesehene Attribute und Utensilien wie Kostüme und Make-up. Eine Eigenart des antiken indischen Theaters ist das Nicht-Vorhandensein von Bühnenbildern welche aus antirealistischen Erwägungen, alle konkreten, das Bewusstsein bindenden Weltbezüge auszugrenzen, abgelehnt werden. Umso mehr Bedeutung kommt damit den Kostümen und dem Make-up als Mittel zur Ausdruckssteigerung zu.

4) „sāttvika“, das Temperament, bzw. der Ausdruck der emotionalen Natur. Dieser vielleicht wichtigste Teil des Repräsentationssystems thematisiert die Schauspieltechnik abseits der äußerlichen, formhaften Repräsentationsaspekte. Er tangiert die gesamten psychischen Ressourcen, die durch das Schauspiel zum Ausdruck kommen sollen. Um einen Zustand oder ein Gefühl effektiv vermitteln zu können, muss die Schauspieler*in oder der Schauspieler tatsächlich in das betreffende Erleben kommen, den Zustand empfinden, das Gefühl fühlen.²⁶⁵ Eine Person gilt dann als zum Schauspiel qualifiziert, wenn er oder sie über die Kapazität verfügt, die notwendigen Geisteszustände zu erwecken, welche die entsprechenden physischen Konditionen automatisch nach sich ziehen.²⁶⁶

Diese vier Arten der Repräsentation demonstrieren, welchen hohen Stellenwert die sinnlichen Präsenz produktionstechnisch im klassischen indischen Theater hat. Innerlichkeit kann nie als reine Innerlichkeit verstanden werden, weil sie immer schon zugleich mit dem äußeren Ausdruck verbunden ist. Natürlich kann bezüglich des Schauspiels eine gewisse Spannung zwischen dem authentisch gefühlten und spontan veräußerten Gefühl und dem hochgradig kodifizierten Set an konventionellen Darstellungsformen angenommen werden. Wie Scheherazaad Cooper feststellt, ist der schauspielende Körper aber gemäß klassisch indischer performativer Künste ein geschulter und intelligenter Körper, der sich ein komplexes internalisiertes kinästhetisches Gedächtnis angeeignet hat. Dieser Körper muss ein Körper sein, der das Material aus der vollen Kapazität des gesamten Organismus heraus versteht: Physisch, mental und emotional. Er ist der Ort durch den das Publikum mit der künstlerischen Tradition und dem was ästhetisch vermittelt werden soll in Berührung kommt.²⁶⁷ Dementsprechend dominieren auch seitens der Theaterrezeption Bezeichnungen, die das Visuelle, Anschauliche in den Vordergrund stellen. Theaterbesucher*innen sind gemäß Ghosh in erster Linie Zuseher*innen und Betrachter*innen.²⁶⁸

²⁶⁵ Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. LVIII-LXIII.

²⁶⁶ Vgl. Pandey (s. Anm. 231), S. 25.

²⁶⁷ Vgl. Cooper, Scheherazaad (2013): „The Alchemy of Rasa in the Performer-Spectator Interaction.“, in: *NTQ – New Theatre Quarterly* Vol. 29(4), S. 343-344.

²⁶⁸ Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. XLV-XLVI.

Richard Schechner ergänzt dies um einen weiteren Faktor: Das gesamte Nervensystem. Als Ort der Theatralität im Körper sieht er im Westen vor allem Augen und Ohren die wichtigste Funktion einnehmen. Während er das griechische Theater als einen Ort des Sehens bezeichnet – des distanzierten, objektivierenden, differenzierenden, analysierenden Blicks mit Fokus auf Bedeutung, Thema und Narrativ und der Kausalität: Sehen = Wissen – sieht er in Indien das gesamte Nervensystem als Ort der Theatralität in Erscheinung treten. Bauchgefühl, emotionales Empfinden, Intimität und ein Verschmelzen von Außen und Innen sind die damit verknüpften Charakteristika des Erlebens.²⁶⁹

Wenn es nun im antiken indischen Drama nicht vordergründig um ein Narrativ, ein Thema und einen Diskurs gehen soll, stellt sich die Frage, welcher Zweck anstelle dessen im Vordergrund steht. Mit den vier Arten der Repräsentation ist zwar produktionstechnisch genau festgelegt, welches Mittel zu welchem Zweck führen soll, doch der eigentliche Zweck der gesamten Produktion, der als gemeinsamer Nenner all der technischen Ausdifferenzierungen gelten kann, ist noch unausgesprochen: Letztlich geht es *immer* um das Erwecken von „rasa“ im Betrachter, um mittels der „rasas“ die Bedeutung des jeweiligen Stückes zu kommunizieren. Vorab kann „rasa“ als performativ erweckte und kontemplativ erlebte ästhetische Emotion definiert werden. Sämtliche abhinayas dienen im Grunde der Evokation von rasa.²⁷⁰ Die Potenzialität des Kommunizierens von Emotionen ist das Markenzeichen komplexerer indischer Künste wie dem Drama. Andere Charakteristika wie Rhythmus, technische Kunstfertigkeit, etc. sind dem gegenüber bloß sekundäre Aspekte.²⁷¹ Im Klapptext von *A Rasa Reader* bezeichnet Sheldon Pollock die Rasa-Konzeption als eine der anspruchsvollsten, ausentwickeltsten Theorien der gesamten antiken Welt zum Ort der Emotion in der Kunst.²⁷² Nicht nur die Produktionsaspekte, auch die Rezeption, bzw. das ästhetische Erleben der evozierten Emotion, treten mit dem Rasa-Begriff ästhetiktheoretisch in den Fokus.

Mit der Rasa-Konzeption kann nun auch deutlich gemacht werden, in welcher Art und Weise das antike indische Theater einen Raum zu schaffen bestrebt ist, in dem Fantasie und Imagination ihre volle Kraft entfalten können: In einem Setting, das die Evokation und Resonanz von rasa weitestmöglich begünstigt. Gegenüber der alltäglichen Welt ermöglicht und fordert der Rahmen des Theaters eine innere Öffnung. Erst durch den innerlichen Abstand zur Alltagswelt als Bedingung für das entgrenzte, von pragmatischen, selbstzentrierten

269 Vgl. Schechner (s. Anm. 233), S. 27.

270 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. LVIII.

271 Vgl. Gupta (s. Anm. 262), S. 18.

272 Vgl. Pollock (s. Anm. 234).

Bezügen befreite emotionale Erleben, kann die Potenzialität der Realität sichtbar und spürbar werden. Frei von jeglichem Anspruch auf Brauchbarkeit und Nutzen kann das individuelle Selbst im ästhetischen Erleben kontemplativ Einsicht in Aspekte der allgemein menschlichen Natur erlangen und auch das schmecken, was die Individualität in der Potenzierung von ästhetischer Lust übersteigt. Eine genaue Darstellung und Diskussion der rasa-Konzeption wird später noch ausführlich erfolgen.

Auf gesellschaftspolitischer Ebene sticht der nicht-elitäre, offene Charakter des indischen Theaters hervor. Aufführungen sollen kein ausschließliches Vergnügen für eine privilegierte, gehobene Schicht darstellen, sondern wie ein Volksfest für alle offen und zugänglich sein. Ein gelungenes Theaterstück ist möglichst inklusiv statt exklusiv gestaltet: Es soll breitenwirksam, vielseitig, facettenreich und abgerundet sein, so dass möglichst alle auf ihre Kosten kommen. Wohl gibt es bestimmte Stile (konkret: den verbalen, prächtigen, energetischen und anmutigen Stil²⁷³), welche bestimmte narrative Schemata und Stimmungen präsentieren und individuelle Geschmäcker und Neigungen in besonderem Maße bedienen, aber nie wird das Kriterium der Reaktion des einfachen Theaterbesuchers und der einfachen Theaterbesucherin fallen gelassen. Dem Theater wird eine belehrende Funktion beigemessen, gleichzeitig wird die schiere Lust am Sinnlichen und das soziale Amüsement nicht verneint. Theater soll Mut verleihen, Rat schaffen, Energien anregen, Einsichten beschern, Weisheit vertiefen, Freude verbreiten, Sorgen relativieren und das Gemüt zur Ruhe bringen.²⁷⁴ Theater ist Wissen, weil es über die Kapazität des Visualisierens der Ereignisse aller drei Welten (des Absoluten) verfügt; es zeigt Götter, Dämonen, Frauen und Männer in Aktion inmitten all ihrer Lüste und Leiden. Theater ist somit eine Reflexion des Lebens an sich, eingekleidet in das gesamte Spektrum menschlicher Emotionen. Es ist ein Produkt von Kontemplation und poetischer Intuition, präsentiert in visueller Form mithilfe von Schauspiel, Gesang, Tanz und diversen anderen dramaturgischen Mitteln.²⁷⁵ Vor allem soll die dramatische Inszenierung einer poetischen Vision eine Erhöhung des Selbst bewirken – ein graduelles Emporsteigen in ästhetische Verzückung und Lust. Die Verzückung selbst ist das Ziel, nicht die Offenbarung oder Veränderung einer Weltansicht, wie etwa die politische Rekontextualisierung, auf die das griechische Theater abzielt.²⁷⁶

Anders als im antiken Griechenland, in dem Theater entworfen wurden, die bis zu fünfzehntausend Menschen fassen können, fassten die indischen Spielhäuser oder als

273 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. XLVIII-XLIX.

274 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. XLVII-XLVIII.

275 Vgl. Gupta (s. Anm. 262), S. 27.

276 Vgl. Gitomer (s. Anm. 249), S. 485.

Spielstätten umfunktionierte Örtlichkeiten maximal nur vierhundert Personen. Diese überschaubare Größe war notwendige Konsequenz der produktionstechnischen Eigenheiten: Alle feinen aber maßgeblichen sinnlichen Details der Darbietung können nur in einem Rahmen von physikalischer Nähe und Intimität zur Geltung kommen.²⁷⁷ Bezüglich der gesellschaftlichen Rhythmen und Konventionen werden gemäß der Tradition nur die täglichen Routinen wie Gebete und Mahlzeiten als notwendige, den ästhetischen Rahmen temporär suspendierende Konstanten gewahrt.²⁷⁸ Wert gelegt wird auch auf die Stimmigkeit des vordergründigen Charakters des jeweiligen Stils mit der Tageszeit. Der anmutige Stil etwa, der „śṛṅgārarasa“, das rasa der Liebe und Erotik transportiert, ist für die Abendstunden reserviert.²⁷⁹ Mit diversen Pausen kann sich eine Theateraufführung aber durchaus über den ganzen Tag erstrecken.²⁸⁰

Die Anfänge des indischen Dramas werden im Kontext religiöser Lieder und Tänze zu Ehren von Deitys wie (meist) Śiva vermutet. Im Lauf der Zeit entwickelten sich die Lieder und Tänze zu komplexeren dramatischen Spektakeln und auch die dramatischen Inhalte wurden neben den anfänglichen Legenden über die Taten eines bestimmten Gottes um säkulare Stoffe erweitert. Trotz dem das indische Drama sich in viele diverse Formen weiterentwickelte, behielt es in der Hinsicht seinen anfänglichen Charakter, dass es nur zu bestimmten ausgewählten Anlässen, wie zu religiösen Festen, Hochzeitszeremonien, zu bedeutsamen Empfängen oder Krönungen von Königen, aufgeführt wurde. Der bei weitem häufigste Aufführungsanlass waren aber religiöse Feierlichkeiten.²⁸¹

Während dem Ursprungsmythos gemäß Brahma als Schöpfer des Dramas angesehen wird, gilt Śiva als Begründer des Tanzes. In hinduistischen Traditionen sind Darstellungen von Śiva als dem großen Tänzer weit verbreitet.²⁸² Śiva ist nicht nur Herr des Tanzes, sondern Patron der darstellenden Künste.²⁸³ Dementsprechend wichtig ist seine Figur in diesem Kontext. Mit Abhinavagupta, dem wohl bedeutendsten Vertreter des monistischen Śivaismus von Kaschmir, fand die indische Ästhetiktheorie im frühen Mittelalter unter den Vorzeichen śivaistischer Metaphysik und Epistemologie zu ihrer vollen Größe.²⁸⁴

277 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. LVII.

278 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. XLV.

279 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. LVI.

280 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. LII.

281 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. LV-LVI.

282 Vgl. Pandey (s. Anm. 231), S. 2-3.

283 Vgl. Gitomer (s. Anm. 249), S. 490.

284 Vgl. Pandey (s. Anm. 231), S. 74.

2.3 Eine philosophische Kontextualisierung der Rasa-Konzeption

Auch wenn die Basiskonzepte indischer Ästhetik bis in die Vedische Zeit zurückverfolgt werden können, gibt es bis in die Moderne keine konzentrierte philosophische Auseinandersetzung mit entsprechenden Grundfragen, die so etwas wie eine separate philosophische Sphäre der Ästhetik in Erscheinung treten lassen würde. Der Begriff „Saundarya Śāstra“, wörtlich: „Wissenschaft des Schönen“, ist ein moderner Schirmbegriff, um diverse Tendenzen solcher Art im indischen Denken kategorisch zu versammeln.²⁸⁵ Wie Sheldon Pollock ausführt, gibt es im antiken Indien auch keine einheitliche, den einzelnen kulturellen Domänen übergeordnete Sphäre, die als Resultat von disziplinübergreifenden Diskursen, systematischen Reflexionen oder abstrakten, ideellen Bestimmungen das benennen würde, was der Westen heute generell als „Kunst“ bezeichnet. Die Frage nach einem allgemeinen Begriff oder Wesen von Kunst ist dem indischen Denken fremd. Sehr differenziert wird aber unterschieden zwischen der ästhetischen und nichtästhetischen Sphäre. Demnach setzt indische Ästhetiktheorie an bei Fragen zur Repräsentation menschlicher Emotion und bei der Unterscheidung zwischen dem ästhetischen Objekt bzw. Ereignis und dem Alltäglichen, Nichtästhetischen. Als Grundlage dafür ist eine elaborierte Analyse, wie Emotionen im Menschen formal entstehen, wie Emotionen strukturell gestaltet sind und repräsentiert werden, unabdingbar.²⁸⁶ Weiters müssen nicht nur die subjektive Seite der ästhetischen Erfahrung, sondern auch die objektiven, auslösenden Bedingungen erklärt werden können. Mit der Rasa-Theorie, dem „Herzstück der indischen Ästhetik“²⁸⁷, wird ein Ansatz bereitgestellt, der diesen beiden Seiten Rechnung trägt, der die Psychologie mit der Ontologie des Ästhetischen verbindet.²⁸⁸ Das sechste Kapitel des *Nāṭyaśāstra* mit dem oft zitierten Rasa-Sutra („The Sentiment [*rasa* (Anm. E.K.)] is produced (*rasa-niṣpattiḥ*) from a combination (*saṃyoga*) of Determinants (*vibhāva*), Consequents (*anubhāva*) and Transitory States (*vyabhicāri-bhāva*).“²⁸⁹) wird zum Bezugspunkt für sämtliche darauffolgende philosophische Debatten zu *rasa*.²⁹⁰

Da auch das „Herzstück“ nur durch die übrigen, rundum angrenzenden Teile des Beziehungsgefüges als solches erkannt und gehandhabt werden kann, kann die Rasa-Theorie

285 Vgl. Gupta (s. Anm. 262), S. 7-8.

286 Vgl. Pollock (s. Anm. 234), S. 2-3.

287 Vgl. Mall, Ram Adhar (2012): *Indische Philosophie – Vom Denkweg zum Lebensweg. Eine interkulturelle Perspektive*. Freiburg u.a.: Karl Alber (=Welten der Philosophie 4), S. 230.

288 Vgl. Mall (s. Anm. 287), S. 230.

289 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. 105.

290 Vgl. Pollock (s. Anm. 234), S. 7.

nur im Kontext allgemeiner Spezifika des indischen Denkens adäquat erfasst werden. Daher soll hier ein Überblick über die wichtigsten philosophischen Konzepte folgen, die direkt oder indirekt mit der Rasa-Theorie korrespondieren. Nachdem bereits auf den allgemeinen Begriff von Ästhetik und Kunst eingegangen wurde, soll weiters die enge Verschlungenheit von Kunst und spiritueller Praxis, der Platz der Sinnlichkeit in diesem Verhältnis, die in Indien vorherrschende naturalistische Verstandeskonzeption, Konzepte des personellen, individuellen Selbst und des nicht-personellen, universellen Selbst und das Verhältnis dieser beiden im Bezug zum Kunsterleben, der Unterschied von alltäglichem und ästhetischem Erleben, der Unterschied von Ästhetik im allgemeineren Sinn und der Rasa-Ästhetik, die Unterscheidung von ästhetischem Erleben und mystischem Erleben und das Konzept der „guṇas“ thematisiert werden.

Als das Unverwechselbare an indischer Philosophie bezeichnet Ram A. Mall die direkte Verknüpfung von Denk- und Lebensweg: „Auch als einer streng analytischen und kritischen Disziplin wird der indischen Philosophie die Möglichkeit und Fähigkeit einer Transformation des Philosophierenden zugetraut. Indische philosophische Denker sind davon beseelt, letztendlich eine spirituelle Einsicht, einen mystischen Kognitivismus zu erreichen.“²⁹¹ Vordergründig sind die pragmatischen, im Leben greifbaren und als Befreiung wirksamen Spuren des Denkens, auch wenn dieses Denken auf dem fußen mag, was sich dem allgemein Zugänglichen entzieht: Indische Philosophien legen großen Wert auf intuitive Erkenntnis; verschiedene Schulen sind bemüht, die Möglichkeit einer solchen Erkenntnis logisch, systematisch und epistemologisch aufzuweisen.²⁹² Die angestrebte Transformation des Philosophierenden ist nichts anderes als der Prozess des Erkennens der Natur des eigenen Selbst:

In der indischen Philosophie ist das Selbst im Wesentlichen das zu realisierende eine Wahre. Sobald es intuitiv, unmittelbar erlebt wird, ist die Grundlage allen Wissens entdeckt. Freilich wird in der indischen Philosophie das Konzept des Subjekts mehr betont als das der Person, und ein integrales Selbstverständnis des Menschen pendelt zwischen den beiden Polen eines personalistischen und eines nicht-personalistischen Denkens.²⁹³

Ästhetisches Erleben wird in theoretischer wie praktischer Hinsicht nicht abgesondert von dem Kontext und der Stoßrichtung dieser Transformation hin zum Realisieren des Selbst. Was aus westlicher Sicht als ein Nicht-Vorhandensein des eigentlich ästhetischen Bereichs

291 Mall (s. Anm. 287), S. 50.

292 Mall (s. Anm. 287), S. 50.

293 Mall (s. Anm. 287), S. 51-52.

erscheinen mag, ist eine charakteristische Eigenheit der indischen Kultur: Die Überlappung der Ästhetik mit dem Mystischen.²⁹⁴ Mall spricht davon, dass die ästhetische Erfahrung der Ästhetin und dem Ästheten *widerfährt*. Dieses Widerfahren wird gefühlt, erlebt, und aufgrund seiner Unmittelbarkeit mit der Metapher des Schmeckens beschrieben. Klassische indische Ästhetik möchte die Essenz („bhava“) und den Genuss („rasa“) miteinander vereinen. Um dies anzubahnen, müssen die praktisch-pragmatischen Belange des Egos gleich wie in spiritueller Praxis zur Ruhe gebracht werden.²⁹⁵ Ein springender Punkt ist, zu verstehen, dass sinnlicher Genuss auch, und im Sinne der klassisch indischen Ästhetik gerade dann möglich ist, wenn keine Einmischung der Leidenschaften dabei mitspielt. Raniero Gnoli fasst es folgendermaßen: „Art is not absence of life – every element of life appears in the aesthetic experience – but it is life itself, pacified and detached from all passions.“²⁹⁶ Genauso wie das Kultivieren des ästhetischen Vermögens der spirituellen Entwicklung zuträglich ist, fördern spirituelle Übungen die Sensibilität für ästhetisches Empfinden.²⁹⁷ Daher misst Mall der therapeutischen, eschatologischen und befreienden Dimension der indischen Ästhetik zentrale Bedeutung bei. Kunst hat nicht die Funktion, menschliche Befindlichkeiten zu verdrängen; eher sollen alle menschlichen Emotionen erweckt und im Hinblick auf die höchste Form des ästhetischen Erlebens transzendiert werden.²⁹⁸

Trotz der grundlegenden Ausrichtung auf eine meditativ-spirituelle Erfahrungsdimension wird in Indien die Bedeutung des Leiblichen und der Sinnlichkeit nicht herabgesetzt.²⁹⁹ Wie bereits im vorherigen Kapitel betont, werden Zustände der Innerlichkeit und die damit verknüpfte verkörperte Präsenz, bzw. sinnliche Veräußerung integral gedacht. Damit wird ein möglicher Antagonismus zwischen der puren Essenz und dem Genuss der Manifestation unterbunden. Aufgrund einer andersartigen Konzeption des Geistes kommt es anders als im Westen auch zu keinem Antagonismus zwischen dem Empirischen und Ideellen, dem Realen und Möglichen. Indische Philosophien gehen im Hinblick auf das Geistige allgemein vom Primat der sinnlichen Wahrnehmung aus.³⁰⁰ Bewusstsein, Geist oder Verstand wird nicht als ideeller Gegenpart zur Materie gedacht, sondern naturalistisch aus dieser heraus erklärt, wie Arno Böhler erläutert:

Manas, dem Verstand, kommt im Kontext indischer Denktraditionen die Aufgabe zu, Informationen von

294 Vgl. Mall (s. Anm. 287), S. 231.

295 Vgl. Mall (s. Anm. 287), S. 230.

296 Gnoli (s. Anm. 255), S. XL.

297 Vgl. Mall (s. Anm. 287), S. 231.

298 Vgl. Mall (s. Anm. 287), S. 232.

299 Vgl. Mall (s. Anm. 287), S. 239.

300 Mall (s. Anm. 287), S. 50.

Gegenständen, die uns die Sinne liefern, bewusst zu registrieren, zu sammeln und miteinander zu assoziieren. Da manas beim Auslegen der Sinnesdaten unterschwellig materielle Prozesse realisiert, in denen der Verstand selbst physisch in Erscheinung tritt, wird er jedoch nicht als das ideelle Andere der Natur (prakṛti), sondern als Teil derselben gedacht. Er inkarniert immer dann als ein Stück Natur inmitten der Natur, wenn Gegenstände der Sinne unsere Aufmerksamkeit so auf sich ziehen, dass es zu einer Identifikation von uns selbst mit leiblichen Affektionen kommt (vṛtti-sārūpya). [...] Weil die Ich-Position (ahaṁkāra) im Kontext indischer Philosophien aus der Identifikation meiner Selbst mit leiblichen Affektionen (saṁyoga) allererst hervorgeht, wird sie in indischen Denktraditionen gerade nicht als erste, sondern als abgeleitete Position betrachtet.³⁰¹

Entgegen der Folgerungen dieser naturalistischen Verstandeskonzeption ist es auch das moderne Primat des Subjekts, des „Ich“, bzw. des Geistigen, das statt dem sinnlichen Erleben und der sinnlichen Freude an der Kunst vor allem der Bedeutungsdimension der Kunst, dem Konzept, dem intellektuellen Genuss und der theoretischen Schönheit oder Raffinesse zum großen Auftritt verhilft.³⁰² Klassische indische Ästhetik problematisiert hingegen das Primat des personellen Subjekts. Wenn die Ich-Position bloß ein Produkt der Identifikation des Selbst mit leiblichen Affektionen ist, stellt sich die Frage, inwiefern das Kunsterleben, das eine temporäre Suspendierung jener das Ich konstituierenden Faktoren voraussetzt, ein im privaten, subjektiven Innenraum jedes Einzelnen stattfindender Vorgang sein kann. Die Frage, wem das ästhetische Erleben unter welchen Umständen gegeben ist, erweist sich als ein Schlüsselpunkt zum Verständnis des großen Ganzen. Es wird sich zeigen, dass im ästhetischen Erleben durch das Lösen der bindenden personellen Identifikationen eine Transformation des Selbst vom Privaten, Spezifischen, Verengten, zum Allgemeinen, Weiten, bis zur möglichen Realisierung des Absoluten eingeleitet wird. Mit dieser ausweitenden Bewegung wird eine den Raum und das Potenzial des Selbst durchmessende Perspektive angelegt, entlang der eine Abgrenzung der Sphären des Alltäglichen, Nichtästhetischen, des Ästhetischen und schließlich des Mystischen vorgenommen werden kann. Als äußerste, diametral angelegte Punkte können die Begriffe „individuelles Selbst“ und „universelles Selbst“ gesetzt werden. Sie eröffnen einen theoretischen Rahmen, in dem die verschiedenen Sphären des Erlebens begrifflich ausdifferenziert werden können.³⁰³

Anknüpfend an Abhinavaguptas Überlegungen setzt Raniero Gnoli den Unterschied zwischen der nicht-ästhetischen und ästhetischen Sphäre bezüglich des emotionalen Erlebens

301 Vgl. Böhler, Arno / Loughnane, Adam / Parkes, Graham / Granzer, Susanne (2016): „Kunst und Philosophie im Zwischen der Kulturen. Ein E-Mail-Gespräch.“, in: *Polylog* 35, S. 9.

302 Vgl. Saxena, S. K. (2010): *Aesthetics. Approaches, Concepts and Problems*. New Delhi: Sangeet Natak Adademi and D.K. Printworld (P) Ltd., S. 7.

303 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 81-86.

folgendermaßen an:

In ordinary life each feeling is manifested and accompanied by three elements, causes (*kārṇa*), effects (*kāya*) and concomitant elements (*Sahakārin*). The causes are the various situations and encounters of life, by which it is excited; the effects, the visible reactions caused by it and expressed by our face, our gestures and so on; and the concomitant elements, the accessory and temporary mental states accompanying it.³⁰⁴

Dem gegenüber charakterisiert Gnoli die Sphäre des ästhetischen Erlebens als Produkt eines andersartigen Weltbezuges:

The aesthetic state of consciousness – whether its material be anger, love, pain, etc. – does not insert itself into the texture of everyday life but is seen and lived in complete independence of any individual interest. The images contemplated on the stage or read in poetry are seen by the man of aesthetic sensibility independently of any relationship with his ordinary life or with the life of the actor or of the hero of the play or poem, and appear, therefore, in a generalized [...] way, that is to say, universally and released from individuality. The drama performed or the poem recited has the power to raise the spectator, for the moment, above his limited ego, his practical interests, which in everyday life, like „a thick layer of mental stupor“, limit and dim his consciousness. Things and events that in practical life when associated with „I“, with „mine“, repel or grieve us, are felt as a source of pleasure – the aesthetical pleasure or *Rasa* – when they are described or represented aesthetically, that is, when they are generalized or contemplated universally.³⁰⁵

Ausschlaggebend ist also die Veränderung bzw. Auflösung der aktiven Struktur des Weltbezuges: Der durch individuelle, praktische Interessen in Gang gesetzte Modus einer zweckbestimmten Subjekt-Objekt Relation wird eben durch das Aufgeben jener Interessen, Ziele und Zwecke wie ein in Leerlauf gebrachtes Rad von den antreibenden Faktoren entkoppelt, entschleunigt und zur Ruhe gebracht. Man steht nicht mehr in Erwartung, die Welt nun aktiv zu konfrontieren, Entscheidungen zu treffen und Handlungen setzen zu müssen.³⁰⁶ Die resultierenden Auswirkungen betreffen sämtliche Faktoren des menschlichen Erlebens. Die Welt erscheint temporär anders und als eine Andere; sie bietet sich der Wahrnehmung des ästhetisch affizierten Subjekts in einer lustvollen, entgrenzten Art und Weise dar. Das emotionale Erleben wird entindividualisiert und damit generalisiert bzw. universalisiert. Eine genauere Erörterung dessen wird im Lauf der nächsten Kapitel folgen.

Der Umstand, dass Gnoli dezidiert von Poesie und Theater spricht und sich nicht auf

304 Gnoli (s. Anm. 255), S. XVI.

305 Gnoli (s. Anm. 255), S. XXI-XXII.

306 Vgl. Pandey (s. Anm. 231), S. 154-155.

Objekte oder Situationen außerhalb dieses Kunst-Kontextes bezieht, ist der Eingrenzung des Feldes geschuldet, in welchem ästhetisches Genießen („rasa“) in Indien verortet wird. Wie S. K. Saxena erläutert, wird das Rasa-Erleben vom ästhetischen Erleben in einem allgemeineren Sinn unterschieden. In ästhetischer Weise kann z.B. auch die Schönheit der Natur entzücken und in die Ekstase führen. Rasa gilt aber ausschließlich als Produkt der Kontemplation von Kunst, speziell von Drama, Tanz und Poesie. Saxena geht auf zwei Faktoren ein, die diese Unterscheidung bedingen: 1) Unsere aufmerksame Hinwendung zu einem Objekt der Natur findet kaum in so ausgedehnter, konzentrierter und geistig stimulierender Weise statt wie die Kontemplation einer dramatischen Performance, welche gewissermaßen eine artifizielle, mit sämtlichen dramaturgischen Mitteln ausgestaltete, sinnlich, emotiv und kognitiv aufgeladene Umgebung darstellt, in der ein Zwischenspiel von Charakteren und Situationen inszeniert wird. 2) Eine schöne, erhebende Erfahrung der Natur unterscheidet sich deutlich von dem Erleben einer Situation mit menschlichem Fokus in der sich etwas unserem eigenen Sein essentiell Inhärentes in einem äußeren Objekt (meist die Hauptfigur) spiegeln kann. Objekte der Natur werden gewöhnlich nicht als Projektionen unserer selbst bzw. des intrinsisch Menschlichen wahrgenommen. Es ist aber das Identifikationspotenzial eines Settings und die Projektion des intrinsisch Menschlichen, was das Rasa-Erleben in Gang setzt.³⁰⁷ Nur ein Mensch kann die Konfiguration der Faktoren repräsentieren, die für rasa notwendige Voraussetzung sind.³⁰⁸

Rasa-Erleben ist also ein spezifisch menschliches ästhetisches Erleben, ein Produkt dramatischer Kunst, das ausschließlich im Kontext von Kultur situiert ist. Dem zufolge ist Kunst im Kontext der Rasa-Ästhetik etwas Gemachtes, das seine Gemachtheit keineswegs verbergen will. Nun wird auch besser verständlich, warum das Bühnengeschehen keine realistische Nachahmung der natürlichen Welt sein will. Anukaraṇa und alle korrelierenden Begriffe gehören zur Domäne der Kultur, nicht der Natur, da sie sich auf eine enorme Bandbreite artistischer Mittel der kulturell kodifizierten Repräsentation stützen.³⁰⁹ Vinay Dharwadker stellt fest: „Conceiving of mimesis as poesis in the fullest sense and situating it at the heart of culture, the *Nāṭyaśāstra* invests imitation with inalienable creative power – not only to transform the emotions it mediates but also to set them in motion as extraordinary instruments of civilisation.“³¹⁰

Nachdem gezeigt wurde, inwiefern sich die Sphäre des Ästhetischen von der Sphäre des

307 Vgl. Saxena (s. Anm. 302), S. 430.

308 Vgl. Pandey (s. Anm. 231), S. 26.

309 Vgl. Dharwadker (s. Anm. 236), S. 1396.

310 Dharwadker (s. Anm. 236), S. 1396.

Alltäglichen und die Rasa-Ästhetik von Ästhetik in einem weiteren Sinne unterscheidet, bleibt noch die Frage zu klären, wie das ästhetische Erleben vom mystischen Erleben unterschieden wird.

Für Mysore Hiriyanna unterscheidet sich das ästhetische Erleben in mehreren Punkten von „mokṣa“, der Erleuchtung oder absoluten Realisation des universellen Selbst und Gipfelpunkt spiritueller Erfahrung. Entgegen Letzterem ist das ästhetische Erleben in gewissen Limitationen situiert: Es ist transient, da es in seiner Kontinuität von der Präsenz externer, das ästhetische Erleben evozierenden Stimuli abhängt. Es transzendiert nicht in vollem Maße illusionäre Anhaftung und Ignoranz und beinhaltet keine ethische Dimension. Während Lust und Freude durch mokṣa natürlich und bedingungslos im Selbst quellt, ist eben diese Lust und Freude im ästhetischen Erleben künstlich generiert bzw. äußerlich induziert. Dennoch transportiert ästhetisches Erleben einen Geschmack der Befreiung und impersonellen Freude von mokṣa – schließlich ist das ästhetische Erleben ein Modus, der seinen Zweck in sich trägt. Impersonalität und Loslösung sind für Hirinayana die zentralen Charakteristika oder Grenzmarker, die ästhetische Lust von anderen Formen der Lust trennen und das ästhetische Erleben mit Selbstbefreiung oder -realisation in Bezug setzen.³¹¹ Mit Saxenas Analyse lässt sich hinzufügen, dass im mystischen Erleben, anders als im Ästhetischen, das Ego völlig zurücktritt und verschwindet. Die resultierende Erfahrung ist völlig selbstlos und objektlos. Ästhetisches Erleben findet in dem Spielraum zwischen diesem äußersten Punkt der Loslösung und der straffen Subjekt-Objekt-Relation des alltäglichen Erlebens statt.³¹²

Ein Konzept auf das im theoretischen Ausdifferenzieren dieses weiten Spielraums immer wieder Bezug genommen wird, ist das der drei Qualitäten „sattva“, „rajas“ und „tamas“. Deshpande beschreibt „sattva“ zusammen mit „tamas“ und „rajas“ als Qualitäten („guṇas“), bzw. charakteristische Seinszustände.³¹³ Die sattva-Qualität ist reine Freude. Durch Abhandensein von physischer und psychischer willentlicher Aktivität und durch Freisein von Anhaften an jeglichen Zuständen und Erscheinungen kommt sattva im Menschen zur äußersten Entfaltung. Ein Übermaß an rajas äußert sich als Schmerz bzw. Leiden; ein Übermaß an tamas als Unempfindlichkeit bzw. Unempfänglichkeit.³¹⁴ Das Selbst scheint im Licht von sattva, während es von tamas verschleiert wird.³¹⁵

311 Vgl. Hirinayana, Mysore (1954/2017): *Art Experience. M. Hirinayana*. The Mysore Hirinayana Library Edition 2017. Ohio: W.I.S.E., S. 40-63.

312 Vgl. Saxena (s. Anm. 302), S. 378-379.

313 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 75.

314 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 75-76.

315 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 82.

Hirinayana beschreibt die guṇas als System, um den Wert von Dingen als Mittel von Lust und Schmerz einzuschätzen. Eine große Anzahl an Effekten wird auf diese guṇas zurückgeführt: Alles der äußeren physischen Welt sowie dem inneren psychischen Apparat zugehörige setzt sich gemäß der Sāṃkhya-Philosophie aus diesen drei Faktoren zusammen. An sich ist der intrinsische Charakter des Selbst durch sattva bestimmt. Durch angeeignete Impulse wird der intrinsisch sattvische Charakter aber modifiziert und mehr und mehr von den Qualitäten tamas und rajas vereinnahmt – mit der Ausdifferenzierung des Empfindens von Lust und Schmerz als Resultat der Interaktion dieser Sphären. Solange die wahre Natur des Selbst nicht durch Loslösung von jeglicher illusionärer Anhaftung realisiert wird, ist Lust und Freude unweigerlich von Schmerz begleitet. Allerdings kann auch in der Hinwendung zur Kunst temporär das Leid und Elend gewöhnlicher Existenz – der Schleier von tamas und rajas – durchbrochen werden. Grund dafür ist, dass sich die Welt der Kunst von der natürlichen Welt unterscheidet. Der künstlerische Anspruch ist, das Publikum aus deren individueller Welt in eine andere Welt, eine ästhetisch idealisierte, zu führen – eine Welt in der keine egoistischen Impulse genährt werden, sondern das Impersonelle evoziert wird.³¹⁶ Im ästhetischen Erleben, in dem das Selbst sich öffnet, transparenter wird und die Limitationen der Subjektivität abwirft, kommt es nach und nach in einen Zustand des Ruhens in sich selbst. In diesem Zustand dominiert die sattva-Qualität; tamas und rajas treten in den Hintergrund. Ansonsten konstituiert das Zusammenspiel der drei guṇas im Menschen die Welt des Scheins bzw. den Modus des Lebens in Ignoranz („māyā“ oder „avidyā“ bzw. „prakṛti“). Diverse philosophische Schulen diskutierten, ob bzw. inwiefern das ästhetische Erleben durch die Dominanz der sattva-Qualität, welche in Reinform ein Attribut des Zustands der Göttlichkeit ist, Teil der māyā-Welt sein kann.³¹⁷

2.4 Die Rasa-Konzeption

Es folgt nun die Erarbeitung der Rasa-Konzeption und allen damit verbundenen theoretischen Entitäten.

³¹⁶ Vgl. Hirinayana (s. Anm. 311), S. 17-27.

³¹⁷ Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 76-77.

2.4.1 Rasa

Der Gegenstand ästhetischen Erlebens ist im traditionellen Indien nicht ein Kunstobjekt oder etwas, was durch das Kunstwerk repräsentiert wird, sondern die Emotion, die im Kontakt mit dem Kunstwerk ausgelöst wird. Diese Emotion wird nicht als rein subjektiver, privater Eindruck gedacht, sondern – im Fall geglückter Kunstvermittlung – als das Schmecken der Essenz dessen, was in der ästhetischen Darbietung evoziert wird. Wörtlich übersetzt bedeutet rasa „Essenz“ oder „Saft“. Auch im übertragenen Sinne ist diese Bedeutung noch aktiv und ausschlaggebend.³¹⁸ Zurückverfolgt werden kann der Begriff bis in die Vedische Periode, wo er im Zusammenhang von Opfergaben für die Genussmittel Honig, Milch und Soma verwendet wurde. Auch die traditionelle indische Wissenschaft der Chemie trägt „rasa“ im Namen. „Rasa“ in der Verwendung als „Geschmack“ impliziert, dass die sinnliche Lust des Genießens eines Geschmacks vom Extrahieren der Säfte stammt, die in genießbaren Dingen vorhanden sind. Auch diverse andere Objekte, die in psychischer oder physischer Hinsicht Genuss verschaffen, können als Quelle von rasa bezeichnet werden. Bharata greift im *Nāṭyaśāstra* dieses weite Bedeutungsfeld auf und überträgt den Begriff auf das Setting des Genießens eines Kunstwerks.³¹⁹ Dabei spielt das Schmecken von Geschmack als didaktisch eingesetzte Analogie weiterhin eine tragende Rolle:

Now one enquires, „What is the meaning of the word rasa“? It is said in reply to this [that rasa is so called] because it is capable of being tasted [...]. How is rasa tasted? [In reply] it is said that just as well-disposed persons while eating food cooked with many kinds of spices enjoy [...] it's tastes (rasa) and attain pleasure and satisfaction, so the cultured people taste the Dominant States (sthāyi-bhāva) while they see them represented by an expression of the various states with Words, Gestures and the Temperament and derive pleasure and satisfaction. [...] Just as connoisseur of cooked food [...] while eating food which has been prepared from various spices and other articles, taste it, so the learned people taste in their mind the Dominant States (such as love, sorrow, etc) when they are represented by an expression of the States with Gestures.³²⁰

Schechner veranschaulicht die direkte Verschmelzung von sinnlichen und bedeutungsgenerierenden Elementen, sowie Vermittlungs- und Austauschprozesse zwischen dem Außen und Innen, die in der eben zitierten Passage des *Nāṭyaśāstra* angelegt sind:

318 Vgl. Bäumer, Bettina: (2016): „Die flüssige Natur ästhetischer Erfahrung.“, in: *Polylog* 35, S. 94.

319 Vgl. Gupta (s. Anm. 262), S. 23-24.

320 Ghosh (s. Anm. 237), S. 105-106.

Rasa is flavor, taste, the sensation one gets when food is perceived, brought within reach, touched, taken into the mouth, chewed, mixed, savored, and swallowed. The eyes and ears perceive the food on its way – the presentation of the dishes, the sizzling. At the same time, or very shortly after, the nose gets involved. The mouth waters in anticipation. Smell and taste dissolve into each other. [...] The whole snout is engaged. In the snout all the senses are well-represented. The lower part of the face contains the mouth, in the center is the nose, above are the eyes. The ears are side-center, but focused forward. Rasa also means "juice", the stuff that conveys the flavor, the medium of tasting. The juices of eating originate both in the food and from the body. [...] Rasa is sensuous, proximate, experiential. Rasa is aromatic. Rasa fills space, joining the outside to the inside. Food is actively taken into the body, becomes part of the body, works from the inside. What was outside is transformed into what is inside. An aesthetic founded on rasa is fundamentally different than one founded on the "theatron," the rationally ordered, analytically distanced panoptic.³²¹

S. K. Saxena vermag der Geschmacks-Analogie noch weitere wichtige Bedeutungsfacetten abzugewinnen: Mit „taste“ kann sowohl das Substantiv „Geschmack“ als auch das Verb „schmecken“ angesprochen sein. Neben „Geschmack“ als „Saft“, bzw. Essenz eines kontemplierten Kunstwerks, forciert „schmecken“ den Vorgang des ästhetischen Erlebens als eine Aktivität, die eine bewusste Zuwendung, ein aufmerksames Genießen, impliziert. Dabei betont Saxena das intuitive Erkennen, das anders als beim Analysieren oder Evaluieren immanent im Akt des Schmeckens inbegriffen ist. Das Erkennen dessen was geschmeckt wird erfolgt so unmittelbar, dass es mit dem Akt des Schmeckens selbst zusammenfällt. Ebenso unmittelbar manifestiert sich rasa im Erleben; es bedarf keiner vermittelnden Instanz, keines analytischen oder diskursiven Anbahnungsprozesses. Im Gegenteil: analytisches oder diskursives Denken blockiert das Rasa-Erleben.

So wie es eines Feinschmeckers bedarf, um den Geschmack eines delikaten Gerichts zu schätzen und würdigen, braucht es eine kultivierte, feinsinnige Person mit intuitivem Urteilsvermögen, damit rasa geschmeckt werden kann. Als maßgebliche Voraussetzung des Erlebens von rasa gilt die Fähigkeit, sich der ästhetischen Darbietung voll und ganz hinzuwenden, ohne aber eine parteiische Haltung oder einseitige Fixierung anzunehmen. Für rasa braucht es unangestrengte Aufmerksamkeit und eine gewisse Selbstaufgabe – einen stillen und fortwährenden Impuls, sich offen und empfänglich zu halten.³²² Festgehalten werden kann, dass die philosophisch reichhaltige Geschmacks-Analogie bereits einen Umriss der Ontologie und Phänomenologie von rasa zu geben vermag. Um beide Felder zu vertiefen, die Produktions- und Rezeptionsaspekte auszudifferenzieren und das dieser einflussreichen

321 Schechner (s. Anm. 233), S. 29.

322 Vgl. Saxena (s. Anm. 302), S. 374-378.

Ästhetiktheorie zugrundeliegende Modell der Psyche zu untersuchen, bedarf es weiterer Begriffe und Ausführungen.

Eine differenzierte Definition von rasa stellt Saxena bereit: „Rasa is the aesthetically sublimated, yet direct and deeply satisfying experience of *a basic determinative mode of our emotional life* (sthāyibhāva).“³²³ Prozesshaft ist die Darstellung, weil eine Transformation angesprochen wird: Eine Transformation von „sthāyibhāva“ (Vorabdefinition: Unmanifestierte Basisemotion) zu rasa. Angedeutet wird auch die Andersartigkeit eines ästhetisch sublimierten emotionalen Erlebens gegenüber dem alltäglichen emotionalen Erleben. Den Begriff Sublimation verwendet Saxena hier im Sinne einer Purifizierung oder Läuterung: Rasa-Erleben zeichnet sich aus durch das Abhandensein derjenigen Faktoren, die unser emotionales Erleben im Alltag limitieren, trüben und stören. Vor allem ist es das selbstbewusste, distinguierende Ich, das im zweckbestimmten Bezug zur Umwelt das Erleben in einer Art und Weise organisiert, die ästhetisches Erleben verunmöglicht. Der in der profanen Welt der Ziele und Zwecke notwendige Modus einer Subjekt-Objekt-Relation muss für das Rasa-Erleben gelockert, bzw. aufgegeben werden. Ein pragmatischer Weltbezug muss einem ästhetischen weichen. Ästhetische Erfahrung ist folglich frei von Objektivität. Rasa-Erleben gilt als pur und geläutert, weil die hier empfundene Emotion völlig losgelöst ist von Bezügen zu konkreten Individuen, Orten oder Begebenheiten des echten Lebens. Das resultierende geläuterte emotionale Erleben wird deshalb als andersweltlich beschrieben.³²⁴ Es ist ein Zustand des Ruhens in unserem eigenen Bewusstsein.³²⁵

Wenn rasa aber von der „realen Welt“, dem „echten Leben“, abgegrenzt wird, stellt sich die Frage, inwiefern das Rasa-Erleben als real gelten kann. Scheherazaad Cooper resümiert einige gängige Antworten: Ganz wie es die Geschmacks-Analogie nahelegt, kann rasa als real existent gelten, weil es „geschmeckt“ werden kann. Rasa wird gefühlt; das Wissen um rasa unterscheidet sich von empirischen oder alltäglichen Formen des Wissens wie Schlussfolgerung, Erinnerung oder sinnliches Lustempfinden. Es kann als spirituelles Wissen bezeichnet werden.³²⁶ Das Wort „Wissen“ selbst tendiert aber schon dazu, den Rahmen des Bezeichneten auf Objekte der Kognition zu beschränken. Wie Dharwadker in Anlehnung an Abhinavagupta argumentiert, kann rasa aber kein Kognitionsobjekt sein: „[...] rasa is not an object of cognition: we do not and cannot know a rasa because we can only savor it, and we can savor it only while experiencing an artwork – it is never an object that can be separated

323 Saxena (s. Anm. 302), S. 374.

324 Vgl. Saxena (s. Anm. 302), S. 375-378.

325 Vgl. Gnoli (s. Anm. 255), S. XXIII.

326 Vgl. Cooper (s. Anm. 267), S. 340.

from an act of reading, listening, or viewing.“³²⁷ Mit Pandey lässt sich ergänzen, dass das ästhetische Objekt (rasa) nicht als real bezeichnet werden kann, weil es kein Objekt natürlichen Ursprungs ist und weil es in seiner kausalen Effizienz nicht jedem gleichermaßen gegeben ist. Es kann aber auch nicht als unreal bezeichnet werden, weil es real zum Objekt des Erlebens werden kann. Genauso kann es nicht als Illusion klassifiziert werden. Während eine Illusion essenziell etwas ist, das nicht ist wie es zu sein scheint, manifestiert sich das ästhetische Objekt essenziell in seiner Erscheinung. Folglich hat das ästhetische Objekt im indischen Denken sein eigenes Dasein in seiner eigenen Welt – der ästhetischen Welt.³²⁸

Dharwadker beschreibt die Produktion von rasa in drei spezifischen Stufen, die der Abfolge von Poiesis – Semiosis – Aesthesis entspricht: Poiesis umschließt Bharata in seinem Konzept von abhinaya, dem Schauspiel als mimischer Repräsentation gewählter emotionaler Zustände mittels konventionalisierter Mittel und Techniken, Gesten und Figuren. „Abhivyakti“ kann als generalisierte Semiosis bezeichnet werden. Es ist der Prozess und auch das Resultat des Remanifestierens einer originalen existenziellen Manifestation eines Objekts in einem sekundären Medium. Diese Semiosis übermittelt eine Repräsentation einer Emotion einer Bühnenfigur von Autor*in zu den darstellenden Künstler*innen und weiter zum Publikum und umspannt so den gesamten Kommunikationsprozess. Mit Aesthesis kann der generelle Prozess der Rezeption und Reaktion des Publikums verstanden werden. Maßgeblich für das Verständnis von „rasa-āsvāda“, dem ästhetischen Genuss der Emotion, ist die bereits bekannte kulinarische Metapher des Genießens einer delikaten Speise.³²⁹ Dharwadker resümiert:

Over the entire arc culminating in such a savoring, a rasa is neither a substance nor a quality inherent in an artwork; as elusive and insubstantial as the underlying emotional state whose labour it extracts, concentrates, and conveys, it becomes manifest only in the active experiencing of rasa-āsvāda, which is nothing but the temporality of poiesis-semiosis-aesthesis in dynamic process.³³⁰

Im *Nāṭyaśāstra* werden acht rasas aufgezählt: Liebe/Erotik (śṛṅgāra), Heiterkeit/Komik (hāsyā), Pathos/Trauer (karuṇa), Wut (raudra), Heldenhaftigkeit (vīra), Furcht/Schrecken (bhayānaka), Hass/Abscheu (bibhatsa) und Verwunderung/Erstaunen (adbhuta).³³¹ Hiermit sind also die in der klassischen indischen Ästhetik verbindlichen Gegenstände des ästhetischen Erlebens versammelt. Wo bei Aristoteles die maßgeblichen Emotionen im Drama

327 Dharwadker (s. Anm. 236), S. 1388.

328 Vgl. Pandey (s. Anm. 321), S. 25-26.

329 Vgl. Dharwadker (s. Anm. 236), S. 1388.

330 Dharwadker (s. Anm. 236), S. 1388.

331 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. 102.

hauptsächlich Furcht und Mitleid sind, schließt Bharata, wie zu sehen ist, ein vollständigeres Spektrum von Emotionen mit ein. Außerdem versteht er ästhetische Emotionen nicht mit moralischen und qualitativen Wertungen. Alle rasas werden gleichwertig behandelt.³³² Bemerkenswert ist auch, wie Pollock feststellt, dass diese Liste von acht rasas nur solche Emotionen beinhaltet, die performativ dargestellt werden können.³³³ Um das Entstehen dieser rasas näher in den Blick zu nehmen, müssen weitere Begriffe eingeführt werden.

2.4.2 Bhāvas

bhāva: Saxenas Analyse der Stammsilben zeigt, das „bhāva“ etwas bezeichnet, das bereits gegeben ist und auch etwas bewirkt oder ermöglicht. Damit bieten sich für ihn die Begriffe „Tendenz“ oder „Disposition“ als Übersetzungen an. Jedoch sind auch „Emotion“ und „Gefühl“ legitime Übersetzungsvarianten.³³⁴ Einem adäquaten Verständnis ist es jedenfalls nicht zuträglich, vorschnell bestimmte Varianten zu favorisieren. Vinay Dharwadker demonstriert den weiten Bedeutungsumfang von „bhāva“:

From the wide array of meanings available by the beginning of the Common Era, Bharata travels along a spectrum spanning eight points of semantic reference. Thus *bhāva*, for him, names: a state of being in general; an enduring and encompassing emotional state, a state of being pervaded by an emotion; a particular, short-lived emotion that comes and goes; a concrete feeling correlated to one or more definite physical sensations; a psychosomatic condition that also is transitory and in which physical and mental components are interspersed and appear indistinguishable; a state of the body, with little or no concomitant mental activity; an existent, a concrete entity, a thing; and the nature of any entity [...]. As Bharata employs these multiple significations, a *bhāva* remains and can be only existential: it is a condition that is manifested and embodied in a specific individual, a condition that he or she hosts and experiences directly as a subjective state.³³⁵

Diese semantische Matrix verwendet Bharata, um eine Theorie zu entwickeln, die simultan alltägliches emotionales Erleben, den Prozess artistischer Repräsentation von Emotion und das ästhetische Erleben von Emotion beschreiben kann. „Bhāva“ ist ein Grundbegriff, der vermögens der oben demonstrierte Fülle von Bedeutungen phänomenologisch vielfältige qualitative und quantitative Differenzierungen ermöglicht:

332 Vgl. Dharwadker (s. Anm. 236), S. 1395.

333 Vgl. Pollock (s. Anm. 234), S. 8.

334 Vgl. Saxena (s. Anm. 302), S. 384-386.

335 Dharwadker (s. Anm. 236), S. 1383.

Artikulierte Emotionen können von weniger artikulierten unterschieden werden, langlebige von transitorischen, singulär auftretende von gemeinsam auftretenden oder bedingten, etc. Bharata differenziert nicht nur in verschiedene Kategorien, er verknüpft diese auch zu einem zusammenhängenden, hierarchisch strukturierten Gefüge, zu einem Modell.³³⁶ Die im weiteren Verlauf folgenden Begriffe stellen die einzelnen Bausteine dieses Modells dar. Im *Nāṭyaśāstra* wird bhāva durch den folgenden Lehrvers definiert und in Beziehung zu rasa gesetzt:

Why are the bhāvas (States) so called? Is it because they bhāvayanti (pervade) and hence called bhāvas (States)? It is said in reply, that bhāvas (States) are so called, because through Words, Gestures and the Representation of the Temperament, they bhāvayanti (infuse) the meaning of the play [into the spectators].³³⁷

Wieder wird ein Prozess angesprochen: Der des Übermittels und Einflößens von Bedeutung. Die Geschmacks-Analogie kann auch hier gut die Zusammenhänge verdeutlichen: So wie die Zutaten einer Speise den Geschmack transportieren, übermitteln und ihn dem und der Schmeckenden im Schmecken einflößen, sind die bhāvas notwendige Voraussetzungen für das Erleben von rasa.³³⁸

sthāyībhāva: Saxena bezeichnet „sthāyībhāva“ als die Basis der gesamten ästhetischen Konfiguration um die rasa-Theorie und als fundamentalen Grund, auf dem künstlerische Prozesse ansetzen. Ein „sthāyībhāva“ ist eine inhärente, bereits gegebene Tendenz im Geist, die Erlebnis und Ausdruck eines ideellen Gehaltes ermöglicht. Es ist eine permanente Disposition, die als Tendenz operieren kann, emotionales Erleben unterschiedlicher Art hervorzurufen.³³⁹ Deshpande übersetzt den Begriff simpler mit „Basisemotion“ oder „grundlegende Emotion“.³⁴⁰ „Sthāyībhāva“ kann nach Saxena aber aus folgendem Grund nicht mit „Gefühl“ oder „Stimmung“ übersetzt werden, weil es sich dabei um etwas Tieferes, Latenteres und Konstanteres handelt, als ein schnell kommender und wieder gehender Gefühlszustand. Gemeint ist eine grundlegendere innere Gestimmtheit. „Sthāyībhāva“ mit „Instinkt“ zu übersetzen wäre ebenso irreführend, da der Charakter eines Instinkts als antriebshaft-strebend gilt. Dem Instinkt will durch eine Handlung oder Reaktion Folge geleistet werden. Die Manifestation eines sthāyībhāva als ein rasa geht hingegen nicht mit einem Aktionsimpuls einher, sondern mit dem bereits angesprochenen tief erfüllenden

336 Vgl. Dharwadker (s. Anm. 236), S. 1383-1384.

337 Ghosh (s. Anm. 237), S. 118.

338 Vgl. Cooper (s. Anm. 267), S. 339.

339 Vgl. Saxena (s. Anm. 302), S. 381-387.

340 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 66.

sublimierten ästhetischen Erleben von Emotion.³⁴¹

Entsprechend den acht rasas werden im *Nāṭyaśāstra* acht sthāyībhāvas unterschieden: Erotik/Liebe (rati), Heiterkeit/Komik (hāsyā), Sorge/Bedrücktheit (śoka), Zorn/Wut (krodha), Energiegeladenheit/Enthusiasmus (utsāha), Furcht/Angst (bhaya), Ekel (jugupsā) und Verwunderung/Erstaunen (vismaya).³⁴² Mit einem bestimmten rasa korreliert also je ein bestimmtes sthāyībhāva; die Transformation eines sthāyībhāva in ein rasa ist das, was ästhetisches Erleben gemäß der Rasa-Theorie ausmacht. Wie ist der Zusammenhang zu denken?

Saxena führt aus: „[...] when we experience *rasa*, it is always a *specific rasa*, and its distinctness arises from, and retains and evokes the unique feel of the particular *sthāyībhāva* which it builds on.“³⁴³ Vorausgesetzt wird also, dass die ästhetisch kontemplierte Emotion „Liebe“ eine in uns angelegte grundlegende Tendenz des Verlangens nach Liebe haben muss. Ebenso ist es mit den anderen rasas: Ohne die Veranlagung, zornig zu sein, ohne die Neigung, sich zu fürchten, ohne die Disposition zum Erstaunen, könnten Zorn, Angst und Erstaunen nicht als ästhetische Emotionen manifest werden.³⁴⁴ Als Voraussetzung und Basis emotiver geistiger Zustände werden sthāyībhāvas als permanent aktiv gedacht; sie werden im allgemein-Menschlichen verankert angesehen und gelten als eine Kapazität des Geistes, die uns seit Kindesalter gegeben ist. Die universelle Gegebenheit der sthāyībhāvas wird dadurch argumentiert, grundlegende Gestimmtheiten im menschlichen Empfinden und Verhalten, wie etwa das Verlangen nach der/dem Geliebten oder Trauer bei Todesfällen, überall beobachten zu können. Als im Inneren angelegt werden sthāyībhāvas deshalb gedacht, weil das ästhetische Erleben von rasa nicht als etwas von außen Hereinbrechendes, Fremdes empfunden wird, sondern als Stimulation und Freisetzung von etwas Internalem. Eine „innere Saite“ wird angeschlagen und beginnt zu klingen; das Selbst gerät in Resonanz.³⁴⁵ Der „Saft“, die „Essenz“, wird ausgepresst und geschmeckt (rasa). Bäumer verweist in diesem Zusammenhang auf die in unserem Sprachraum gängige Redewendung der „Verflüssigung des Herzens bzw. Geistes“ bei einer besonders schönen und erhebenden Erfahrung.³⁴⁶ Auch die Verflüssigungs-Analogie ist sehr reichhaltig: Etwas Festes, Fixiertes, wird flüssig, beweglich, wirksam, suspendiert Grenzen, bringt Starres in Bewegung, löst und reorganisiert Strukturen, schafft Durchlässigkeit und Austausch, transformiert und sublimiert das Gesamte.

341 Vgl. Saxena (s. Anm. 302), S. 384-387.

342 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. 102.

343 Saxena (s. Anm. 302), S. 383.

344 Vgl. Saxena (s. Anm. 302), S. 383-384.

345 Vgl. Saxena (s. Anm. 302), S. 384-387.

346 Vgl. Bäumer (s. Anm. 318), S. 94.

Pandey findet beim Erläutern von „bhāva“ ein verwandtes Bild: Bhāvas kommen deshalb auf, weil sthāyībhāva da ist. Bhāvas sind wie Wellen, die sich aus dem Ozean des grundlegenden Zustands des Geistes (sthāyībhāva) erheben und in demselben auch wieder auflösen.³⁴⁷

Obwohl sthāyībhāvas nicht direkt zugänglich sind, müssen sie als permanent aktiv vorausgesetzt werden. Dabei können nur je einzelne sthāyībhāvas aktiv sein. Die Aktivität eines sthāyībhāva erstreckt sich im alltäglichen Leben über einen längeren Zeitraum, der von einigen Tagen bis zu Dekaden andauern kann. Die lange Persistenz muss aber keine emotionale Stasis bedeuten: Ein sthāyībhāva ist als Grundton zu verstehen auf dem konstant vielerlei kurzlebige Empfindungen und Emotionen florieren können. Sthāyībhāvas sind jedenfalls die grundlegendsten, konstantesten aber auch unzugänglichsten Entitäten in Bharatas Modell.³⁴⁸

Auch produktionstechnisch werden sthāyībhāvas als grundlegendste Bausteine zum Konzipieren eines Stückes verwendet. In Kongruenz mit Bharatas Modell der bhāvas müssen alle im Stück repräsentierten bhāvas und die damit verbundenen narrativen Verläufe in stimmiger Weise auf dem zugrunde gelegten sthāyībhāva aufbauen. Obwohl sthāyībhāvas, da sie nicht manifest sind, nicht direkt repräsentiert werden können, ist das sthāyībhāva der Hauptfigur gewöhnlich das primäre Objekt der Repräsentation. Ausgehend von einem sthāyībhāva ist es dramaturgisch eine zentrale Aufgabe, die Ursachen, Folgen und begleitenden Umstände der Verfassung einer Figur aufeinander abzustimmen. Das richtige Maß wird hierbei wiederum durch den höchstmöglichen Grad der potenziellen Evokation von rasa, durch das weitestmögliche Verfügbarmachen der Möglichkeit des Extrahierens und Genießens der Essenz der Sache, bestimmt.³⁴⁹

vyabhicāribhāva: Deshpande übersetzt „vyabhicāribhāva“ mit „transitorische Emotionen“.³⁵⁰ „Vyabhicāri“ trägt laut Dharwadker folgende Bedeutungen: „[...] something that assists, supports, nourishes, or strengthens and hence serves as an auxiliary to something else“.³⁵¹ Dharwadker definiert den Begriff folgendermaßen: „[...] particular, relatively short-lived emotions that can be pinpointed, enumerated, and described phenomenologically.“³⁵² Weiters bezeichnet er vyabhicāribhāvas als „[...] auxiliary emotions [...] that are manifested, in selections and combinations, once a general emotional condition has infused a person’s

347 Vgl. Pandey (s. Anm. 231), S. 20.

348 Vgl. Dharwadker (s. Anm. 236), S. 1384.

349 Vgl. Dharwadker (s. Anm. 236), S. 1387.

350 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 70.

351 Vgl. Dharwadker (s. Anm. 236), S. 1385.

352 Vgl. Dharwadker (s. Anm. 236), S. 1385.

state of being.“³⁵³ Im *Nāṭyaśāstra* werden dreiunddreißig dieser transitorischen, kurzlebigen Emotionen angeführt und in weiterer Folge den verschiedenen rasas zugeordnet. Die Liste umfasst: Entmutigung, Schwäche, Besorgnis, Neid, Vergiftung, Lustlosigkeit, Trägheit, Depression, Angst, Ablenkung, Rückbesinnung, Behagen, Scham, Wankelmut, Freude, Erregung, Benommenheit, Arroganz, Verzweiflung, Ungeduld, Schlaf, Epilepsie, Träumen, Erwachen, Empörung, Heuchelei, Grausamkeit, Gewissheit, Krankheit, Wahnsinn, Tod, Schrecken und Erwägen.³⁵⁴

Wenn einzelne Punkte dieser Liste womöglich Verwirrung stiften weil wir damit eher langlebige Zustände in Verbindung bringen, muss ergänzt werden, dass die Liste der dreiunddreißig vyabhicāribhāvas weiter in Untergruppen differenziert und die Untergruppen den sthāyībhāvas zugeordnet werden. Vyabhicāribhāvas manifestieren sich damit in diversen Selektionen, Sequenzen und Kombinationen als dynamische Artikulationen eines sthāyībhāva. Erst durch vyabhicāribhāvas können sthāyībhāvas Objekte der Erfahrung werden.³⁵⁵ Also nehmen vyabhicāribhāvas bei der Transformation eines sthāyībhāva in ein rasa eine entscheidende Mittlerrolle ein.

Mit den bereits besprochenen Begriffen kann der interne Prozess des Aufkommens und Erlebens von Emotionen beschrieben werden. Ausständig ist aber noch eine Einbeziehung der Faktoren, die im Zwischenspiel von „Außen“ und „Innen“ bestimmend sind. Wie und wodurch werden Emotionen angeregt und in welcher Art und Weise wird dieser Vorgang von Bharata im ästhetischen Kontext konzipiert? Die folgenden Begriffe behandeln diese Aspekte.

vibhāva: Mit „vibhāva“ kann nun der theaterspezifische Kontext eingebracht werden. Ghosh übersetzt den Begriff mit „Determinante“,³⁵⁶ Pollock mit „Faktor“. ³⁵⁷ Kurz gefasst sind vibhāvas also veranlassende Stimuli, Faktoren oder Ursachen für Emotionen. Laut Dharwadker erfüllen vibhāvas die Funktion, Emotionen zu triggern und zu intensivieren. Sie initiieren und stabilisieren einen längerfristigen emotionalen Zustand im Subjekt.³⁵⁸ Saxena erläutert: Wie in unserem alltäglichen Erleben von Emotionen braucht das Rasa-Erleben Voraussetzungen (vibhāvas), die dem zu evozierenden rasa entsprechen. Demnach gilt es produktionstechnisch, Situationen (vibhāvas) zu schaffen, die dem Leben insofern nachempfunden sind, als dass sie einem bestimmten emotiven Charakter gemäß gestaltet sind,

353 Vgl. Dharwadker (s. Anm. 236), S. 1385.

354 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. 102.

355 Vgl. Dharwadker (s. Anm. 236), S. 1385-1386.

356 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. 118-119.

357 Vgl. Pollock (s. Anm. 234), S. 50.

358 Vgl. Dharwadker (s. Anm. 236), S. 1385.

ohne aber konkrete Objekte zu repräsentieren. Diese Situationen sollen einerseits einen menschlichen Fokus beinhalten und andererseits einen Kontext bereitstellen, der die Transformation eines sthāyībhāva in ein rasa befördert. Soll in einer gewissen Szene das sthāyībhāva von rati (Liebe/Erotik) evoziert werden, läge es auf der Hand, das Zusammensein der Liebenden als situativen menschlichen Fokus zu setzen. Details wie etwa Mondschein, Nacht und eine Laube im Garten würden als kontextuelle Faktoren dem zu evozierenden sthāyībhāva (Liebe/Erotik) als Stimuli dienen.

Vibhāva steht auch mit essentiell subjektiven Qualitäten oder Haltungen in Zusammenhang. Denn, obwohl vibhāvas im Außen als Stimuli angelegt werden, um das Publikum geistig in eine ästhetische Welt poetischer Kreation zu führen, entfalten sie erst ihre Wirksamkeit, wenn die Tendenzen vorhanden sind, sich entsprechend stimulieren zu lassen.³⁵⁹ Deswegen wäre es zu kurz gedacht, vibhāvas auf Requisiten und Bühneneffekte zu beschränken. Auch die Wahrnehmung der Zuseher*innen muss mit einkalkuliert werden: Alter, Bildung, persönliche Hintergründe, Prägungen und Gedächtnisspuren machen vibhāvas in unterschiedlicher Art und Weise wirksam.³⁶⁰ Subjektive, individuelle Positionen müssen aber, wie schon öfters erwähnt, abgestreift werden, um ästhetisches Erleben überhaupt zu ermöglichen. Das gilt auch für die Schauspieler*innen. Cooper erläutert:

The potential of rasa lies within the space in which both the performer and the spectator transform themselves; this transformation is achieved by the pleasure experienced in the generating and apprehension of rasa and is said to begin with the transcendence of the ego. [...] The performer is seen as a vessel through which the elements for rasa may be filtered and interpreted. In this way the ego must be suspended in order for this process to occur [...].³⁶¹

Deutlich wird, dass das Aufkommen und Übermitteln von Emotionen auf der Bühne anders vonstatten gehen muss als im alltäglichen Leben. Deshalb lehnt Deshpande es ab, vibhāva in einem dem alltäglichen emotionalen Erleben zugehörigen Ursache-Wirkungs-Verhältnis zu denken. Stattdessen vergleicht er das Verhältnis von vibhāva und Schauspieler mit dem eines Mediums zur mystischen Erfahrung: Vibhāva ist nicht die Ursache und Quelle der Emotion die mimisch dargestellt werden soll, sondern Medium, mithilfe dessen das Schauspiel angeregt und jeglicher Ausdruck von Emotion befördert wird.³⁶²

anubhāva: Ghosh übersetzt anubhāva mit „Folgen“ („Consequents“), Deshpande mit

359 Vgl. Saxena (s. Anm. 302), S. 391-392.

360 Vgl. Saxena (s. Anm. 302), S. 400.

361 Cooper (s. Anm. 267), S. 341.

362 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 68-69.

„mimische Veränderungen“³⁶³ und Saxena mit „offenkundige physische Veränderungen“.³⁶⁴ Dharwadker bietet folgende Definition: „[...] anubhāva refers to any feeling, emotion, transient condition, or emotional response that “ensues” from the triggering, intensification, and stabilization of an encompassing emotional state.“³⁶⁵ Damit lässt sich resümieren: Mit „anubhāva“ werden im rasa-Kontext alle sichtbaren Veränderungen zusammengefasst, die infolge des Aufkommens einer Emotion vonstatten gehen. Anubhāva ist ein expressives Geschehen, das auf der Bühne stattfindet. Zusammen mit vibhāvas tragen anubhāvas dazu bei, expressiv die jeweilige Geschichte zu erzählen.³⁶⁶ Anubhāva umfasst somit verschiedene Formen von abhinaya.³⁶⁷ Deshpande unterscheidet zwischen freiwilligen, willentlich gesteuerten und unfreiwilligen, jenseits der bewussten Kontrolle liegenden anubhāvas. Mit Ersterem kann etwa ein Weiten der Augen oder Hochziehen der Augenbrauen gemeint sein, mit Letzterem Phänomene wie Erröten oder Gänsehaut, etc.³⁶⁸

Bemerkenswert ist, dass Bharata den individuellen emotiven Charakter von rasas nicht auf bestimmte vibhāvas und anubhāvas bezieht, sondern auf spezifische sthāyībhāvas.³⁶⁹ Wie zuletzt festgestellt, wird das Schema eines einfachen Ursache-Wirkungs-Verhältnisses im ästhetischen Rahmen abgelehnt. Emotionen werden im *Nāṭyaśāstra* nicht deterministisch verstanden. Auch anubhāvas sind keine determinierten, simpel kalkulierbaren Resultate.³⁷⁰

sāttvikabhāva: Ghosh übersetzt den Begriff mit „Temperamental States“.³⁷¹ Dharwadker erläutert: Sāttvikabhāvas sind, im Unterschied zu anderen bhāvas, keine „mental states“, sondern die äußerlich wahrnehmbaren Anzeichen von emotionaler Erregtheit. Sie sind psychosomatisch-indexikalische Zeichen oder Symptome, die einen sonst unzugänglichen inneren Zustand offenbaren.³⁷² Bharata nennt im *Nāṭyaśāstra* acht sāttvikabhāvas: Starrheit/Lähmung, Schweißausbruch, Gänsehaut, Zittern, Erbleichen oder Erröten, Weinen, in Ohnmacht fallen.³⁷³

saṁyoga: Wichtig ist, in Erinnerung zu behalten, dass alle hier erläuterten Begriffe interdependent aufeinander bezogen sind und prozesshaft in Zusammenhang stehen. Verschiedene bhāvas werden kombiniert und in Zusammenspiel gebracht, so wie diverse

363 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 66.

364 Vgl. Saxena (s. Anm. 302), S. 379.

365 Vgl. Dharwadker (s. Anm. 236), S. 1385.

366 Vgl. Cooper (s. Anm. 267), S. 338.

367 Vgl. Saxena (s. Anm. 302), S. 393.

368 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 69-70.

369 Vgl. Saxena (s. Anm. 302), S. 383.

370 Vgl. Dharwadker (s. Anm. 236), S. 1385.

371 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. 143.

372 Vgl. Dharwadker (s. Anm. 236), 1386.

373 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. 143.

Zutaten beim Zubereiten einer Speise vermennt und kombiniert werden. Jede Zutat spielt eine entscheidende Rolle für den Geschmack des Gesamten, auch wenn im Schmecken des Geschmacks (rasa) die Gesamtheit als Einheit und nicht als Summe der einzelnen Teile wahrgenommen wird. Rasa kann produktionstechnisch nur entstehen, wenn sthāyībhāva, vyabhicāribhāvas, vibhāvas und anubhāvas in sorgfältig bemessener Proportionalität so harmonisch vereint werden, dass durch die Verbindung aller Elemente zu einem Ganzen etwas Neues, Größeres entsteht.³⁷⁴ Damit ist rasa nie Substanz sondern immer schon Gefüge. Diese Eigenschaft wird in Sanskrit „saṁyoga“ genannt. Saṁyoga kann nach Saxena mit „Verbindung“, „Verknüpfung“, „Integration“ oder „Kombination“ übersetzt werden. Rasa wird nicht durch einen einzelnen, isolierten Faktor ausgelöst, sondern immer nur durch eine Kombination und Verbindung mehrerer Faktoren. Für eine gute ästhetische Präsentation ist es unabdingbar, dass die Elemente nicht bloß addiert werden, sondern in ein Zusammenspiel gebracht sich integrativ ineinander fügen und aufeinander einstimmen. Alle Elemente sollen produktionstechnisch in Hinblick darauf abgestimmt werden, das entsprechende, der jeweiligen Szene zugrunde gelegte sthāyībhāva in ein rasa zu transformieren.³⁷⁵ Auch in der Poesie gilt saṁyoga als Prinzip: Ein Gedicht besteht aus einer Orchestration mehrerer Emotionen, aber als vereinheitlichtes Ganzes transportiert es einen singulären dominanten Ton – den der Basisemotion (sthāyībhāva).³⁷⁶

Indische Ästhetik geht in enger Verbindung mit der Wissenschaft der Grammatik von der zentralen Bedeutung der Kategorie der Komposition aus: Für die ästhetische Wahrnehmung gilt grundsätzlich, dass das Schöne nicht den Teilen der Komposition, sondern der gesamten Komposition innewohnt.³⁷⁷ Das kreative Potenzial von nāṭya liegt ebenso in den vielfältigen Möglichkeiten kontextsensitiver Kombination. Auch wenn Bharatas hierarchisches Modell der Emotionen schematisch erscheint, ist – nachdem jede Emotion als Kombination phänomenologischer Konstituenten verschiedener Art und jede ästhetisch repräsentierte Emotion als korrespondierende Kombination verschiedener ästhetischer Konstituenten betrachtet wird – ein großer Spielraum für innovative Kreativität gegeben. Das Potenzial der Kombination diverser bhāvas resultiert in einer schier endlosen Fülle an Möglichkeiten der Repräsentation von Emotionen.³⁷⁸ In jeweils eigener Art und Weise sind Autor*in, Schauspieler*innen und Publikum an der Evokation von rasa beteiligt. Auch hier kann keines dieser drei Elemente losgelöst von den anderen wirksam werden. Der Dramaturg

374 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 66.

375 Vgl. Saxena (s. Anm. 302), S. 396-397.

376 Vgl. Chari (s. Anm. 232), S. 484.

377 Vgl. Mall (s. Anm. 287), S. 229.

378 Vgl. Dharwadker (s. Anm. 236), S. 1388-1389.

bzw. die Dramaturgin wählt ein bestimmtes sthāyībhāva das in ein rasa transformiert werden soll, die Schauspieler*innen übermitteln rasa und das Publikum genießt rasa.³⁷⁹ Tatsächlich wird, unter der Voraussetzung der Gegebenheit des Rasa-Erlebens, eine Einheit der Erlebnissphären angenommen. Gnoli erläutert: „All three – poet, actor and spectator –, in the serene contemplation of the work of art, form in reality a single knowing subject, merged together by the same sensations and the same purified joy.“³⁸⁰ In philosophischer Hinsicht kann in diesem Bezugsverhältnis aber eine bestimmte Schwerpunktsetzung festgestellt werden: Es ist die im *Nāṭyaśāstra* deutlich zu verzeichnende Konzentration auf das Publikum. Der im Subjekt situierte Prozess des Erlebens von rasa, der in seiner Komplexität bisher nur angedeutet wurde, soll Gegenstand des folgenden Kapitels sein.

2.5 Der transformative Prozess des Rasa-Erlebens

Bevor näher auf den Prozess des ästhetischen Erlebens eingegangen wird, soll noch einmal die Frage aufgeworfen werden, wer überhaupt unter welchen Voraussetzungen rasa erleben kann. Auch wenn das Potential dazu in jedem vorhanden sein mag, ist ästhetisches Empfindungsvermögen im Sinne der klassischen indischen Ästhetik gewissermaßen eine Sache von Können und Nicht-Können. Ästhetisches Empfindungsvermögen kann als Fähigkeit entwickelt, geschult, gemeistert, womöglich wieder verlernt oder von vornherein nie erschlossen werden. Alle Faktoren resultieren in dem immer dynamisch gedachten Selbst. Konkret ist mit ästhetischem Empfindungsvermögen die Fähigkeit angesprochen, sensibel genug zu sein, das, was in einem Kunstwerk enthalten ist, ästhetisch aufzunehmen. Ein sensibler Mensch, der über einen ästhetischen Sinn verfügt, wird in Indien „sahṛdaya“ genannt.³⁸¹

Sahṛdaya: Bettina Bäumer übersetzt als wörtliche Begriffsbedeutung: „einer, der ein Herz hat“. Selbsterklärend ist hier nicht das physische Herz gemeint. Aber auch „Herz“ im sentimentalischen Sinne ist irreführend. Bäumer verweist auf die tiefe symbolische Bedeutung von „Herz“ als Ausdruck für das reine Bewusstsein. Jemand der Herz hat, ist im Stande, die Grundstimmung eines Kunstwerks aufzunehmen. Wer kein Herz hat, ist dumpf und gefühllos wie ein Stein. Herz zu haben ist also auch Voraussetzung, ein Kunstwerk überhaupt als solches registrieren zu können. Mittels sahṛdaya kann eine rein physische Erfahrung in eine

379 Vgl. Pandey (s. Anm. 231), S. 20-21.

380 Gnoli (s. Anm. 255), S. L.

381 Vgl. Bäumer (s. Anm. 318), S. 92.

ästhetische gewandelt werden und weiters in eine mystische Erfahrung übergehen.³⁸² Ein Sahrdaya – jemand der Herz hat – ist in der Lage, eine ästhetische Haltung der Welt gegenüber einzunehmen. Das Theater als öffentlicher Ort der Abkehr von allen praktischen, nützlichen, zweckdienlichen Belangen, eröffnet einen Raum, in dem diese Haltung in der Hinwendung zur ideellen, ästhetischen Welt kultiviert werden kann. Dieser ästhetischen Raum ist im Hinblick darauf gestaltet, konstitutive Elemente wie Zeit und Ort, Ideen von Realität und Irrealität dem Zugriff des Intellekts und der Präsenz von moralischen und praktischen Modalitäten eines Richtig, Falsch, Fragwürdig oder Möglich, entzogen wirken lassen zu können.³⁸³ Wird dieser Zugriff nach und nach gelöst, tritt anstelle des Reflexionsurteils das intuitive Urteil, bzw. das Geschmacksurteil des klaren, offenen, empfindungsfähigen Herzens.

Nach Abhinavagupta sind sahrdayas durch eine pure reflexive Kapazität des Herzens ausgezeichnet. Jemand mit einem reinen Herzen ist in der Lage, so klar wie ein Spiegel zu reflektieren, was immer auch ihm oder ihr als Objekt gegenübertritt. Das Herz wird damit als Sensor angesprochen, als Organ mit dem man die Welt empfängt und vernimmt. Indem es sich von der Welt berühren lässt, empfängt und reflektiert das Herz die Welt. Reinheit (purity) versteht Abhinavagupta dabei als die enge Nähe identischer Elemente einer Sache. Wenn das Herz, bzw. das Bewusstsein komplett von der auf der Bühne dargebotenen Emotion ausgefüllt ist, kann man von Reinheit in diesem Sinne sprechen. Als weitere wichtige Eigenschaft nennt Abhinavagupta die Fähigkeit, sich mit dem Dargebotenen auf imaginärer Ebene identifizieren zu können. Die Identifikation mit dem auf der Bühne dargebotenen Objekt oder Vorgang stellt ein Einswerden mit dem Gegenstand der Erfahrung dar. Möglich ist dieses Einswerden wiederum nur durch ein reines Herz. „Sahrdayamsaṁvāda“, ein Ausdruck für die Harmonie zwischen zwei ähnlichen Dingen, ist hier Bezeichnung für die Harmonie zwischen dem Wahrnehmungsobjekt und -Subjekt. Reine Spiegelung und Identifikation bzw. Verschmelzung werden von Abhinavagupta noch um einen dritten Punkt ergänzt: Sahrdayas haben die Fähigkeit, durch das Stück vermittelt die Emotion oder Intuition im Herzen des Dramaturgen bzw. der Dramaturgin selbst zu erleben. Die Emotion, die ästhetisch erlebt wird ist also keine andere als diejenige, welche den kreativen Schaffensakt begleitet oder initiiert hat. Alle eben beschriebenen Fähigkeiten können durch Selbstkultivierung gefördert werden, obgleich eine günstige Anlage als notwendige Voraussetzung gilt. Ein maßgeblicher Teil dieser Selbstkultivierung ist die Hinwendung zur Literatur – zur Poesie und zum Theater.³⁸⁴

Im Bezug auf das Rasa-Erleben gibt es eine noch spezifischere Bezeichnung für

382 Vgl. Bäumer (s. Anm. 318), S. 92.

383 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 91.

384 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 87-89.

Menschen, die ein besonderes ästhetisches Empfindungsvermögen entwickelt haben: „Rasika“.

Rasika: „Rasika“ ist die Bezeichnung für solche, die im Stande sind, rasa zu erleben. Auch in diesem Zusammenhang kann die Geschmacksanalogie des *Nāṭyaśāstra* den Kern der Sache bereits treffend bezeichnen: Diejenigen, die das Vermögen haben, rasa zu erleben, werden mit Feinschmeckern – mit kultivierten Menschen, die feinen Geschmack schätzen und zu genießen vermögen, verglichen. Das Rasa-Erleben bedarf also einer gewissen Sensibilität, Kultiviertheit und Geschultheit.³⁸⁵ Bharata fasst alle notwendigen Eigenschaften in seinem Begriff des idealen Zusehers (prekṣaka) zusammen:

Those who are possessed of [good] character, high birth, quiet behaviour and learning, are desirous of fame and virtue, impartial, advanced in age, proficient in drama in all it's six limbs, alert, honest, unaffected by passion, expert in playing the four kinds of musical instruments, acquainted with the Costumes and Make-up, the rules of dialects, the four kinds of Histrionic Representation, grammar, prosody, [...] are very virtuous, experts in different arts and crafts, and have fine sense of the Sentiments and the States, should be made spectators in witnessing a drama. Anyone who has [...] unruffled senses, is honest, expert in the discussion of pros and cons, detector of faults and appreciator [of merits], is considered to fit to be a spectator in a drama. He who attains gladness on seeing a person glad, and sorrow on seeing him sorry and feels miserable on seeing him miserable is considered fit to be a spectator in a drama.³⁸⁶

Gleich anschließend räumt Bharata ein, dass all diese Qualitäten selten in einem einzelnen Menschen vereint sind. Abgesehen davon, dass bestimmte Altersgruppen, soziale Schichten und individuelle Typen zu bestimmten Themen oder Stilen mehr Zugang finden als zu anderen, ist rasa eine Erfahrung, die der breiten Masse an sich unzugänglich ist.³⁸⁷ Neben Fähigkeiten eines kultivierten Geistes bzw. Eigenschaften eines reinen Herzens spricht Bharata auch kunstspezifisches Wissen an. Saxena konkretisiert dies als Wissen und Verständnis der Konventionen und Techniken der betreffenden Kunstform gemeinsam mit einer gut geschulten Fähigkeit, besondere Feinheiten und Spezifika der Machart zu registrieren. Das Erfassen artistischer Signifikanzen ist damit nicht bloß eine sinnliche Aktivität. Ebenso ist ein Kunstwerk nicht darauf ausgelegt, sich der unkultivierten Wahrnehmung zu erschließen. Ein gewisses Wissen und Verständnis ist unabdingbar.³⁸⁸

Die Fähigkeit, rasa zu erleben, ist jedenfalls Resultat eines umfangreichen

385 Vgl. Higgins, Kathleen Mary (2007): „An Alchemy of Emotion: Rasa and Aesthetic Breakthroughs.“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 65(1), S. 46.

386 Vgl. Ghosh (s. Anm. 227), S. 519.

387 Vgl. Ghosh (s. Anm. 237), S. 520.

388 Vgl. Saxena (s. Anm. 302), S. 13.

Lernprozesses. Gelernt werden will der Verlauf oder Prozess des uneingeschränkten Genießens einer ästhetischen Erfahrung. Ein bestimmtes Bemühen, eine aktiv-passive oder passiv-aktive Hinwendung, ist damit verbunden. Saxena spricht von der dualen Fähigkeit eines oder einer *rasika*, einerseits die Konzentration auf das ästhetische Objekt zu richten und dort zu halten und andererseits eine unparteiische, unvoreingenommene Einstellung zu bewahren. Wird der Prozess des ästhetischen Erlebens in Gang gesetzt, gilt es bloß, durch einen fortwährenden stillen Impuls offen und verfügbar dafür zu bleiben. Das Ego ist hierbei zurückgetreten, aber nicht völlig absent wie in der mystischen Erfahrung. *Rasa* wird als Erfahrung wahrgenommen, die nicht selbstinitiiert und -gesteuert ist, sondern einem schlicht widerfährt.³⁸⁹ Gleichzeitig erscheint *rasa* nicht als etwas von Außen über einen Hereinbrechendes:

„[...] the actual experience of *rasa* [...] is felt by the spectators not as an imposition from outside, but as a deep and delighted expansion of their sensibilities, a creative quickening of the very springs of their emotional nature. It is partly in this sense too that *rasa*-experience is a *nishpatti*, a going-forth or welling-up.“³⁹⁰

Genauso wie die ästhetische Welt durch eine Abkehr von der alltäglichen Welt Raum gewinnt und das Subjekt in einen transformativen Prozess geleitet, kann durch das Andringen der alltäglichen Welt auch wieder der Alltag und das alltägliche Erleben Oberhand gewinnen und das ästhetische Erleben ersticken. Gnoli führt aus:

The appearance on the horizon of consciousness of desires, of practical needs, destroys *ipso facto* the unity of the aesthetic or of the mystical experience. Something is shattered, something cracks within us, and extraneous, dispersive elements penetrate – the so-called „obstacles“, *vighna*, born of the ego's disturbing influence.³⁹¹

Abhinavaguptas fünf Ebenen des ästhetischen Erlebens: Um den transformativen Vorgang des *Rasa*-Erlebens differenziert zu beschreiben, ist es hilfreich, den Prozess, der an sich ein Kontinuum ist, in einzelne Stadien oder Ebenen zu unterteilen. In Bezug auf die Veränderung der Wahrnehmungsmodalität beschreibt Abhinavagupta einen Fortgang vom sinnlichen zum imaginativen, zum emotiven, zum kathatrischen und schließlich zum transzendentalen Erleben. Im Bezug auf das Wahrnehmungssubjekt geht dieser Fortgang einher mit einer Transformation vom individuellen zum universellen Subjekt. Dem entspricht eine

389 Vgl. Saxena (s. Anm. 302), S. 378.

390 Vgl. Saxena (s. Anm. 302), S. 401.

391 Gnoli (s. Anm. 255), S. XLI.

Öffnung und Weitung vom Privaten zum Allgemeinen. Den Hintergrund für diese Vorgänge bildet das folgende Schema der fünf Bewusstseinssebenen: 1) Wachbewusstsein („jāgrat“), 2) Träumen („svapna“), 3) Tiefschlaf („suṣupti“), 4) transzendentes Bewusstsein („turyā“) und 5) reines Bewusstsein („turyātīta“). Die ersten drei Ebenen ordnet Abhinavagupta dem individuellen Subjekt zu, die letzten zwei dem universellen Subjekt.³⁹² Vor allem die letzteren drei Ebenen erfordern in diesem Kontext nähere Betrachtung: Suṣupti, der Tiefschlaf, wird folgendermaßen charakterisiert: Nach einem Tiefschlaf kann man sich an nichts erinnern; man erwacht und fühlt sich durch guten Schlaf erquickt. Turyā, das transzendente Bewusstsein, unterscheidet sich davon durch die Lumineszenz des Selbst: Im Tiefschlaf herrscht kein Bewusstsein und Wissen. Das Selbst ist verschleiert von tamas und mit der Negation seiner selbst identifiziert. Transzendentes Bewusstsein kommt auf, wenn der Schleier von tamas verschwindet und das Selbst im Licht von sattva scheint. Die Dominanz des Objektbezuges in den Bewusstseinssebenen zuvor tritt temporär zurück. An Stelle dessen erscheint reine Subjektivität. Turyātīta, das reine Bewusstsein, ist als äußerster, nicht weiter transzendierbarer Bewusstseinszustand die dauerhafte Persistenz der reinen Subjektivität als Bewusstsein der ursprünglich selbsterhellten, ewigen Natur des Selbst. Der Modus der Objektivität wird entweder ins Unterbewusste verlagert oder löst sich permanent auf.³⁹³

Es folgt nun Deshpandes Darstellung davon, wie Abhinavagupta vor dem eben bereitgestellten Hintergrund das ästhetische Erleben theoretisch konzipiert:

1) Ästhetisches Erleben beginnt auf der sinnlichen Ebene mit dem Wahrnehmen lustvoller Sinnesobjekte – in erster Linie visueller und auditiver Wahrnehmungen. Auge und Ohr gelten auch für Abhinavagupta als die primären ästhetischen Sinne. Das Gesehene und Gehörte ist aber nicht der Gegenstand ästhetischen Erlebens, sondern bloß das Medium, um rasa, dessen eigentlichen Gegenstand, zu erwecken. Bloßer Sinnesgenuss wird ausgeklammert. Eine künstlerische Darbietung soll nicht nur die Sinne stimulieren, sondern über den Weg der sinnlichen Wahrnehmung die Imagination anregen. Ausgegangen wird aber davon, dass sinnliche Wahrnehmung und Imagination gewöhnlich von vornherein nicht klar separiert werden können.

2) Es folgt die Ebene der Imagination. Die Gewichtung der Aufmerksamkeit kippt von der anfänglichen Hinwendung zu den Sinnesobjekten zum imaginativen Erleben dessen, was sinnlich stimuliert wurde. Dabei verändert sich der Wahrnehmungsraum des oder der rasika. Die erlebte Welt ist nicht mehr eine gemeinhin geteilte Zweckbestimmte, sondern eine

³⁹² Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 81-85.

³⁹³ Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 81-82.

imaginativ belebte, Zweckbefreite. Trotz der Verlagerung der Aufmerksamkeit auf imaginative Vorgänge ist die sinnlich dargebotene äußere Welt dem Bewusstsein aber nicht entzogen. Nach wie vor ist die Hauptfigur des Stückes, gewöhnlich der Held, als fokaler Punkt der Aufmerksamkeit der wichtigste stimulierende Faktor. Imaginär findet in dieser Phase nach und nach eine Identifikation mit dieser Figur statt. Damit wird die eigene Persönlichkeit durch das künstlerisch kreierte Objekt der Identifikation substituiert. Imaginär wird alles was dem Helden widerfährt genau so aufgenommen und miterlebt, als ob man selbst davon betroffen wäre.³⁹⁴ Ein wichtiger Punkt bedarf hier noch vermehrter Aufmerksamkeit: Das künstlerisch kreierte Objekt der Identifikation (zumeist die Hauptfigur des Stückes) kann nicht als reales Objekt gewöhnlichen Erlebens und genauso nicht als Illusion bezeichnet werden. Ein*e rasika sieht vor sich keine reale historische Figur, noch die Person der Schauspielerin oder des Schauspielers in Verkleidung. Er oder sie sieht etwas, das mit dem Wort „alaukika“ als „überweltlich“ bezeichnet wird und nicht nach anderen gängigen Schemata klassifiziert werden kann. Als Objekt der ästhetischen Welt lebt eine Bühnenfigur in einer poetisch erschaffenen Wirklichkeit und folgt der Logik der jeweiligen poetischen Vision. Indem die Bühnenfigur als fokaler Punkt der Situation zum Identifikationsobjekt wird, wird das Publikum zum Teilhaber an dieser Wirklichkeit.³⁹⁵ Emotional geladenen Szenen lassen das Publikum kontemplativ die selben Emotionen erleben, die von der Hauptfigur verkörpert werden. Mit dem intensiven Kontemplieren von Emotion konstituiert sich die emotive Ebene des ästhetischen Erlebens.

3) Gewöhnlich ist der Klimax eines Stückes dann erreicht, wenn das zugrundegelegte sthāyībhāva den höchsten veräußerten Grad der Genießbarkeit erreicht. Intensive Emotionen lassen an solchen Stellen die emotional affizierte Person sich selbst völlig vergessen. Ästhetisch erlebte Emotion deindividualisiert das Individuum. Partikuläre Ver-Bindungen des Selbst mit zeitlichen und räumlichen Konstanten, welche als Stützen der personellen Identität gewöhnlich die Realität des Selbst bestimmen, entgleiten dem Bewusstsein. Das individuelle Subjekt wird transformiert in ein universelles Subjekt. Dieser Sprung markiert den Übergang zur nächsten Ebene.

4) Die kathartische Ebene, Ebene des Universellen oder transzendente Ebene bezeichnet den Zustand, in dem das emotionale Erleben von allen objektiven Referenzen sowie räumlichen und zeitlichen Determinanten befreit ist. Emotionales Erleben wird hier als Erfahrung von etwas Universellem gedacht, das nicht in irgend einer Art und Weise an

394 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 82-83.

395 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 91.

individuellen Faktoren oder Umständen festgemacht werden kann. Wenn das universelle Subjekt das universelle emotive Objekt (rasa) genießt, entspricht das Erleben dem der Stufe des transzendentalen Bewusstseins (turyā). Deshalb wird diese Stufe des Prozesses auch als „transzendente Ebene“ bezeichnet.³⁹⁶

Als indisches Pendant zum aristotelischen Begriff „kátharsis“ kann das Sanskrit-Wort „sādhāraṇīkaraṇa“ herangezogen werden. Bäumer bietet als wörtliche Übersetzungen die Begriffe „Verallgemeinerung“ und „Universalisierung“ an.³⁹⁷ Sādhāraṇīkaraṇa ist Ausdruck für die Reinigung und Transformation des individualisierten Ich im ästhetischen Erleben. Die begrenzende, isolierende Individualität wird im Universalisierungsprozess aufgebrochen; das Individuum wird zu einem allgemeinen Menschen. Schauspieler auf der Bühne erscheinen und gelten ebenso nicht als Individuen sondern als Verkörperungen universalisierter Rollen.³⁹⁸ Letztendlich kann Universalität als der eigentliche Charakter des ästhetischen Erlebens bezeichnet werden.³⁹⁹ Um ästhetisches Erleben zu begünstigen muss sādhāraṇīkaraṇa als regulative Norm im Entwickeln eines Kunstwerks Bezüge zu bestimmten realen Personen, Orten, Ereignissen und individuellen Belangen tilgen und nur das Universelle, allgemein Menschliche, das als sthāyībhāva bereits in jedem Menschen angelegt ist und infolge der dramaturgischen Integration von allgemein menschlichen Situationen und Ausdrucksmodi stimuliert wird, zur Sprache kommen lassen. Die Schlussfolgerung in epistemischer Hinsicht muss also lauten, dass sādhāraṇīkaraṇa unmöglich als individuelles Erlebnis im privaten Raum eines isolierten Subjekts gedacht werden kann. Auge und Ohr gelten deshalb als die eigentlich ästhetischen Sinne, weil sie einer ganzen Versammlung von Menschen ermöglichen, gleichzeitig das selbe Kunstobjekt wahrzunehmen und davon stimuliert in einen gemeinsam geteilten Raum des Erlebens universalisierter Emotion zu gelangen.⁴⁰⁰ Augen und Ohren können damit als die einzigen Sinne bezeichnet werden, mittels denen es möglich ist, die Begrenzungen des limitierten Ichs zu übersteigen.⁴⁰¹ Im Kontext der Universalisierung spricht Abhinavagupta dezidiert von einer Expansion des Bewusstseins, welches sich im alltäglichen Leben gewöhnlich in einem Zustand der Kontraktion befindet. Diese Expansion kann sich kollektiv exponentiell begünstigen und steigern. Insofern kann es im Bezug auf das ästhetische Erleben von entscheidendem Unterschied sein, allein oder inmitten einer Menge

396 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 83-85 u. 92-93.

397 Vgl. Bäumer (s. Anm. 318), S. 92.

398 Vgl. Bäumer (s. Anm. 318), S. 92.

399 Vgl. Gnoli (s. Anm. 255), S. XXII.

400 Vgl. Saxena (s. Anm. 302), S. 414-415.

401 Vgl. Gnoli (s. Anm. 255), S. XIV.

von rasikas einer Theateraufführung beizuwohnen.⁴⁰²

Auf der kathartischen Ebene des Universellen unterscheidet Abhinavagupta weiters zwischen dem Zustand, in dem das gewöhnlich dem Erleben bedingungslos vorausgesetzte sthāyībhāva selbst zum direkten Objekt des Erlebens wird und dem Zustand, in dem auch diese Subjekt-Objekt-Dualität ins Unbewusste verschwindet. Das Bewusstwerden des ansonsten unbewussten sthāyībhāva ist Resultat der äußersten Identifikation mit dem Charakter der Hauptfigur des Stückes (dessen sthāyībhāva). Mit dem Verschwinden jeglicher Dualität eröffnet sich für Abhinavagupta die höchste, finale Ebene.

5) Auf der finalen Ebene des ästhetischen Erlebens erfährt das Selbst sich in seiner fundamentalen Verfasstheit als pure Quelle von Freude und Lust. Das ästhetische Erleben entspricht hier der Erfahrung des höchsten und äußersten, nicht weiter transzendierbaren Bewusstseinszustandes.⁴⁰³ Nachdem in diesem äußersten Modus des Erlebens von keiner Dualität mehr ausgegangen werden kann, stellt sich die Frage, was noch als positives Objekt des Erlebens, als Erfahrungsinhalt oder -charakteristik verbleibt. Rasa gilt als Manifestation eines sthāyībhāva. Das betreffende sthāyībhāva wurde an diesem Punkt aber bereits als Objekt des Erlebens transzendiert. Bereits das Bewusstwerden von sthāyībhāva stellt einen Bruch mit der bis dahin intakten theoretischen Konzeption dar. Diese theoretischen Problemstellungen veranlassen Abhinavagupta dazu, „śāntarasa“ als neuntes und spezielles rasa zu etablieren.

Śāntarasa: Mall bezeichnet śāntarasa als das ästhetische summum bonum.⁴⁰⁴ Als neuntes rasa stellt śāntarasa den Zustand der Glückseligkeit dar. Das sthāyībhāva von śāntarasa ist die Realisation des Absoluten, das Sich-Realisieren des Selbst als pures Wissen, reine Freude, befreit von allen determinierenden Faktoren. Also ist das reine Selbst das grundlegendste sthāyībhāva. Alle weiteren bhāvas schichten sich um diesen Kern als ein Zustand, in dem das Selbst sich befindet, während das sthāyībhāva von śāntarasa kein Zustand sondern die eigentliche Verfasstheit des Selbst ist. Wird diese eigentliche Verfasstheit des Selbst manifest, werden alle anderen sthāyībhāvas in den Rang von transitorischen emotiven Zuständen gedrängt. Die Permanenz des sthāyībhāva von śāntarasa ist natürlich, real und nicht komparativ bedingt. Śāntarasa als Geschmack der eigentlichen Verfasstheit des Selbst wird zwar emotiv erlebt, kann aber als tiefer reichende Wurzel nicht auf die selbe Ebene mit den anderen rasas gestellt werden. Śānta ist das grundlegende rasa; alle anderen rasas sind Variationen desselben, die durch Überlagerungen des grundlegenden Geisteszustandes durch diverse sthāyībhāvas entstehen. Dieser Grund wird als ausschlaggebend dafür betrachtet, dass

402 Vgl. Gnoli (s. Anm. 255), S. XXXVIII.

403 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 84-85.

404 Vgl. Mall (s. Anm. 287), S. 231.

Bharata im *Nāṭyaśāstra* śāntarasa nicht zur Liste der restlichen rasas zählt.⁴⁰⁵ Abhinavagupta betont, dass śāntarasa der ästhetische Zustand ist, in dem das Bewusstsein keine transitorischen Objekte, sondern sich selbst genießt.⁴⁰⁶ Mit śāntarasa als Geschmack des sich selbst schmeckenden puren Selbst kann also die Frage nach dem Objekt des Erlebens in Abhinavaguptas höchster Stufe des ästhetischen Erlebens beantwortet werden.

Charakterisiert wurde śāntarasa als Glückseligkeit und reine Freude. Deshpande bringt in diesem Zusammenhang einen weiteren wichtigen Begriff ins Spiel: „The highest level of aesthetic experience according to Abhinavagupta is thus nothing but Ānanda.“⁴⁰⁷

Ānanda: Saxena übersetzt den Begriff mit „reine Freude“ oder „Glückseligkeit“. Ānanda ist keine Freude im alltäglichen Sinne und noch weniger sinnliche Freude; ānanda ist eine losgelöste Freude, frei von Voraussetzungen, Bedingungen und Impulsen. Damit ist ānanda unmittelbar verknüpft mit Frieden und Erfüllung.⁴⁰⁸ Deshpande übersetzt den Begriff mit „bliss“. Während ānanda verknüpft ist mit dem universellen Selbst, ist sukha, die sinnliche Freude, verknüpft mit dem individuellen Selbst.⁴⁰⁹ Wenn auf der höchsten Ebene des ästhetischen Erlebens jegliche Dualität verschwindet und das Selbst in sich selbst ruht, verbleibt nichts als ānanda.⁴¹⁰ Damit ist ānanda das Resultat der höchsten Steigerung des ästhetischen Genießens. Im größeren Rahmen kann die Sphäre der Ästhetik an sich als Raum, der von, für und durch ānanda gebildet wird, bezeichnet werden:

This aesthetic universe should never be confused with the ordinary world of ours. This mundane world of ours is infested with pleasure and pain because of it's emprical nature, while the aesthetic world has nothing of that type. It arises from Bliss (Ānanda), it manifests itself in Bliss and it merges in Bliss from end to end.⁴¹¹

405 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 97-99.

406 Vgl. Gnoli (s. Anm. 255), S. XXXVI.

407 Deshpande (s. Anm. 235), S. 86.

408 Vgl. Saxena (s. Anm. 302), S. 429.

409 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 77.

410 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 85.

411 Deshpande (s. Anm. 235), S. 99.

III Schnittstellen zwischen Nietzsches
exemplarischem ästhetischen Phänomen in der
Geburt der Tragödie und der Rasa-Ästhetik des
Nāṭyaśāstra

3 Schnittstellen zwischen Nietzsches exemplarischem ästhetischen Phänomen in der *Geburt der Tragödie* und der Rasa-Ästhetik des *Nāṭyaśāstra*

Schon für sich genommen präsentieren sich das *Nāṭyaśāstra* und *Die Geburt der Tragödie* als eigentümliche Texte: Ein Werk, das eher getanzt als gelesen wird und ein Werk, das der Verfasser rückblickend lieber in Musik gesetzt und gesungen gewusst hätte.⁴¹² Abseits von thematischen Überschneidungen könnten zwei Texte aber kaum unterschiedlicher sein. Eine Gegenüberstellung der *Geburt der Tragödie* mit dem *Nāṭyaśāstra* resultiert in vielerlei Hinsicht in einem unproportionalen Bild. Differenzen zwischen grundlegenden östlichen und westlichen Denkansätzen sind hierbei nicht der Grund, dass der Möglichkeit und den Bedingungen eines Vergleichs zuerst sorgfältig der Boden bereitet werden muss. Vielmehr ist es die Gegenüberstellung eines umfangreichen, äußerst einflussreichen antiken Textes mit einer recht schmalen Schrift an der Schwelle zur Moderne, die zwar Furore gemacht hat, aber in vielen Stücken ihrer Zeit verhaftet geblieben ist. Es ist die Gegenüberstellung eines als heilig erachteten Textes, der die Basis einer weiträumigen, Jahrtausende überdauernden Theorie und Praxis der Künste darstellt mit einem Text, der ohne längere Bedenken als unheilig bezeichnet werden darf, da er sich in maßlosem Ton gegen die klassischen Texte und die verbürgte Basis der eigenen Kultur richtet. Im Gegensatz zum *Nāṭyaśāstra* als Grundlage der vollends ausgebildeten klassischen Form des indischen Dramas ist *Die Geburt der Tragödie* ein Angriff auf das klassische Fundament der griechischen Tragödie, das Postulat eines Anfangs vor dem legitimierten Anfang, oder – wie Nietzsche rückblickend betont – die erste Umwertung aller Werte⁴¹³. Auf vielen Ebenen kann demonstriert werden, wie sich diese grundverschiedene Ausrichtung in der Gestaltung beider Texte und Aufbereitung der Inhalte abzeichnet. Nietzsches *Geburt der Tragödie* erscheint gleich dem darin entworfenen Ur-Einen selbst zerrissen, voller bersten wollender Spannung, voller Widersprüche, Umtriebigkeit und Eruptionen. Im Gegensatz dazu durchzieht das *Nāṭyaśāstra* kein theoretisches Drama – keine verschiedenen Stimmen ringen im Text miteinander um Geltung und Vorherrschaft. Während *Die Geburt der Tragödie* von einer Vielzahl an Absichten und Motiven umgetrieben wird, will das *Nāṭyaśāstra* nicht mehr sein, als eine umfassende Abhandlung zum Theater und aller dabei eingebundenen Künste. Zwar ist auch das *Nāṭyaśāstra* ein hybrider Text, eine

412 Vgl. Gerhardt (s. Anm. 32), S. 11.

413 Vgl. Gerhardt (s. Anm. 32), S. 157.

Verschränkung von Mythos und handfestem Wissen zur Theaterproduktion,⁴¹⁴ aber es weitet sich nicht aus in eine Neuinterpretation des gesamten „Indertums“ und darüber hinaus in eine philosophische Gesamtschau, um Giorgio Collis Worte aufzugreifen. Nietzsches exemplarisches ästhetisches Phänomen steht nicht bloß für sich, sondern wird zu eben etwas Exemplarischem: Zu dem verdichteten initialen Punkt, von dem aus das große Ganze erschlossen werden will, zu der neuen Perspektive, um alte Grundfragen unter umgekehrten Vorzeichen zu betrachten und zu dem Maß mit dem Nietzsche den modernen, spätzeitlichen Menschen misst. Während das *Nāṭyaśāstra* aufgrund seines enzyklopädischen Charakters thematisch kein Zentrum und keine Peripherie aufzuweisen hat, ist *Die Geburt der Tragödie* auf einen Ursprungspunkt hin zentriert, der – obgleich verschüttet – in der Gegenwart erneut fruchtbar gemacht werden soll, um dem sich abzeichnenden Verfall des degenerierten modernen Menschen eine Perspektive entgegenzusetzen. Die Ästhetik wird dabei gewissermaßen zu einem Feld ausgeweitet, auf dem die großen existenziellen Schlachten ausgetragen werden. Ihre Verabsolutierung dient als Gegengewicht zur ausgeuferten Sphäre der Theorie und Moral. Ein omnipräsentes Ringen um Geltungsansprüche zur Bestimmung des Menschen und des zukünftigen menschlichen Schicksals ist zu verzeichnen, das dem *Nāṭyaśāstra* absolut fremd ist. Gemäß der Absicht, eine kulturelle Renaissance im großen Maßstab einzuleiten, ist *Die Geburt der Tragödie* in einem Ton des Aufbegehrens, der Dezentrierung, Sprengung, Ausgliederung und Verstörung verfasst. Im *Nāṭyaśāstra* hingegen lässt sich kein Dissens, keine Partikulation und Umwälzungsbewegung gegenüber dem umgebenden kulturellen Rahmen feststellen. Ganz im Gegenteil hat das *Nāṭyaśāstra* eine kulturschaffende Funktion, eingegliedert in den Konsens der vorhergehenden heiligen Texte. Theater soll die Inder*innen, unabhängig von Kaste, Religion und Bildungsstand, mit ihren kulturellen Wurzeln besser vertraut machen, also einen potenziellen Bruch schließen und einem Auseinanderdriften entgegenwirken. Will man eine politische Dimension des *Nāṭyaśāstra* ausfindig machen, dann ist es die sammelnde, integrierende, vereinende Zweckbestimmung des Theaters.

Bei allen Differenzen beider Texte zeigt sich gerade in dieser Rückbesinnung auf das ursprünglich Eigene eine interessante Ähnlichkeit: Im *Nāṭyaśāstra* erscheint die Rückbesinnung als Reorganisation der Verfügbarkeit des Grundbestandes der eigenen verbindlichen Kulturgüter; in der *Geburt der Tragödie* als Revolution und Umwerfung des kulturellen Grundbestandes, um zu einer vitaleren Seinsweise zurückzufinden. Nietzsche versucht, ein archaisches kulturelles Bezugssystem zu rekonstruieren, um die eigentliche

414 Vgl. Schechner (s. Anm. 233), S. 28.

griechische Denkerfahrung offenzulegen und Bharata versucht, das klassische kulturelle Bezugssystem zu reetablieren, um das eigentlich Eigene zu festigen.

Im Bezug zum spezifischen Gegenstand dieser Arbeit zeichnen sich zwei Achsen ab, an denen die wesentlichen Unterschiede sichtbar werden: Eine horizontale Achse wird durch Nietzsches Rekonstruktion des genealogischen Verlaufs der Entstehungsbewegung angelegt. Beginnend mit dem Ursprungsstadium der griechischen Tragödie zu den Stadien weiterer Ausdifferenzierung bis zur vollständigen Ausgestaltung als Kunstform und dem damit eingeleiteten Verfall, wird ein geschichtsdiagnostisches Konstrukt erstellt. Gleichzeitig wird eine vertikale Achse angelegt, die eine andere Bewegung abbildet: Den Verlauf der Veränderungen der Wahrnehmung im ästhetischen Rausch, die Transformationen und Verwandlungen im ästhetischen Erleben. Während die vertikale Achse im Ursprungsstadium der Tragödie voll entwickelt ist, ist sie im vollständig entwickelten Stadium der Tragödie bereits verkümmert und degeneriert. Aus dem konstruierten Zusammenspiel beider Achsen bezieht die *Geburt der Tragödie* ihre visionäre und subversive Kraft. Stellt man beide Achsen aber hinsichtlich ihrer Proportionalität gegenüber, erscheint die Vertikale weniger ausgearbeitet, diffuser und begrifflich unterentwickelt. Ganz anders verhält es sich mit dem *Nāṭyaśāstra*: Während eine horizontale Achse so gut wie keine Rolle spielt, zeigt sich eine elaborierte, komplex ausgestaltete vertikale Achse. Die Exploration des Wahrnehmungsraumes des Selbst im ästhetischen Genießen steht klar im Vordergrund.

Zum Vergleichen beider Texte und ästhetischen Konzeptionen will ich die vertikalen Achsen als gemeinsame Konstante setzen. Entlang dieser Achsen sollen Ähnlichkeiten, Differenzen, Schnittfelder, Implikationen und Perspektiven ausgearbeitet werden. Um dem eine ordnende Struktur zu geben, sollen Gemeinsamkeiten im Verlauf des ästhetischen Erlebens herangezogen und zu einem Modellverlauf abstrahiert werden, welcher als unabhängiges Schema zur Analyse fungieren kann. Der Modellverlauf beginnt mit dem Eintreten in die ästhetische Welt, setzt fort mit den bestimmenden Faktoren für die Veränderungen im Erleben, mit der sich ändernden Qualität des Erlebens und Veränderungen im Subjekts des Erlebens und endet mit dem Klimax als Höhepunkt des ästhetischen Erlebens. Eine Synthese oder Schnittmenge beider Philosophien zu bilden will hier nicht heißen, beide Philosophien zu verwischen, ein Set an Begriffen durch das andere zu ersetzen, eine Seite zugunsten der anderen zu vereinnahmen oder beide Ästhetiken ungeachtet ihres kulturellen Kontextes zwanghaft zu verabsolutieren, sondern Spannungsfelder zu orten in einem interkulturellen Raum potenzieller Begegnung – einem Möglichkeitsraum als Boden für neue Denkansätze.

3.1 Das Eintreten in die ästhetische Welt

Am Beginn des ästhetischen Erlebens steht in beiden Philosophien das Eintreten in die ästhetische Welt: Ein Schwellenübergang, ein Zustandswechsel, ein zunächst vielleicht auch nur ganz subtil merkbarer Wandel. Beiderseits ist es eine Veränderung, die im Inneren stattfindet, ein innerer Zustandswechsel oder Wandel im Modus des Erlebens. Beiderseits kann das Wort „Entgrenzung“ zur Charakterisierung dieses Wandels herangezogen werden. Was aber letztendlich als ästhetische Welt oder Sphäre der Ästhetik entworfen wird, ist deutlich verschieden. Nietzsches Entwurf resultiert, mit Enrico Müllers Worten, in einer Fundamentalästhetik⁴¹⁵: Eigentlich und wahrhaftig ist alles Werden – sei es die Welt als Ausgeburd des kosmischen Schaffens, das unaufhörliche blinde Emanieren der Natur, das Ausformen einer individuellen Welt des sich selbst bewusst gewordenen Menschen oder die immer unabgeschlossene, expansive Dynamik des Lebens selbst – ein Akt der Kunst, ein gewaltiges Schauspiel, ein ästhetisches Spektakel. Mit den Menschen entsteht eine Eigendynamik: Als selbstbewusste Wesen haben sie die Möglichkeit, sich in ästhetischer oder antiästhetischer Weise zu verhalten. Die Unterscheidung liegt, was die Welt des Subjekts betrifft, in der Differenz zwischen reinem Anschauen und Wollen.⁴¹⁶ Der Wille ist dabei das an sich Unästhetische. Damit einbezogen sind auch alle willentlichen Maßnahmen, den Willen zu überwinden oder auszumerzen. „Reines Anschauen“ bezieht Nietzsche auf die apollinische Formen- und Bilderwelt, auf den Modus des völligen Verschlungenseins in die Schönheit des Scheins. Apollon kann Ruhe, Erlösung und Sicherheit gewährleisten, allerdings im Menschen nicht völlig das Bewusstsein der Naivität, Ungenügsamkeit und Fragilität dieses Modus verdrängen. Dem (apollinischen) ästhetischen Zustand des reinen Anschauens stellt Nietzsche im weiteren Verlauf das (apollinisch-dionysische) exemplarische ästhetische Phänomen gegenüber. Hierin ist der Mensch „[...] nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur [...] offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches.“⁴¹⁷ Höhepunkt der künstlerischen Lust ist die völlige Selbstvergessenheit. Doch es ist nicht mehr eine Lust des Subjekts oder Individuums, da Nietzsche alles Subjektive und Objektive im ästhetischen Rausch verschwinden sieht:

415 Vgl. Müller (s. Anm. 7), S. 137.

416 Vgl. *GT* 5, KSA 1, S. 47.

417 Vgl. *GT* 1, KSA 1, S. 30.

Wir behaupten vielmehr, dass der ganze Gegensatz [...] des Subjectiven und Objectiven, überhaupt in der Aesthetik ungehörig ist, da das Subject, das wollende und seine egoistischen Zwecke fördernde Individuum nur als Gegner, nicht als Ursprung der Kunst gedacht werden kann. Insofern aber das Subject Künstler ist, ist es bereits von seinem subjectiven Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subject seine Erlösung im Scheine feiert.⁴¹⁸

Durch die Zerreißung des principii individuationis wird der Mensch also Teil des gewaltigen Schauspiels und ästhetischen Spektakels des Werdens der Natur. In die ästhetische Welt einzutreten bedeutet damit, durch ekstatische Selbstaufgabe am Werden der Natur zu partizipieren. Dieses Ereignis zyklisch in die kollektive Lebenspraxis zu integrieren bedeutet, eine ästhetische Lebensform oder Seinsweise anzunehmen. Bezüglich der genauen Voraussetzungen und Qualitäten, die für das ästhetische Erleben notwendig sind, bleibt schlussendlich vieles offen. Für Nietzsche gibt es in dieser Hinsicht aber auch nicht viel zu lernen und verstehen – vielmehr muss der moderne, theoretisch verbaute Mensch seine Bildung verlernen und zu einer Unmittelbarkeit und Impulsivität zurückfinden:

Wir reden von Poesie so abstract, weil wir alle schlechte Dichter zu sein pflegen. Im Grunde ist das ästhetische Phänomen einfach; man habe nur die Fähigkeit, fortwährend ein lebendiges Spiel zu sehen und immerfort von Geisterschaaren umringt zu leben, so ist man Dichter; man fühle nur den Trieb, sich selbst zu verwandeln und aus anderen Leibern und Seelen herauszureden, so ist man Dramatiker. Die dionysische Erregung ist im Stande, einer ganzen Masse diese künstlerische Begabung mitzuteilen, sich von einer solchen Geisterschaar umringt zu sehen, mit der sie sich innerlich eins weiss.⁴¹⁹

Im *Nāṭyaśāstra* und der damit einhergehenden Tradition ist der Begriff „ästhetische Welt“ sehr zentral. Dem Abgrenzen der ästhetischen Welt oder -Sphäre von der alltäglichen, natürlichen, nichtästhetischen Welt, wird viel Aufmerksamkeit gewidmet. Nicht natürlich ist diese ästhetische Welt, weil sie ein artifizielles Produkt poetischer Intuition und Vision ist, umgesetzt und verwirklicht mittels einer großen Bandbreite kultivierter Techniken und konventionalisierter Mittel der Repräsentation (*anukarāṇa*). Nicht alltäglich ist diese Welt, weil sie einen Raum des Universellen erzeugt: Dargestellt wird eine allgemeine, universalisierte Welt, verkörpert werden universalisierte Rollen bzw. Schicksale, kommuniziert werden universalisierte Emotionen und im Publikum evoziert wird das Universelle, allgemein Menschliche. „Universalisiert“ bedeutet schlicht: Ohne partikuläre, konkrete Weltbezüge, ohne Spuren von Individualität. Anstelle der individuellen Erscheinungen tritt die Manifestation der freigelegten Essenz. Es ist das Absolute, das durch

418 *GT* 5, KSA 1, S. 47.

419 *GT* 8, KSA 1, S. 60-61.

Kunst sinnlich erfahren werden soll. Mit Abhinavagupta kann man in dieser Hinsicht von einer Ästhetik des Absoluten sprechen.⁴²⁰ Der Gegensatz des Absoluten, Universellen ist stets das Individuelle, Private. Emotionen sind keine ästhetischen Zustände, solange es sich um subjektive, selbstbezogene, im Kosmos des Subjekts befindliche Privatgefühle und -probleme handelt. Nur durch eine Desubjektivierung und Entprivatisierung erfolgt der Zustandswechsel ins ästhetische Erleben. Dieser gleicht einem Herausfallen aus der Welt, aus der Zeit, der gesellschaftlich-sozialen Rolle und individuellen Vergangenheit. So kommentiert Gnoli:

In aesthetic experience, what happens is [...] the birth of the aesthetic tasting of the artistic expression. Such an experience, just as a flower born of magic, has, as its essence, solely the present, it is correlated neither with what came before nor with what comes after. This experience is therefore different both from the ordinary experience and from the religious one.⁴²¹

Grade des ästhetischen Könnens bzw. Nicht-Könnens werden ebenso sorgfältig ausdifferenziert. Schließlich zeigen sich darin die Faktoren, die den Zutritt zum ästhetischen Erleben und das Eintreten in die ästhetische Welt regulieren. Sahṛdaya zu besitzen, bzw. ein offenes, empfindsames, reines Herz zu haben, ist die primäre Voraussetzung, auf die vor allem Abhinavagupta eingeht. Der ästhetische Sinn sitzt im Herzen. Die Kontrolle der Faktoren, die den eigenen Bewusstseinszustand stabilisieren, findet im Herzen statt. Das Lockern des Subjekt-Objekt-Bezuges ist ein Öffnen des Herzens. Und im ästhetischen Affiziertwerden ist es das Herz, welches ekstatisch wird. Wie vielerorts beschrieben, ist das Öffnen des Herzens an ein Zurücktreten des Ego, ein Aufgeben praktischer Interessen sowie selbstbezogener Ziele und Zwecke gekoppelt. Im *Nāṭyaśāstra* ist in diesem Zusammenhang vor allem Bharatas Begriff des idealen Zuschauers bzw. der Begriff des bzw. der *rasika* ausschlaggebend. Kultiviertheit, Sensibilität und Geschultheit sind hier die bestimmenden Charakteristika.

3.1.1 Der Zusammenhang von Kultur und Natur im ästhetischen Erleben

Die wesentlichen Gemeinsamkeiten und Unterschiede beider Philosophien bezüglich dem Eintreten in die ästhetische Welt zu denken bedeutet zunächst, eine Fundamentalästhetik einer Ästhetik des Absoluten gegenüberzustellen und hierbei die jeweilige Abgrenzung von Kultur und Natur nachzuzeichnen. Sind „fundamental“ und „absolut“ zwei austauschbare

420 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 65.

421 Gnoli (s. Anm. 255), S. XXXIII-XXXIV.

Begriffe? In erster Linie deutet „fundamental“ auf die grundlegendere Verortung der Gegenstände Nietzsches ästhetiktheoretischer Überlegungen; produktions- und rezeptionsästhetische Ansätze können dem vorsubjektiven, entgrenzten Geschehen nicht gerecht werden. Weiters suggeriert der Begriff den grundlegenden ontologischen Stellenwert, den Nietzsche der Ästhetik zuschreibt. Nietzsche sieht das gesamte Schaffen der Natur als ästhetisches Phänomen an; Bharata betrachtet die Welt der Ästhetik als artifiziell und menschengemacht. „Absolut“ ist im Sinne der klassischen indischen Ästhetik also keine Bestimmung des Geltungsradius der ästhetischen Welt, sondern eine Verortung der Quelle ästhetischer Lust sowie Charakterisierung des ultimativen Gegenstandes des ästhetischen Erlebens. Aus der Warte von Nietzsches Denken stellt sich die Frage, warum Rasa-Erleben kein allgemeines ästhetisches Erleben darstellen will, sondern ausschließlich im kulturellen Rahmen der Kontemplation von Kunst, speziell von Drama, Tanz und Poesie, angesiedelt wird. Argumentiert werden könnte, dass der spezifisch aufbereitete Raum des Theaters als artifiziell geschaffene und mannigfaltig aufgeladene, das Universelle evozierende, außerweltliche Umgebung durch eine entsprechende Begabung – etwa der Fähigkeit eines Kindes, die determinierenden Bezüge historischer und psychologischer Zusammenhänge fallen zu lassen und das Objekt der Wahrnehmung als stetiges Wunder zu erleben, erweitert und verabsolutiert werden kann. Genau in diesem Aspekt koppelt Nietzsche die Ästhetik an den Mythos – an die Forderung des Primats einer mythischen Ausdeutung der Welt. Ein verallgemeinerter poetischer Anarchismus kann aber kaum als Fundament einer klassischen, bis ins Detail geregelten Theaterkultur gesetzt werden. Außerdem geht es Bharata nicht um eine alles inkludierende Ästhetik, sondern um eine auf den Menschen zugeschnittene Ästhetik – um Situationen des menschlichen Lebens, die Kontemplation menschlicher Schicksale und sublimierende Einsicht in das allgemein Menschliche der eigenen Existenz.

Nicht nur bei Nietzsche, auch bei Bharata erscheint der Wille als das an sich Unästhetische, sofern damit die das Individuum bindenden Zwecke, Ziele und Absichten gemeint sind. Beide Philosophien setzen eine Desubjektivierung und Entprivatisierung als notwendige Bedingungen für ästhetisches Erleben fest. Das Verhandeln der Zusammenhänge und Grenzen von Kultur und Natur präsentiert sich dabei aber deutlich verschieden, wie im weiteren Verlauf sichtbar werden wird. Im ekstatischen Rausch verlässt der Mensch für Nietzsche nicht nur die Sphäre der Kultur und seine Menschhaftigkeit, sondern verliert sich indessen auch selbst. Es ist eine Bewegung vom Menschen fort und hin zur Vereinigung mit dem Naturhaften, wobei das Außer-Sich-Sein als Fremderfahrung ein Abwerfen aller kulturellen Imprägnierungen und ein Zerreißen des Subjekts bedeutet. Auch Bharata sieht im

ästhetischen Erleben die Konstanten des sonstigen Menschseins verschwinden. Er übermittelt den Menschen damit aber nicht dem absolut Fremden, Animalischen, Unbändigen oder einer entfesselten Natur, sondern dem Universellen, Allgemeinen der menschlichen Existenz. Der Raum des Selbst wird weder verlassen noch durch ein wesenhaft Anderes okkupiert, sondern ausgedehnt und erweitert – eventuell bis zur Realisation des Absoluten als dem ultimativen Grund der eigenen Natur. Was bei Nietzsche vordergründig als Dezentrierung des Kulturmenschen erscheint, ist in Indien damit eher als Zentrierung des Menschen inmitten seines vollständigen Seins zu denken. Der signifikanteste Unterschied ist nun, dass die Desubjektivierung im ästhetischen Rahmen in Indien nicht durch Abstoßung von Kultur an sich, sondern vermittelt durch Kultur möglich gemacht werden will. Ästhetisches Erleben ist nicht im Gegensatz von Kultur, sondern im Herzen von Kultur situiert, eingebunden in kulturelle Mediation und Kulturtechniken. Mit dem Theater ist die Transformation, die letztlich aus dem Rahmen der Kultur hinaus führt, selbst kulturell aufbereitet und integriert. Nietzsche hingegen sieht mit den ästhetischen Zuständen und Tätigkeiten Staat und Gesellschaft und „[...] überhaupt die Klüfte zwischen Mensch und Mensch einem übermächtigen Einheitsgefühl weichen, welches an das Herz der Natur zurückführt.“⁴²² Vor dem Satyr als Verkörperung der „[...] Natur, an der noch keine Erkenntnis gearbeitet, in der die Riegel der Cultur noch unerbrochen sind [...]“ schrumpft der späte „[...] Culturmensch zur lügenhaften Caricatur zusammen.“⁴²³

Während A. W. Schlegels „idealischer Zuschauer“, gegen den Nietzsche sich wendet, angehalten ist, ein Kunstwerk vor sich zu haben und nicht die empirische Realität, glaubt der tragische Choreut, in den Gestalten der Bühne reale leibhaftige Existenzen, also die empirische Realität, vor sich zu haben.⁴²⁴ Als wirkliches, nicht kulturell aufbereitetes, nicht gemimtes Ereignis gleicht die ursprüngliche Tragödie dem Schaffen der Natur. Es sind gerade die Naturkräfte, die Wirkungen des Frühlings, die sich in den Empfänglichen in einem Übermaß an Lebenskraft auswirken und zu einem ekstatischen Gebaren, zu Verwandlung und Verzauberung als dramatische Zustände führen. Die Natur bereitet den Rahmen, vollzieht das Spektakel und genießt in alldem sich selbst, wie Nietzsche schreibt. Auch im klassisch indischen Drama wird die Echtheit dessen, was auf der Bühne geschieht, betont. Geachtet wird auf Zeichen eines tatsächlichen Erlebens der repräsentierten Zustände wie Erröten, Zittern, Schwitzen, Gänsehaut, etc.; ja nur durch tatsächlich erlebte Zustände kann *rasa* übermittelt werden. Die Bühnenfiguren werden aber weder als reale Objekte empirischen

422 Vgl. *GT* 7, KSA 1, S. 56.

423 Vgl. *GT* 8, KSA 1, S. 58.

424 Vgl. *GT* 7, KSA 1, S. 53-54.

Erlebens, noch als illusionäre Objekte betrachtet, sondern als überweltliche, ästhetische Objekte, die ihr eigenes Dasein in der ästhetischen Welt haben. Als solche sind sie vom Menschen geschaffen, also nicht naturhaft, aber deshalb nicht weniger real, da die Essenz, die sie performativ vermitteln, der Geschmack der Facetten der allgemeinen menschlichen Natur ist. Eine Spannung zwischen wirklichem Ereignis und Erzählung, dem Sich-Ereignen von Wirklichkeit und der artifiziellen Manipulation von Wirklichkeit belebt die klassisch indische Ästhetik. Die ästhetische bzw. poetische Welt ist eine eigenständige Domäne der Kultur, die strikt von der gesellschaftlichen, sozialpolitischen Realität geschieden und nicht wie bei Nietzsche als Vereinigung mit der Natur konzipiert wird. Trotz dieser Trennungen sind die als „natürlich“ zu bezeichnenden Vorgänge im ästhetischen Erleben ohne gröbere Brüche in die menschengemachte artifizielle Ordnung eingebettet. Während beim jungen Nietzsche die existenzielle, nur intuitiv fassbare, poetische Wahrheit keine kulturelle Wahrheit sein kann – der Kontrast zwischen eigentlicher „Naturwahrheit“ und „der sich als einzige Realität gebärdenden Culturlüge“ gleiche dem des ewigen Kerns der Dinge, dem „Ding an sich, und der gesamten Erscheinungswelt“⁴²⁵ – zeigt sich in Indien nicht eine derartige Kluft zwischen Natur und Kultur, Leben und Denken, bzw. das was Nietzsche als Sokratismus bezeichnet. Eine direkte Verknüpfung von Denk- und Lebensweg, wie Mall sie beschreibt, situiert Kultur in Kontinuität mit dem Natürlichen und unterbindet die besagte zivilisatorischer Verhärtung, Differenzsetzung und Erstarrung in Kategorien.

Was Nietzsche betrifft, darf nicht vergessen werden, dass die Abstoßung von Kultur in erster Linie im Zusammenhang mit der geforderten kulturellen Renaissance zu denken ist. Es ist eine bestimmte Ausprägung von Kultur, personifiziert durch Sokrates, gegen die Nietzsche anschreibt: „Während doch bei allen productiven Menschen der Instinct die schöpferisch-affirmative Kraft ist, und das Bewusstsein kritisch und abmahnend sich gebärdet: wird bei Sokrates der Instinct zum Kritiker, das Bewusstsein zum Schöpfer – eine wahre Monstrosität per defectum!“⁴²⁶. Diese als verheerend präsentierte Kippbewegung ist gemäß Nietzsche verantwortlich für den Verlust der ästhetischen Begabung des modernen Menschen. Das Bildungsbürgertum erscheint als dumpf und taub für den dionysischen Zauber – Diagnose: Ohne Herz, ohne saḥṛdaya? Und Nietzsches Lösung: Eine Entbildung und Vernatürlichung des modernen Menschen durch das Lokalisieren von Ressourcen an der Wiege einer fundamentalästhetischen Seinsweise? Trotz mancher Parallelen scheitert der Vergleich. Ein derartiger Antagonismus von Bildung und ästhetischer Sensibilität ist im *Nāṭyaśāstra* nicht

425 Vgl. *GT* 8, KSA 1, S. 58-59.

426 *GT* 13, KSA 1, S. 90.

aufzufinden. Ganz im Gegenteil: Bharatas Charakterisierung des idealen Zusehers zeigt einen feinsinnigen, gebildeten, noblen und tugendhaften Kulturmenschen. Rasikas sind Feinschmecker*innen – kultivierte, sensible und geschulte Personen. Der Modus des Ästhetischen kann deshalb in Indien in keiner Weise mit Gewalt, Negation und Differenzsetzung oder mit dem Unkultivierten, Barbarischen, Rohen in Verbindung gebracht werden. Die ästhetische Verzückung ist Produkt von umfassender Selbstkultivierung; ein bestimmtes Wissen und Können steht mit dem ästhetischen Erleben in Zusammenhang. Der Ästhet und die Ästhetin ist eine hochgestellte Person. Nicht von ungefähr gilt das Erleben von rasa als eine exklusive Errungenschaft, als etwas Geadeltes, Hohes, Erhabenes, das der breiten Masse stets verwehrt sein wird.

Im Gegensatz dazu der instinktive, mythisch-tragisch orientierte Mensch, der am Anfang Nietzsches geschichtsdialektischer Konstruktion steht: Ein unverbildeter Mensch, der als Gegenstück zum späteren Kultur- und Bildungsmenschen die Fähigkeit zur ästhetischen Verwandlung seiner selbst als noch nicht verschüttete Naturgabe besitzt; ein Mensch, der die Phänomene der Welt nicht mit einem dichten Netz psychologischer und historischer Zusammenhänge umspannt sieht, sondern eine mythische Welt, in der sich stets neu reproduzierendes und darbietendes Wunder vor Augen hat. Deutlich wird, dass sich im Vergleich beider Philosophien zwei äußerst verschiedene Bildungs- und Kulturbegriffe gegenüberstehen. Was bei Bharata Produkt von Bildung und Selbstkultivierung ist, erscheint beim jungen Nietzsche als Resultat einer körperlichen und geistigen Dekultivierung, Enthemmung und Entdomestizierung. In je eigener Weise erweist sich die Frage, wem das ästhetische Erleben unter welchen Umständen gegeben ist, als ein Schlüsselpunkt zum Verständnis beider Konzeptionen. Jedoch wird die Befähigung, in ästhetische Zustände einzugehen, in beiden Philosophien in komplett unterschiedlichen Zusammenhängen gedacht. Der Versuch, saḥṛdaya mit der naturgegebenen ästhetischen Fähigkeit des in Nietzsches rekonstruierten kulturellen Bezugssystem beheimateten Menschen gleichzusetzen, geht nicht auf. Mit Nietzsches Philosophie des Ohrs ergibt sich aber eine weitere Perspektive, an saḥṛdaya anzuknüpfen.

3.1.2 Saḥṛdaya und Nietzsches Philosophie des Ohrs

Setzt man den Körper als Matrix des Denkens, erscheinen die Sinnesorgane als eingebundene Akteure im Vollzug des Synthetisierens und Ausprägens eines philosophischen

Entwurfs des Menschen im Bezug zu seiner Umwelt. In dieser Hinsicht ist das klassisch griechische Theater als ein Ort des Sehens bezeichnet worden – des distanzierten, objektivierenden, differenzierenden, analysierenden Blicks⁴²⁷. Eine mögliche Leseart der *Geburt* wäre, Nietzsches Neudeutung der Tragödie und des gesamten Griechentums als Programmsetzung aufzufassen, einen Übergang vom Sehen zum Hören zu finden. Demnach wäre das durch Sokrates etablierte Primat des Auges der Modus der Diskontinuität, des trennenden Unterscheidens, des Fragmentarischen, Partiellen, und des entblößenden, bis zum letzten Grund durchdringen wollenden Erkennens. Im Sehen eröffnet sich ein spezifischer Blickwinkel, eine subjektive Perspektive; das Öffnen und Schließen der Augen impliziert die binäre Logik des Entweder-Oder. Im Gegensatz dazu präsentiert sich das Ohr als ein tiefer verankerter Akteur des Denkens. Es erscheint bei Nietzsche als fundamentaler ästhetischer Sinn. Zugespitzt formuliert: Das Ohr ist beim jungen Nietzsche der Sitz des ästhetischen Sinnes. Damit ergibt sich eine direkte Parallele zu dem Herzen als Sitz des ästhetischen Sinnes in der klassisch indischen Ästhetik.

Ivan Risafi de Pontes widmet sich in einem reichhaltigen Forschungsartikel dem, was sich in verschiedenen Kontexten und über verschiedene Schaffensphasen hinweg als Nietzsches Philosophie des Ohrs herauskristallisiert. Kein Ohr zu haben und damit einer Sache gegenüber gehörlos oder ohnmächtig zu sein stellt er der vielfältigen Potenz des Ohres gegenüber: Nietzsches Nennung des spitzen Ohrs, des scharfsinnigen, offenen, wachsenden, mächtigen, Zwischentöne und Dissonanzen wahrnehmenden, leise philosophische Mitteltöne herausfilternden, die tiefgründigen Töne der Welt erlauschenden, oder gar dritten Ohrs.⁴²⁸ Pontes kommentiert:

Die Sensibilität für das Ohr, den Raum und den Empfänger wie auch für das Bewusstsein über die Rolle der Töne und des Widerhalls für die Entfaltung der Macht des Gehörs bezieht Nietzsche selber in die Schaffung seines Werks und in die Darstellung der Bearbeitung seiner eigenen Erfahrungen ein. Die potenzielle Scharfsinnigkeit des Ohrs und dessen Fähigkeit Zwischentöne wahrnehmen zu können, kristallisieren sich dabei als ein Markenzeichen seiner Philosophie heraus, bei welcher die Ohren immer bereit sind, sich zuzuspitzen, während andere gewöhnliche Ohren sich gegenüber dieser Art von Musik, Stille oder Geschmack schließen würden.⁴²⁹

Das Ohr ist für Nietzsche vordergründiges Mittel für die Einverleibung der Welt;⁴³⁰ ein

427 Vgl. Schechner (s. Anm. 233), S. 27.

428 Vgl. Pontes, Ivan Risafi de (2015): „Durch das Ohr gewonnene Weisheit. Nietzsches Philosophie des Ohrs.“, in: *Nietzscheforschung* 22, S. 71-91.

429 Pontes (s. Anm. 428), S. 85.

430 Vgl. Pontes (s. Anm. 428), S. 74.

furchtloses Hören der Instinkte und Sinne soll eine adäquate Wahrnehmung des Lebens fördern.⁴³¹ Diese Wahrnehmung sieht Nietzsche in der Weisheit der Antike gegeben, welche dem Lauschen des tiefen Tons, der Dissonanz und des Urschmerzes der Welt, genauso wie den lebensfördernden Schreien entwachsen ist.⁴³² Um zu einer Rechtfertigung der Welt und des Lebens als ästhetisches Phänomen zu finden, gilt es, die Ohren für die dissonante Musik der Natur einzuüben.⁴³³ Pontes führt aus:

Der ästhetische Mensch sollte [...] laut Nietzsche seine Ohren für den tiefgründigen Untergrund des Daseins und der Kunst spitzen, um den Klang von Leid und Schmerz mit der Gewissheit hören zu können, dass die Weisheit über seine Natur in der unergründlichen Tiefe seines menschlichen Seins und der Töne der Welt liegt und nicht anhand einer Verbesserung des Wirklichen, sondern durch seine Dekonstruktion bzw. Vernichtung erkennbar ist.⁴³⁴

Im Gegensatz zum dekadenten modernen Menschen, der kein Ohr für die ästhetischen Eigenschaften des Lebens besitzt, vermag es der ästhetische Mensch, in der Dissonanz und Akromatik des Lebens das Schöne zu erkennen.⁴³⁵ Damit sich der Mensch inmitten der zahlreichen unfertigen Melodien des Chaos in die Kunst des Hörens einüben kann, braucht es Wahrnehmungsfähigkeit: Das Spektrum der Macht des Hörens baut auf der Wahrnehmung der feinsinnigen Dynamik von Nuancen auf, die essentiell für die Entstehung von Musik und Dichtung ist.⁴³⁶

Mittels dieses Beitrags zeigen sich viele interessante Parallelen zu sahrdaya: Beiderseits wird die Fähigkeit zum ästhetischen Empfinden durch ein körperliches Organ repräsentiert, welches sich voll ausentwickelt, verkümmert oder gänzlich impotent zeigen kann. Ohne Herz ist man dumpf und taub wie ein Stein; ohne Ohr bzw. Gehör ist man taub gegenüber der Welt. Mit Herz hingegen ist man im Sein der Welt präsent und mit Ohr empfänglich für das Spektrum der Frequenzen der Existenz. Herz und Ohr stellen beiderseits Sensoren oder Detektoren dar: Das Herz kann die Vorgänge im Raum des Inneren erspüren; ebenso kann es die Welt empfangen, indem es sich von der Welt berühren lässt. Genauso kann das Ohr die Botschaften der Instinkte, die feinen Töne der Physis und den Willen der Sinne erlauschen, wie auch die äußere Welt dem und der Hörenden einverleiben. Dem Öffnen und Gewahrsein des Herzens steht das Öffnen und Gewahrsein des Ohrs gegenüber. Mit dem Herz und dem

431 Vgl. Pontes (s. Anm. 428), S. 73.

432 Vgl. Pontes (s. Anm. 428), S. 73.

433 Vgl. Pontes (s. Anm. 428), S. 75.

434 Pontes (s. Anm. 428), S. 77.

435 Vgl. Pontes (s. Anm. 428), S. 77-79.

436 Vgl. Pontes (s. Anm. 428), S. 73.

Ohr werden beiderseits Schnittstellen, bzw. Räume der Verhandlung entworfen, an denen die Welt manifest werden kann. Genauso wird beiderseits auf eine gewisse intuitive Intelligenz, welche diverse Fähigkeiten und Vermögen umfasst, verwiesen. Der Vergleich von Herz und Ohr birgt aber auch größere Unproportionalitäten: Während das Herz das von den Sinnen umgebene Zentrum des Wahrnehmungsraumes ist, ist Nietzsches Ohr in physikalischer Rückbindung letztlich nur ein Sinnesorgan neben anderen Sinnesorganen. Als ästhetischer Sinn steht das Ohr in einem Vergleich beider Philosophien außerdem genauso Bharatas Nennung des Ohrs und Auges als primäre ästhetische Sinne gegenüber. Das Herz muss in Indien also auch in ästhetischer Hinsicht einen fundamentaleren Stellenwert als Auge und Ohr haben. Nietzsches Ohr hat schließlich auch einen stärkeren instrumentellen Charakter, weil es nicht mit dem oder der Hörenden selbst ident gesetzt werden kann. In indischen Philosophien hingegen wird das Herz oft mit dem Wesen gleichgesetzt. Auffallend ist außerdem Nietzsches Einbeziehung der Frage um Macht: Er betrachtet das Hören als ein Vermögen des Körpers, sich über die Welt zu erheben⁴³⁷; eine Erweiterung des Hörvermögens gleicht einer Erweiterung des Spektrums und des Wirkungsbereiches der eigenen Macht.⁴³⁸ Im Kontext von *sahṛdaya* ist kein Machtstreben sondern vielmehr Empathie zu vermerken: Die Fähigkeit, die Welt wie ein reiner Spiegel zu reflektieren und mit dem Objekt der Wahrnehmung zu verschmelzen. Angesichts des Verschränkens mehrerer Ebenen in der *Geburt der Tragödie* gilt es auch im ästhetischen Kontext genau zu unterscheiden, wo Nietzsche von Ohr und Gehör in sinnbildlicher und buchstäblicher Hinsicht spricht. Die tiefen Töne der Welt zu erlauschen, bzw. ein Gehör für die dionysische Musik zu besitzen, kann sehr unterschiedlich aufgefasst werden. Interessant ist hierbei der direkte Zusammenhang vom Hören und der Desubjektivierung als Vorgang des Eintretens in die ästhetische Welt. Nietzsche genügt es, festzustellen, dass Dionysos sich durch die Musik nähert. Es ist der Zauber des Tones, mit dem die Welt der Erscheinungen sich auflöst. Vielsagend ist folgende Passage aus *Die dionysische Weltanschauung*:

Wann aber kommt der Naturmensch zu der Symbolik des Tons? Wann reicht die Geberdensprache nicht mehr aus? Wann wird der Ton zur Musik? Vor allem in den höchsten Lust- und Unlustzuständen des Willens, als jubelnder Wille oder zum Tode geängstigter, kurz im Rausche des Gefühls: im Schrei. Um wie viel mächtiger und unmittelbarer ist der Schrei gegenüber dem Blick!⁴³⁹

Im Zusammenhang der Desubjektivierung ist das Ohr also kein Sinn für Feinheit,

437 Vgl. Pontes (s. Anm. 428), S. 74.

438 Vgl. Pontes (s. Anm. 428), S. 71.

439 *DW* 4, KSA 1, S. 575.

Zartheit und Subtilität – vielmehr ist es das Organ des Hörens oder Erhörens der ekstatisch gewordenen Instinkte und Affekte. Das Herz in der klassisch indischen Ästhetik ist hingegen die Kapazität, sich zu öffnen, im resultierenden Zurücktreten des Ego die Welt als ein rein ästhetisches Phänomen aufzunehmen und die Aufmerksamkeit in einem sehr subtilen, feinen Kräftespiel dementsprechend zu regulieren, dass der Prozess der Verwandlung im ästhetischen Erleben nicht unterbunden wird. Ein Vergleich von saṃdāya und Nietzsches Ohr bringt manche Anknüpfungspunkte zutage, offenbart aber wiederum auch größere Differenzen in der umfassenden Konzipierung des ästhetischen Erlebens.

3.2 Transformationen im ästhetischen Erleben

Im Verlauf dieser Arbeit sind mehrere konkrete Schemata präsentiert worden, die allesamt Möglichkeiten darstellen, Transformationen im ästhetische Erleben komparativ zu denken. Das recht vage, aber für Nietzsche maßgebliche Schema bildet der Mythos der Zerreißung und Zerstückelung des Dionysos. In diesem Rahmen konzipiert er das Zusammenwirken apollinischer und dionysischer Kräfte, welches wiederum selbst ein Analyseschema abwirft. Auf der anderen Seite steht Abhinavaguptas Schema der fünf Ebenen des ästhetischen Erlebens und die im *Nāṭyaśāstra* sehr zentrale Geschmacksmetapher. Als Gemeinsamkeit beider Philosophien wurde die vertikale Stoßrichtung der beiden Achsen gesetzt. Im Vergleich beider Bewegungen fallen sogleich terminologische Unterschiede in den Blick: Bharata wie auch Abhinavagupta sprechen von einer Erhöhung im ästhetischen Genießen, einem Emporsteigen, einer Sublimierung des Selbst, und Nietzsche von einer Abwärtsbewegung, einem Vordringen in Tiefen und Durchstoßen zu einem naturhaften Kern. Die Sphäre der Poesie liegt für Nietzsche nicht außerhalb der Welt, als eine „phantastische Unmöglichkeit eines Dichterhirns“, sondern vielmehr im Grunde der Welt, im Kern der Dinge, zu welchem nur ein Abstreifen der „vermeinten Wirklichkeit des Culturmenschen“ führen kann.⁴⁴⁰ Hingegen wird in Indien die ästhetische Welt poetischer Vision und die Lust ästhetischen Genießens betont als überweltlich bezeichnet. Dieses erhabene Überweltliche zu schmecken ist das Kosten eines Tropfens des Zustandes der Göttlichkeit. Auf der einen Seite eine Semantik der Tiefe und der Entblößung, auf der anderen Seite eine Semantik der Erhöhung und Sublimierung. Mit beiden vertikalen Achsen stehen sich also auch sehr verschiedene Sprachen zur Charakterisierung der jeweiligen Vorgänge gegenüber.

440 Vgl. GT 8, KSA 1, S. 58.

Dementsprechend schwer ist es, eine neutrale Sprache zur Beschreibung zu finden. Ein Ausweg ist, vergleichbare Segmente ausfindig zu machen und beide Konzeptionen so Schritt für Schritt in ihrer je eigenen Sprache zu vergleichen.

Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich durch Nietzsches notwendig einzubeziehende horizontale Achse. Während im *Nāṭyaśāstra* alle Aspekte des ästhetischen Prozesses innerhalb der Trias von Dramaturg*in, Schauspieler*innen und Publikum situiert sind, bildet sich bei Nietzsche diese Struktur erst in einem späteren Entwicklungsstadium der griechischen Tragödie heraus. Dramaturg*in, Schauspieler*in und Zuseher*in sieht er im Ursprung in den Dionysosjünger*innen, die den Satyrchor bilden, vereinigt; im fundamentalästhetischen Geschehen lösen sich die entsprechenden Grenzen auf. Eine Parallele lässt sich in der von Abhinavagupta erklärten Einheit der Erlebnissphären finden. Auch hier wird ein gemeinsamer Raum des Erlebens, ein gemeinsames Objekt des Genießens und eine kollektiv realisierte Quelle der Gegenstände des Erlebens festgestellt. Allerdings nähert sich Abhinavagupta diesem Zustand von der Ausgangssituation getrennter Rollen und Positionen her an. Nietzsches Urtragödie spiegelt sich also gewissermaßen in einem sehr fortgeschrittenen Stadium des transformativen Prozesses des klassischen indischen Dramas, oder umgekehrt: Der fortgeschrittene Prozess des ästhetischen Erlebens im klassisch indischen Drama gleicht in vieler Hinsicht dem fundamentalästhetischen Ereignis, welches Nietzsche als griechische Urtragödie rekonstruiert. Um trotz der verschiedenen zu berücksichtigenden Ausprägungen der griechischen Tragödie beide vertikalen Achsen in einem sich entsprechenden Ablauf gegenüberstellen zu können, müsste ein jeweils weiterer Bogen gespannt werden, der Nietzsches gesamte Ausführungen mit einbezieht. Die Hauptgewichtung soll hier aber auf dem liegen, was Nietzsche als sein exemplarisches ästhetisches Phänomen bezeichnet.

Im Konkretisieren von Nietzsches exemplarischem ästhetischen Phänomen hat sich eine größere Divergenz bemerkbar gemacht, ob, wo und in welchem Maß die Tiefenpsychologie, Mystik oder Phänomenologie aufgerufen sein soll, die entsprechende Sprache, die Analysewerkzeuge und Hintergrundressourcen bereitzustellen. Ein interessanter Austausch entsteht, wenn man auch die ästhetiktheoretischen Konzeptionen des *Nāṭyaśāstra* durch dieses Raster betrachtet. Einerseits fällt die psychologische Leistung in den Blick, als die Bharatas Klassifikation der bhavas zu würdigen ist. Andererseits zeigt sich mit Bharatas Geschmacksanalogie eine faszinierende Verschränkung von Mystik und Phänomenologie: Die so grundlegende Metapher des Schmeckens stellt die Ästhetiktheorie des *Nāṭyaśāstra* auf einen phänomenologischen Boden. Alles was geschmeckt und genossen werden kann muss mit dem direkten Erleben in Zusammenhang stehen und sich aus der direkten, unvermittelten

Erfahrung erschließen und begründen. Das gilt auch für die Bereiche und Zustände des Erlebens, die der gewöhnlichen Spanne der Erfahrung entzogen sind, die sich in Folge einer Desubjektivierung einstellen und hinsichtlich ihres ontologischen Status klassifiziert werden wollen. Den traditionellen Kommentatoren genügt es, festzustellen, dass diese Zustände und Vorgänge real sind, weil sie geschmeckt werden können. Rasa kann gar kein Kognitionsobjekt sein, es *muss* geschmeckt werden. Sogar die Erfahrung des höchsten und äußersten, nicht weiter transzendierbaren, nondualen Bewusstseinszustandes wird in das Schmecken mit eingeschlossen: Es ist der Zustand, in dem das Bewusstsein keine transitorischen Objekte, sondern sich selbst genießt. Mit dem Eintreten in außerweltliche Zustände des Genießens und Schmeckens einer Essenz verbinden sich Phänomenologie und Mystik.

Die ästhetiktheoretischen Entwürfe in der *Geburt der Tragödie* sind methodologisch anders zu verorten. Nietzsches denkerische Mittel bleiben auf die Kritik und die Vision beschränkt, wie Volker Gerhardt bemerkt.⁴⁴¹ Ein Blick von Außen, eine Schau der Ereignisse und ein psychologisierendes, spekulatives, intuitiv geleitetes Verknüpfen der Zusammenhänge ist zu vermerken, was einen großen Kontrast zu den phänomenologisch ausgetretenen Denkpfeilen der klassisch indischen Ästhetik darstellt. Im Folgenden sind jedenfalls nicht nur unterschiedliche Tendenzen im je eigenen sprachlichen Repertoire – einerseits die Semantik der Tiefe und Entblößung, andererseits die Semantik der Erhöhung und Sublimierung – sondern auch der unterschiedliche methodische Hintergrund der Begrifflichkeiten beider Philosophien zu bedenken.

3.2.1 Musik und Tanz und deren Wirkung

Am Anfang ist Musik und Tanz. Bei Nietzsche ist es die überreiche Natur, die vitalisierende Kraft des Frühlings, welche die Szene bereitet für das Aufkommen der Regungen, die er als Grundlage der dramatischen Kunst sieht: Das Übermaß an Lebenskraft, das zur Steigerung des Gefühls, zum Gefühlsrausch, zu ekstatischem Gebaren führt und die Feiernden in den instinktiven Mitteilungsarten der Gebärden- und Tonsprache reden lässt. Die gesteigerte Gebärde ist die Tanzgebärde, die Tonsprache wird kollektiv zum Chorgesang.⁴⁴² In der Verschränkung des vielfältig sinnlichen Ausdrucks – Nietzsche spricht von dem Gesamtkunstwerk der griechischen Tragödie – steigert sich der rauschhafte Sog und das Pathos. Vor allem aber betont Nietzsche die Wirkung der Musik. Im klassisch indischen

⁴⁴¹ Vgl. Gerhardt (s. Anm. 32), S. 15.

⁴⁴² Vgl. *DW* 4, KSA 1, S. 572-576.

Drama betritt ein sahṛdaya das Theater bereits mit einer ästhetischen Haltung. Schon in Erwartung und Einstimmung auf das was kommen mag, wird der Alltag zurückgelassen und das aktive Involviertsein in weltliche Angelegenheiten aufgegeben. Im Theater selbst bildet Instrumentalmusik, ein Gesangsstück oder ein Tanz den Anfang der Aufführung. Damit soll ein Zustand der Selbstvergessenheit initiiert werden: Der Geist der Zuseher*innen soll von der gewöhnlichen Welt in die ästhetische Welt geführt und damit transformiert werden. Die Wirkung dieser anfänglichen Darbietung soll das Publikum mit dem ausstatten, was es braucht, um ein Kunstwerk als solches aufnehmen zu können: Eine ästhetische Haltung, das Aufgeben persönlicher Neigungen und Affektionen sowie einen klaren, reinen Geist.⁴⁴³

Das ästhetische Erleben kommt in der klassisch indischen Ästhetik auf leiseren Füßen, als bei Nietzsche. Es stellt sich nicht durch ein Übermaß an Affekten, Erregung und aufgereiztem Fühlen ein, sondern durch ein Schlichten und zur Ruhe bringen der Gefühle und Affekte, die das Selbst an die Welt binden. Genauso wird Musik und Tanz nicht in dem Maße selber performativ veranstaltet wie in der attischen Urtragödie, wenn auch das indische Publikum nicht dem gleicht, was Nietzsche als ein „[...] faules fatiguiertes allabendliches Abonnementspublikum, das mit müden abgehetzten Sinnen zum Theater kommt, um sich hier in Emotion versetzen zu lassen.“ bezeichnet.⁴⁴⁴ Musik und Tanz werden kontemplativ genossen. Während Nietzsches Dionysosdiener*in die Welt der Erscheinungen durch das Initiieren eines Rausches verlässt, in dem die gewöhnlichen Konstanten der Welt in der ekstatischen Übersteigerung aus dem Raum des Erlebens gedrängt werden, treibt ein*e rasika die Welt nicht durch Überreizung und Übersteigerung hinaus, sondern lässt sie gehen, vermögens der Fähigkeit, die Art und Weise der Weltzuwendung kontrollieren zu können. Während in der klassisch indischen Ästhetik die innere Ruhe bestimmend ist, um das Herz klar und rein werden zu lassen und gänzlich mit dem Objekt der Aufmerksamkeit zu verschmelzen, sieht Nietzsche in dem höchsten Maß an Stimulation und Aktivität der Triebe, Instinkte und Emotionen das Mittel gegeben, um das Individuum zu überwinden. In einer sehr gegenteiligen Weise wird also ein sich ähnelndes Ergebnis erreicht. Ein für alles Folgende maßgeblicher Unterschied ist, dass seitens der klassisch indischen Ästhetik die Kontinuität des Selbstbewusstseins und die Kontrolle über die Zustände des Selbst bestehen bleibt, während bei Nietzsche ersteres angezweifelt und zweiteres verneint werden muss. Nietzsches Dionsosdiener*in erleidet die Desubjektivierung, wird von den Vorgängen übermannt, erscheint als Besessene*r der oder die infolge der zwanghaften Entladung der künstlerischen

443 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 91-92.

444 Vgl. *GMD*, KSA 1, S. 522.

Kräfte der Verwandlung gar nicht anders kann, als in jeden Affekt einzugehen und in jede Haut zu schlüpfen. Ein*e rasika hingegen genießt den Vorgang der Desubjektivierung. Eine jegliche Störung des Genießens würde den Zustand des ästhetischen Erlebens aufheben. Ekstase ist im indische Denken nicht als Verlust des Bewusstseins sondern als Veränderung des Bewusstseinszustandes zu verstehen. Der Offenheit, Hinwendung und stillen Selbstaufgabe im Anbahnen des Rasa-Erlebens steht im schrillen Kontrast Nietzsches Exzess, die rohe Ekstase, gegenüber.

3.2.2 Apollinisches Scheinen, dionysisches Leuchten, Śiva und Śakti und die Rasa-Ästhetik

Die eben beschriebenen Vorgänge analysiert Nietzsche als ein Ringen zwischen apollinischen und dionysischen Kräften. Mit dem Überwiegen der dionysischen Kräfte erringt sich die Natur das apollinische Individuum, das hiermit nicht mehr Künstler ist, sondern Kunstwerk wird. Dieses Ereignis ist als dionysisches Erscheinen bzw. als Objektivierung des Dionysos charakterisiert worden. Karl Heinz Bohrer sieht Nietzsche hier einen Widerstreit ausfechten, der in der *Geburt der Tragödie* nicht gelöst wird: Das Ringen der Frage um eine immanent oder transzendent begründeten Welt, bzw. die Ambiguität von Schein als Widerschein und Schein als Erscheinung. Welche Anknüpfungspunkte ergeben sich hierbei mit dem *Nāṭyaśāstra* und dem darauf aufbauenden ästhetiktheoretischen Diskurs? Nietzsche selbst legt eine Spur durch sein wiederholtes Aufgreifen des Ausdrucks „Schleier der Maja“. Er dient ihm als Referenzpunkt, um die apollinische Erscheinungswelt als scheinbare Wirklichkeit, als Illusion und Täuschung gegenüber einer hinter dem Schleier verborgenen essenziellen Wirklichkeit, einem verschleierte Wesen der Welt als existenzielle Wahrheit, zu denken. Die „Zerreißen des Schleiers“ bildet außerdem eine anschauliche Metapher für die „Zerreißen“ des apollinischen Individuums und die Vereinigung mit der entblößten, unbändigen Natur. Im Rahmen der klassisch indischen Ästhetik ist die Frage, inwiefern das ästhetische Erleben durch die darin verwirklichte Präsenz der puren sattva-Qualität Teil der illusionären Māyā-Welt sein kann, ein rege diskutierter Gegenstand.⁴⁴⁵ Nach Abhinavaguptas Auffassung ist das ästhetische Erleben ein transzendentes Erleben, das nicht der Māyā-Welt angehört;⁴⁴⁶ eine genaue Darstellung der Positionen würde den Rahmen aber sprengen.

445 Vgl. Deshpande (s. Anm. 235), S. 76-77.

446 Vgl. Pandey (s. Anm. 231), S. 104-105.

Stattdessen sollen hier Parallelen zwischen dem dionysischen Erscheinen und der Konzeption von rasa sowie vom apollinischen Scheinen und der Lichthaftigkeit der Dinge im indischen Denken ergründet werden.

Der etymologische Hintergrund von „rasa“ bildet einen reichen Fundus an Beispielen einer grundlegenden Veräußerung: Eine Essenz drückt sich aus, ein Kern wird freigelegt, etwas Inneres gelangt ins Außen, etwas Verborgenes wird manifest, etwas Wesentliches erscheint. Strukturell spiegelt sich hierin die Dynamik des Erscheinens von Dionysos. Die Essenz oder der „Saft“ der Dinge ist, dem jungen Nietzsche gemäß, das verborgene Wesen der Welt, das sich unter gewissen Umständen offenbaren kann. Das Bild des Herausspritzen des Saftes beim Auspressen einer Frucht spiegelt sich in Nietzsches Begriff der kathartischen Entladung der Kunsttriebe im ekstatischen dionysischen Schwärmer. Im weiten Sinne können auch die Kräfte der Natur als jene Säfte bezeichnet werden und der Frühling als die Zeit der überreichen Ausschüttung dieser Säfte. Im Unterschied zur klassisch indischen Ästhetik ist aber das „Genießen des Saftes“ bei Nietzsche nicht nur lustvoll, sondern genauso schrecklich. Davon zeugt die „Doppelheit in den Affecten“ wie etwa der Schrei des Entsetzens in der höchsten Freude.⁴⁴⁷ Außerdem wird der Vorgang des Freilegens der Essenz bei Nietzsche nicht in erster Linie kontemplativ erfahren, sondern performativ durchlebt. In der klassisch indischen Ästhetik wird die letztendliche Vereinigung mit der Essenz (dem Absoluten) in einem Prozess der Kontemplation und graduellen Durchdringung der emotiven Zustände des Selbst bis zur Freilegung der tatsächlichen Natur des Selbst in einem weiten Bogen angebahnt. Diesen Bogen setzt Nietzsche deutlich kürzer an. Deutlich verschieden sind auch beide Auffassungen von Essenz. Nietzsche wendet sich entschieden ab von einer platonischen Welt der Ideen, die hinter den konkreten Dingen liegt. Eine Essenz wird in der *Geburt der Tragödie* impliziert, aber nicht deterministisch fixiert, nachdem die blinden Auswürfe des Weltwillens sich einem jeglichen Ordnungssystem entziehen. Bharata etabliert hingegen mit seiner Rasa-Ästhetik ein Kategoriensystem, das die primären, allgemein verbindlichen und grundlegenden menschlichen Emotionen (die acht rasas) versammelt und konventionell fixiert. Auch wenn der dramatischen Umsetzung dieser Emotionen viel Raum gegeben ist, basiert abhinaya als konventionalisiertes Regelwerk doch auf konkreten Vorstellungen, wie die Essenz von Liebe, Furcht oder Verwunderung mimisch zum Ausdruck gebracht werden soll. Abhinaya muss das Allgemeine zeigen, dass ein jeder subjektiv als Liebe, Furcht oder Verwunderung empfindet. In diesen archetypischen Bestimmungen zeichnet sich natürlich auch die Tendenz zum Kitsch und zum potenziellen Erstarren in Stereotypen ab.

447 Vgl. GT 2, KSA 1, S. 33.

Apollon ist „[...] seiner Wurzel nach der „Scheinende“, die Lichtgottheit [...].“⁴⁴⁸ Als solcher repräsentiert er für Nietzsche die Welt des schönen Scheins, deren Schönheit ihr gefälliges Leuchten ist. So heißt es in *Die dionysische Weltanschauung*: „Was aber ist Schönheit? – „Die Rose ist schön“ heißt nur: die Rose hat einen guten Schein, sie hat etwas gefällig Leuchtendes. Über ihr Wesen soll damit nichts ausgesagt werden.“⁴⁴⁹ In Indien wird die Schönheit des Scheins hingegen mit dem Göttlichen verknüpft. Bettina Bäumer erläutert:

Im Kontext der indischen Kultur hat Schönheit immer etwas mit Lichthaftigkeit und Transparenz zu tun. Das Göttliche ist reines Licht. Aber es kann nicht isoliert bleiben, sondern muss sich in einem Gegenüber reflektieren. Dieses Gegenüber ist die Selbstreflexion des reinen Lichts, vimarśavat. Religiös gesprochen ist das reine Licht Śiva und die Selbstreflexion Śakti, seine Energie. In diesem Spiel zwischen Licht und Selbstreflexion öffnet sich der Raum für die ganze Manifestation und das Verständnis von Manifestation als Offenbarung eben dieser Schönheit und göttlichen Energie. Im Sanskrit heißt die Wurzel bhā-leuchten, scheinen. Etwas Schönes ist immer etwas, das leuchtet, scheint, sich leuchtend manifestiert. Darauf beruht das gesamte Verständnis der Wirklichkeit im Śivaismus. Diese philosophischen Grundbegriffe bilden die Grundlage der Ästhetik im Kontext der indischen Kultur.⁴⁵⁰

Im indischen Denken ist somit die Transparenz der Dinge ihr Vermögen, sich als Manifestation des Göttlichen zu offenbaren. Ihr Scheinen, ihre Schönheit, ist der in ihnen zu Ausdruck kommende Schein des Göttlichen. Das Verhältnis von Schein und Widerschein, Essenz und Manifestation, durchzieht alle Bereiche der klassisch indischen Ästhetik. Schauspieler*innen müssen die Fähigkeit haben, transparent zu sein, um das Göttliche erscheinen zu lassen. Noch elementarer zeigt sich das Vermögen zur Transparenz und Lichthaftigkeit in Abhinavaguptas Charakterisierung des Herzens als Spiegel: Nur ein reiner Spiegel kann Licht aufnehmen und ohne Rückstände reflektieren. Ebenso kann nur ein Herz mit purer reflexiver Kapazität zum Ort werden, an dem das Schöne und Göttliche sich offenbart. In Abhinavaguptas Konzeption des Absoluten sind Śiva und Śakti die ersten zwei kosmischen Manifestationen.⁴⁵¹ K. C. Pandey geht näher auf die Zusammenhänge ein:

It [the highest category which is Śiva (Anm. E.K.)] is self-luminous mirror, in which everything is reflected. It is the background of the whole variety that can ever come within experience. It is the „I“ in relation to which alone things, that shine in consciousness, can do so. This is an undeniable presupposition of all experience. [...] But there can be no self without at least potential consciousness.

There can be no light without at least the capacity to go into waves. Consciousness, the capacity of

448 Vgl. *GT* 1, KSA 1, S. 27.

449 *DW* 4, KSA 1, S. 573.

450 Bäumer (s. Anm. 318.), S. 90-91.

451 Vgl. Pandey (s. Anm. 231), S. 104.

awareness of the Self, technically called „Śakti“, is therefore admitted to be the second category. Abhinavagupta puts the aesthetic experience at this level.⁴⁵²

Mit der Wortwurzel „bhā-“ als Ausdruck für „leuchten“ und „scheinen“ werden auch Bharatas bhāvas etymologisch in den hier eröffneten Kontext gestellt. Als ästhetiktheoretische Begriffe und emotive Zustände, die sich um das pure Selbst schichten, sind rasa und die bhāvas nach Abhinavagupta der Kategorie von Śakti, dem Bewusstsein, anzurechnen. Genauso kategorisiert Nietzsche den „schönen Schein der inneren Phantasie-Welt“ als apollinisch⁴⁵³ und sieht das „apollinische Bewusstsein“ wie einen Schleier die dionysische Welt verdecken.⁴⁵⁴ Auch wenn Nietzsches apollinisch-dionysische Konzeption bei weitem kein so elaboriertes metaphysisches System abgibt, wie Abhinavaguptas Philosophie, zeigen sich im Verhältnis von Dionysos und Apollon deutliche Parallelen zu der philosophischen Konzeption von Śiva und Śakti. Vor allem die enge Verwandtschaft von Śiva und Dionysos war den Griechen bereits in der Antike bekannt.⁴⁵⁵ Kultische Akte der Verehrung von Śiva und Dionysos beinhalteten beiderseits Singen, Tanzen, Trommeln, Flötenspiel, Weinkonsum und eventuell sogar Kannibalismus und Menschenopfer. Umgürtet mit Tierfellen und Halsketten aus Menschenschädeln, beschmiert mit Asche, wild durch das brennenden Gelände tanzend und mit donnernden Stimmen die Silbe „OM“ rufend, hielten Bergstämme in Indien bis ins 19. Jahrhundert solche nächtlichen Feste ab. Ziel war die Vereinigung mit dem Gott.⁴⁵⁶

Auch die Ursprünge des indischen Dramas werden im Kontext religiöser Lieder und Tänze zu Ehren von Deitys wie (meist) Śiva vermutet. Hierin spiegelt sich Nietzsches These, dass die Gesänge der tragischen Choreuten ursprünglich nichts als die Leiden des Dionysos zum Inhalt hatten. Die Erwähnung der starken Parallelen beider Kulte sollte also in einer komparativen Studie von Nietzsches Tragödienkonzeption und der klassisch indischen Ästhetik nicht fehlen. Allerdings ist die ursprüngliche Ausprägung des indischen Dramas, die sich strukturell Nietzsches griechischer Urtragödie gegenüberstellen ließe, in Bharatas klassischem indischen Drama als dem textlichen Bezugspunkt zur klassisch indischen Ästhetik vermutlich nur mehr in sehr verdünnter Form präsent.

452 Pandey (s. Anm. 231), S. 90-91.

453 Vgl. *GT* 1, KSA 1, S. 27.

454 Vgl. *GT* 2, KSA 1, S. 34.

455 O'Flaherty, Wendy Doninger (1980): „Dionysus and Śiva: parallel patterns of two pairs of myths.“, in: *History of Religions* 20, S. 81. (81-111).

456 Vgl. Long, J. Bruce (1971): „Siva and Dionysos – visions of terror and bliss.“, in: *Numen* 18, S. 204-205. (S. 180-209).

3.2.3 Metamorphose und Vision – Imagination, Emotion und Katharsis

Mit Abhinavaguptas sinnlicher Ebene als erster Stufe des ästhetischen Erlebens tritt das ganze Register der sinnlichen Kraft des klassisch indischen Dramas – Instrumentalmusik, Gesang, Tanz, Dekoration, Make-up, Kostüme, etc. – in den Fokus der Betrachtung. Das multimediale, farbenfrohe Spektakel wird nicht zum Selbstzweck veranstaltet, sondern soll über den Weg der sinnlichen Wahrnehmung die Imagination der Zuseher*innen anregen und ihren Geist von der alltäglichen Welt in die ästhetische Welt geleiten. Mit der Verschiebung der Aufmerksamkeit von den Sinnesobjekten zum imaginativen Erleben ist diese Absicht erfüllt; Abhinavagupta setzt fort mit der Ebene der Imagination, mit der Charakterisierung der zweckbefreiten, imaginativ belebten Welt, die sich um das Stimulationsobjekt – die Hauptfigur – schichtet und schließlich infolge der Identifikation mit der Hauptfigur in einer Verschmelzung bzw. Substitution der Identität mündet. Mit der Kontemplation der auf der Bühne repräsentierten Emotionen setzt Abhinavagupta die emotive Ebene des ästhetischen Erlebens an. Ästhetisch erlebte intensive Emotion deindividualisiert das Individuum am Gipfelpunkt und wandelt das individuelle Selbst in ein universelles Selbst. Diesen Vorgang markiert die kathartische Ebene: Die Reinigung und Transformation des nun universalisierten Ich im ästhetischen Erleben, das Schmecken reiner universalisierter Emotion (*rasa*) und die Einheit der Erlebnissphären.

Während Abhinavagupta ein schlüssiges, lineares Modell des Verlaufes des ästhetischen Erlebens präsentiert, sind die prozesshaften Zusammenhänge bei Nietzsche undurchsichtiger. Trotzdem zeigen sich gemeinsame Elemente und Momente – zumeist bei Nietzsche in wilderer, überspitzter und anders geschichteter Art und Weise: Sinnlicher Rausch – die „Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte“⁴⁵⁷ – kann ebenso bei Nietzsche als Anfang des Prozesses der ästhetischen Transformation gesetzt werden. Die vor allem musisch stimulierte pathische Erfahrung des objektlosen Rausches, welche sich bis zur Besessenheit steigert, führt bei Nietzsche zur Metamorphose bzw. der Objektivation des Dionysos, die einer Preisgabe der bürgerlichen, psychologisch erklärbaren Identität und einer Fortnahme des subjektivistischen Charakters des expressiven Ich gleichkommt. Das Preisgeben der eigenen Identität ist gleichsam Resultat der Entladung des „dionysischen Kunsttriebes“ und stellt die erste Fremderfahrung dar: Die Annahme einer neuen Identität, die Verwandlung in einen

⁴⁵⁷ Vgl. *GT* 2, KSA 1, S. 34.

Gefährten und eine Gefährtin des Dionysos.

Während Abhinavagupta dem sinnlichen Erleben das imaginative Erleben folgen lässt und dieses zur Voraussetzung der Identifikation mit der Hauptfigur macht, spielt die Imagination bis zum jetzigen Zeitpunkt bei Nietzsche überhaupt keine Rolle. Nietzsche setzt einzig auf die entgrenzende Wirkung des gesteigerten Pathos, der hervorbrechenden Emotion. Die Identifikation mit der Hauptfigur (Dionysos) ist Resultat der in der Ekstase erfolgten Preisgabe der Identität und Annahme einer neuen Identität. Nietzsche muss ohne die imaginäre Identifikation auskommen, weil es in der Urtragödie kein vor Augen gestelltes Identifikationsobjekt (Dionysos) gibt. Identifikation erfolgt als Resultat der Desubjektivierung. Das was Nietzsche als Eingang in eine fremde Natur bezeichnet, ist die Verwandlung in ein Naturwesen, einen mit Dionysos als Urgewalt identifizierten Satyrn, den Nietzsche als „[...] mitleidender Genosse, in dem sich das Leiden des Gottes wiederholt [...]“, kennzeichnet.⁴⁵⁸ Auch ein*e mit der Hauptfigur identifizierte*r rasika erlebt die Freuden und Leiden des Identifikationsobjekts mit, jedoch kontemplativ und in einer Weise des lustvollen Schmeckens. Die Desubjektivierung ist nicht Voraussetzung dafür, sondern Resultat der tiefen Kontemplation einer intensiven Emotion. Beiderseits wird aber die Wirkung der Emotion geltend gemacht für das Ereignis der Desubjektivierung.

Verwandelt in Gefährten und Gefährtinnen des Dionysos werden die Akteur*innen im Gewährwerden des rundherum stattfindenden Spektakels zu Zuschauer*innen einer szenischen Vision, einer dionysisch evozierten Bilderwelt. Die ekstatische Entladung des monströsen Imaginären, das in aufeinanderfolgenden Szenen die Zerstückelung vor Augen führt und verherrlicht, stellt für Nietzsche die zweite Fremderfahrung und die Entladung des „apollinischen Kunsttriebes“ dar. Mit Nietzsches eigenen Worten: Als Satyr schaut der dionysische Schwärmer „[...] den Gott d.h. er sieht in seiner Verwandlung eine neue Vision ausser sich, als apollinische Vollendung seines Zustandes. Mit dieser neuen Vision ist das Drama vollständig.“⁴⁵⁹ Erst jetzt kann das Drama für Nietzsche vollständig sein, weil erst mit Metamorphose und Vision das Drama „[...] die apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen [...]“ ist.⁴⁶⁰ Hinsichtlich der kathartischen Entladung stehen für Nietzsche vor allem die künstlerischen Zustände und Tätigkeiten im Vordergrund, welche schlussendlich das dramatische Geschehen der Urtragödie ausmachen. Aspekte der Reinigung und Läuterung des Subjekts treten in den Hintergrund. Abhinavagupta geht es mit sādharmaṇīkaraṇa hingegen vor allem um die Reinigung und Transformation des Selbst: Um

458 Vgl. *GT* 8, KSA 1, S. 58.

459 *GT* 8, KSA 1, S. 62

460 Vgl. *GT* 8, KSA 1, S. 62.

die Wandlung des limitierten Ego in ein universalisiertes Subjekt, samt allen damit einhergehenden Veränderungen im Erleben. Das, was Nietzsche mit der apollinischen Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen im Sinn hat, ähnelt wiederum sehr Abhinavaguptas Zweckbestimmung von Kunst: Das Absolute sinnlich erfahrbar zu machen. Nietzsches Konzeption des ästhetischen Erlebens ist mit Metamorphose und Vision abgerundet, weil es sich in den Zuständen und Tätigkeiten der beiden Kunsttriebe erschöpft. Abhinavaguptas Konzeption hat mit dem jetzigen Stand der Dinge noch nicht ihren Zenit erreicht. Bevor aber das Absolute und das Ur-Eine gegenübergestellt werden sollen, gilt es noch, die bhāvas in das Bisherige mit einzubeziehen.

3.2.4 Transsubjektivität, Universalität und die bhāvas

Bharatas bhāvas in das Setting von Nietzsches Tragödienkonzeption zu stellen bedeutet, die Begriffe aus ihrem angestammten Kontext der ästhetischen Welt des klassisch indischen Theaters zu lösen und sie zu allgemeinen Begriffen zu machen. Trotz damit einhergehender Schwierigkeiten kann der Versuch das Verhältnis beider Konzeptionen erhellen. Auch wenn Emotion, Pathos und Affekte bei Nietzsche eine große Rolle spielen, geht es ihm im Rahmen der Rekonstruktion der frühgriechischen Tragödie nicht darum, eine Typologie der Emotionen zu entwerfen. Die bhāvas haben also im Vergleich keine ausdifferenzierten Entsprechungen. Schon die abstrakte Charakterisierung der bhāvas als Entitäten, die Bedeutung übermitteln bzw. einflößen, bereitet dem Vergleich Probleme. Grund ist, dass in Nietzsches Konzeption deutlich weniger relationale Wirkungen und Bezugsverhältnisse existieren – in der Urtragödie sind Dramaturg*in, Schauspieler*innen und Publikum in einer Person vereint. Jedoch stehen sich eine Vielzahl von Personen gegenüber; die für Nietzsche maßgebliche Wirkung ist eine kollektiv evozierte. Die kathartische Entladung ist nicht privat. Demzufolge ist der Ort des Gefühls nicht das Subjekt, sondern die Situation. Die bhāvas als relationales Gefüge, das den gesamten ästhetischen Prozess umfasst, suggerieren das Selbe. Diverse Stimuli, Faktoren oder Ursachen für die sich kollektiv steigernde pathische Wirkung, sowie Faktoren, die einen längerfristigen emotiven Zustand im Subjekt initiieren und stabilisieren, müssen bei Nietzsche in der Situation verankert sein und eine tragende Rolle spielen. Das Konzept der vibhāvas kann deshalb im Kontext der dionysischen Mysterien durchaus auf diverse inkludierte Artefakte, Accessoires und Kultgegenstände bezogen werden. Nietzsches „Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte“ erinnert außerdem an die anubhāvas; der

Umstand der Unfähigkeit, nicht affiziert zu werden, an die *sāttvikabhāvas*.

Am interessantesten ist aber die Einbeziehung von *sthāyībhāva* als die Grundlage, auf der künstlerische Prozesse ansetzen, bzw. die inhärente, vorausgesetzte, permanente geistige Tendenz oder Disposition, die Erlebnis und Ausdruck eines ideellen Gehalts ermöglicht. Als Grundlage der gesamten Konzeption Nietzsches, als Ebene, die hinter allem steht und die tiefste Dimension des Dargebotenen ausmacht, kommt dafür nur Dionysos, bzw. die Leiden des Dionysos in Frage. Während in Indien *sthāyībhāva* das primäre Objekt der Repräsentation ist – die Grundlage der Rolle der Schauspieler*innen, die Basis des gesamten Stücks und schließlich die gemeinsame Substanz in der Einheit der Erlebnissphären – sind bei Nietzsche die Leiden des Dionysos ursprünglich das alleinige Grundthema der Tragödie und Grundlage des Geschehens: Die Zerreißung und Zerstückelung des Dionysos ist nichts anderes als die in die externe Sichtbarkeit der Bühne übertragene Fremderfahrung des Satyrchores; der Chor als Medium des Erscheinens der absolut gesetzten dionysischen Sprache spricht ekstatisch von dem tragischen allgemein menschliche Schicksal. So kommt Nietzsche zum Schluss, dass im frühgriechischen Drama der Akzent auf dem Erleiden, nicht auf dem Handeln liegt.⁴⁶¹ Auch in späteren Stadien ist der tragische Held Medium des Erscheinens Dionysos' in der Wahrnehmung des dionysisch erregten Publikums. Dionysos und sein Leiden sind das primäre Objekt der Repräsentation. In ontologischer und phänomenologischer Hinsicht bringt der Vergleich aber auch gröbere Differenzen zutage: Zum Einen, dass Dionysos der manifest werdende emotionale Kern der eigenen Natur wäre, der sich in acht unterschiedlichen Facetten zeigt und zum Anderen, dass Dionysos' Objektivation einem lustvollen Schmecken, einem erquickenden inneren Aufblühen gleichkomme. Während die Transformation eines *sthāyībhāva* in ein *rasa* mit dem Erklängen einer inneren Saite versinnbildlicht wird – einem lustvoll erlauschten Klang, um an Nietzsches Philosophie des Ohr anzuknüpfen – wird die Objektivation des Dionysos nicht mit dem Eigenen identifiziert. Es ist vielmehr eine Zerreißung, eine Fremderfahrung, bzw. Verinnerlichung der Dissonanz der Welt. Als grundlegende Verschiedenheit beider Konzeptionen, die den Charakter des jeweiligen Großen Ganzen offenbaren, kann das Erleiden und Genießen gesetzt werden.

Dies zeigt sich auch in der Gegenüberstellung von Nietzsches Begriff der Transsubjektivität und Abhinavaguptas Begriff der Universalität. Die Vereinigung mit- und der Verlust der Transsubjektivität sind von Grausen und Entsetzen begleitet. Auch wenn Nietzsche von einer Doppelheit der Affekte – also auch Lust – ausgeht, auch wenn die

461 Vgl. *GMD*, KSA 1, S. 528.

Zerreißung positiv gewertet als Potenzial aufgefasst werden kann, welches uns ein Nieempfundenes, Neues, Anderes eröffnet, dominiert das Bild einer Regression ins Chaos. Angesichts der Unseligkeit des entblößten Seins erscheint die apollinisch ausgestaltete Welt als Ausflucht. Lustvolles Genießen verortet Nietzsche demzufolge eher in den Untiefen des schönen Scheins. Abhinavaguptas Begriff des Universellen, Allgemeinen bezeichnet etwas gänzlich anderes: Einen Zustand, in dem Flle und Intensität eines lustvollen, unlimitierten Genießens verfügbar gemacht ist, der in keiner Weise dem Potenzial des menschlichen Erlebens im Modus der falschen Selbstzentriertheit entspricht. Das indische Theater ist ein Raum, in dem die Bedingungen der Begrenztheit und Isoliertheit des alltäglichen emotionalen Erlebens konsequent ausgeschlossen werden wollen; es ist das Reich der befreiten Imagination. Auf diesem Boden können die transformativen Prozesse ansetzen und Potenziale des Selbst erschlossen werden. Der Verlauf der Transformation des Selbst vom Privaten, Spezifischen, Verengten, zum Allgemeinen, Weiten, Universellen findet bei Nietzsche keine parallele Entsprechung. Die vertikale Achse der Transformationen im ästhetischen Erleben in der *Geburt der Tragödie* kommt mit dem diffusen Chaos zwischen Zerreißung und Zerstückelung an ihr Ende.

3.2.5 Der Klimax

Während das Durchleben der Leiden des Dionysos bei Nietzsche konzeptuell den Platz inne hat, den im klassisch indischen Drama die acht sthybhvas einnehmen, bricht mit ntarasa und dem sthybhva von ntarasa als dem Realisieren der eigentlichen Verfasstheit des Selbst die Grundlage des Vergleichs. Nietzsche geht der entsprechenden Frage nicht weiter nach, ob Dionysos mit dem Ur-Einen gleichzusetzen ist, auch wenn er das Ur-Eine im Rausch sich offenbaren sieht.⁴⁶² Er richtet sich programmatisch gegen jegliche Tendenzen einer metaphysisch verankerten Eigentlichkeit zur Bestimmung des Menschen. Dem gegenüber ist Abhinavaguptas Konzeption keine spekulative Verortung von Eigentlichkeit, sondern eine phänomenologisch geschmeckte Lokalisierung des Zustandes des Selbst, der nicht weiter durchdrungen werden kann: Es ist das Realisieren der universellen existenziellen Quelle. Nietzsches frühe Spannung zwischen einem immanenten und transzendenten Denken zeichnet sich deutlich ab in dem von ihm entworfenen Bild des Menschen: „Könnten wir uns eine Menschwerdung der Dissonanz denken – und was ist sonst der Mensch? – so würde diese

462 Vgl. GT 1, KSA 1, S 30.

Dissonanz, um leben zu können, eine herrliche Illusion brauchen, die ihr einen Schönheitsschleier über ihr eigenes Wesen decke.“⁴⁶³ Nietzsche sieht den Menschen als dissonantes Wesen in einer dissonanten Welt. Hinter dem Kampf des Daseins in der Welt des Individuums liegt noch ein weiterer Kampf des Daseins: Der des in sich widersprüchlichen und leidenden Urgrunds des Daseins. Wird der Schleier der Māyā fortgerissen, erfährt der Mensch nicht Ruhe und Frieden, sondern „[...] die stürmische Macht des wilden Eros, die sich in dem dionysischen Kunstfest äußert.“, wie Meyer schreibt.⁴⁶⁴ Ein prärationales, präsubjektives Ruhen in sich selbst, eine graduell erhöhende lustbringende, befreiende Versenkung in die eigene Natur, ist dem jungen Nietzsche fremd. Die Unruhe des Lebens scheint für ihn die einzige stabile Konstante zu sein. Im künstlerischen Schaffen mit dem Ur-Einen gleich zu werden, bedeutet für Nietzsche, sich gänzlich mit seinem Schmerz und Widerspruch zu verbinden.⁴⁶⁵ López geht hierbei näher auf die Zusammenhänge ein:

Im Dionysischen beinhaltet der ursprünglichere Schmerz das Schema des rasenden Sichverzehrens. Es handelt sich um die Unmöglichkeit des mangelhaften Ur-Eines, sich mit den aus sich erzeugten Erscheinungen zu begnügen. Die Zeit ist die unendliche Vernichtung jeder dem Ur-Einen gegenüber beharrenden Erscheinung, um einen neuen Versuch zu machen, Ruhe zu erreichen. Nietzsche erklärt die Zeitlichkeit des Ur-Einen durch einen musikalischen Begriff, die Dissonanz. Mit Dissonanz bezeichnet er die Vielheit des Schmerzes, in die sich das Ur-Eine zerstreut: „Man denke an die Realität der Dissonanz gegenüber der Idealität der Konsonanz. [...] Vielheit des Schmerzes und Indifferenz desselben als Zustände eines Wesens möglich? Was ist das Wesen noch in jenen Indifferenzpunkten? Ist die Zeit vielleicht, ebenso wie der Raum aus diesen Indifferenzpunkten zu erklären? [KSA 7, Frg. 7 [116], S. 164-165. (Anm. E.K.)]“⁴⁶⁶

Die Realität der Dissonanz ist es, die für Nietzsche in der attischen Tragödie hervorblitzt. Dabei ist es schwer, festzustellen, ob der sich mit seinem Schmerz und Widerspruch verbinden wollende Mensch Vorlage für die Konzeption des Ur-Einen als schaffender, sich in seinen Ausgeburten spiegeln, genießen und erlösen wollender Urkünstler ist, oder umgekehrt. *Die Geburt der Tragödie* erscheint im Gesamten als ein Versuch, das kosmische Geschehen als Vereinigung von Essenz und Genuss zu denken. Hinter dem intrasubjektiven Kampf des Daseins steht damit nicht nur der kosmische Kampf des Daseins: Auch die von den frühen Griechen veranstaltete Tragödie ist bloß Spiegelung der allumfassenden kosmischen Tragödie. Als Klimax der Tragödie muss wohl das bezeichnet

463 GT 25, KSA 1, S. 155.

464 Vgl. Meyer (s. Anm. 122), S. 207.

465 Vgl. GT 5, KSA 1, S. 48.

466 López (s. Anm. 176), S. 233.

werden, was Nietzsche vorschwebt, wenn er das Ur-Eine in der ekstatischen Entladung des Satyrchores seine Erlösung im Scheine feiert sieht. Dieser Klimax ist in der Urtragödie kein subjektiv kontextualisierter oder eigentlich menschlicher Höhepunkt, sondern ein kosmisches Ereignis – der kosmische Akt der Selbst-Versöhnung und Selbst-Erlösung: Der Mensch vereinigt sich mit der Natur und der Kosmos vereinigt sich indessen (in der Wiedervereinigung mit seinen „verlorenen Söhnen und Töchtern“) mit sich selbst. Die für den Menschen positive Wirkung zeigt sich erst im Nachhinein: In der Erfahrung, den Abgrund übersprungen und die Zergliederung überdauert zu haben, sich wieder als Subjekt in die Welt geboren vorzufinden und sich erneut der zum Leben verführenden Wahrheit vergewissern zu können, „[...] dass das Leben im Grunde der Dinge, trotz allem Wandel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll [...]“ ist.⁴⁶⁷

In der klassisch indischen Ästhetik ist die ästhetische Erfahrung selbst das Lusthafte, Erquickende, und nicht die Nachwirkung desselben. Diese Erfahrung ist keine Versenkung in die Dissonanz, sondern im Gegenteil ein Verlassen der Welt der Dissonanz. Während Nietzsche die Natur als das Unbändige auffasst, ist das Unbändige im indischen Denken vielmehr die Dynamik der Faktoren, die das Selbst in dem verkümmerten, blockierten und trägen Zustand der falschen Selbstzentriertheit fixieren. Der Klimax im ästhetischen Erleben wird in einem Durchbrechen dieser Sphäre angebahnt. Sādhāraṇīkaraṇa, der ausgedehnte Moment der völligen Freiheit und Einsicht im kontemplativen Erleben von Aspekten der allgemein menschlichen Natur – einer Natur, die im Grunde keine in sich widersprüchliche, leidende Dissonanz ist, sondern Quell von unlimitierter Lust und Freude –, kann als Klimax des ästhetischen Erlebens angesetzt werden, aber ebenso als Sprungbrett für die Realisation des Absoluten als der letztendliche Gipfel, der im ästhetischen Erleben erreichbar ist. Auch mit Abhinavagupta kann dieser Gipfel – die Einsicht, im Grunde nichts anderes zu sein als der Kosmos, das Absolute – als eine Vereinigung des Menschen mit dem Kosmos bezeichnet werden. Ein Theaterbesuch kann, der klassisch indischen Ästhetik gemäß, zum absoluten Klimax führen.

4 Schluss

„Es gibt keine Ästhetik Nietzsches. Auch nicht ganz unverbindlich und provisorisch kann man einzelne Bereiche seiner Philosophie als solche feststellen und nach gewohnten

⁴⁶⁷ Vgl. GT 7, KSA 1, S. 56.

Schulnamen bezeichnen.“⁴⁶⁸ Diese Aussage von Mihailo Djurić bringt auf den Punkt, was einer komparativen Studie der Ästhetik der *Geburt der Tragödie* als Grundproblem vorausgesetzt ist. Nietzsche entwirft keine Ästhetik, sondern dekonstruiert, provoziert und kehrt alle Vorzeichen um – mit dem Effekt, dass seine Gedanken nicht von dem Gefüge gegen das er sich wendet gelöst werden können, wobei das Gefüge im Großen und Ganzen nichts Geringeres als der Grundtenor des abendländischen Denkens ist. Dieses Grundproblem kann aber auch als Möglichkeit aufgefasst werden: Die hier erprobte Möglichkeit, resultierende Öffnungen und Risse in diesem Gefüge als Ansatzpunkte für Brückenschläge zu anderen Philosophien zu finden.

Die Rasa-Ästhetik, die im *Nāṭyaśāstra* ihre Verankerung hat, stellt ein deutlich festes philosophisches Fundament dar – sie ist eingebettet in philosophische Systeme, die zum Grundbestand der indischen Philosophien gehören. Aus der Warte des *Nāṭyaśāstra* erscheint Nietzsches *Geburt der Tragödie* als ein sehr unproportionaler Bezugspunkt, aber dennoch als Einladung zu einem Dialog der Grenzüberschreitung. Der im Rahmen dieser Arbeit konstruierte Austausch läuft auf kein klares Ergebnis hinaus. Je nachdem, wie die Perspektive angesetzt wird, ergeben sich viele Ähnlichkeiten und Entsprechungen, andererseits aber in vielen entscheidenden Sachverhalten geradezu diametrale Gegensätzlichkeiten.

Gemeinsame Entsprechungen zeigen sich vor allem in der beidseitigen Differenz zur klassisch griechischen Tragödie: Beiderseits handelt es sich um eine antinaturalistische performative Kunst, die über Stimmungen oder Affekte funktioniert; beiderseits ist die Idee eines Gesamtkunstwerks bestimmend. Die Transformationen im ästhetischen Erleben stellen die Grundlage beider Konzeptionen und den aktiv-passiven Prozess der Kunstrezeption dar. Direktheit wird beiderseits der intellektuellen Distanziertheit bevorzugt und das tatsächliche Erleben der betreffenden Zustände dem rationalen Urteil. Beiderseits ist das Schema einer Essenz, die zum Ausdruck kommt maßgeblich und beiderseits ist die Manifestation der Essenz Folge einer Desubjektivierung. Auch die beidseitige Zweckbestimmung des Theaters kommt sich sehr nahe: Nietzsches Auffassung des frühgriechischen Theaters als apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen spiegelt sich in Abhinavaguptas Bestimmung von Kunst wieder, das Absolute sinnlich erfahrbar zu machen.

Auch wenn sich beide Konzeptionen des ästhetischen Erlebens als zwei vertikale Achsen gegenüberstellen lassen, sind sie Produkt deutlich verschiedener struktureller Voraussetzungen: Die Trias Dramaturg*in, Schauspieler*in und Zuseher*in entspricht nicht der intrasubjektiven Verschmelzung dieser Positionen in Nietzsches Urtragödie. Auch die

468 Djurić (s. Anm. 46), S. 188-189.

methodischen Ansätze entsprechen sich nicht: Ein intuitiv-spekulativer Ansatz steht einem phänomenologisch-mystischem Ansatz gegenüber. Entlang dem Schema der fünf Bewusstseinsebenen folgt Abhinavagupta den Zuständen des Bewusstseins von einem engen, determinierten Objektbezug in immer subtilere Regionen bis zu dem kompletten Wegfallen der Objektivität und der Realisation des subjekthaften Wesenskerns. Nietzsche geht hingegen von Kräften aus, die auf das Subjekt einwirken, das Erleben verändern und in ekstatischer Übersteigerung zur Zerreißung der subjektiven Welt führen. Die Unterschiede im Detail sind Resultate der oft diametral verschiedenen Hintergrundkonzeptionen: Nietzsches Mensch ist ein dissonantes Wesen, Bharatas rasika erfährt sich als ein im Grunde lustvolles Wesen; für Nietzsche mündet das ästhetische Erleben in einer prägenden Fremderfahrung, für (vor allem) Abhinavagupta in einer grundlegenden Selbsterfahrung. Dem wilden Exzess und der dionysischen Regression ins Chaos steht die stille Selbstaufgabe, das lustvoll geschmeckte innere Aufblhen und die tiefe Erquickung gegenüber. Als bestimmende Charakteristika des Erlebens zeigen sich auf der einen Seite das Erleiden und auf der anderen Seite das Genießen. Schopenhauers Indien, das für Nietzsche zur Suggestion einer „anderen Erfahrung“ wird,⁴⁶⁹ erweist sich schließlich nicht als das Indien, das sich durch das Studium des *Nṭyaśstra* zeigt. Das Bild des „[...] aus seiner asiatischen Zerreißung geretteten Dionysos[...]“ entpuppt sich als ein Visionsbild Nietzsches, das in der klassisch indischen Ästhetik keine Entsprechung hat.⁴⁷⁰ Diese konträren Ausprägungen schmälern zwar die schlussendliche Schnittmenge beider Philosophien beträchtlich, erzeugen aber in gegenseitiger Reibung eine produktive Spannung – eine Kluft, über die neue Brücken gebaut und neue Seile gespannt werden können.

5 Literaturverzeichnis

Nietzsches *Geburt der Tragödie*:

Nietzsche, Friedrich (1988): *Die Geburt der Tragödie* [KSA 1], hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter.

Andere Primärquellen:

⁴⁶⁹ Vgl. Colli (s. Anm. 2), S. 903.

⁴⁷⁰ Vgl. *DW* 1, KSA 1, S. 559.

Nietzsche, Friedrich (1988): *Die dionysische Weltanschauung* [KSA 1], hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter.

Nietzsche, Friedrich (1988): Das griechische Musikdrama [KSA 1], hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter.

Nietzsche, Friedrich (1988): *Nachgelassene Fragmente 1666-1888* [KSA 7], hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter.

Sekundärliteratur zur *Geburt der Tragödie*:

Babich, Babette E. (2006): „Nietzsches Ursprung der Tragödie als Musik: Lyrik – Rhetorik – Skulptur.“, in: *Nietzscheforschung* 13, S. 221-238.

Baeumer, Max L. (1977): „Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine „Entdeckung“ durch Nietzsche.“, in: *Nietzsche-Studien* 6, S. 123-153.

Barrack, Charles M. (1974): „Nietzsche's Dionysus and Apollo: Gods in Transition.“, in: *Nietzsche Studien* 3, S. 115-129.

Bennett, Benjamin (1979): „Nietzsches Idea of Myth: The Birth of Tragedy from the Spirit of Eighteen-Century Aesthetics.“, in: *PMLA* 94(3), S. 420-433.

Bohrer, Karl Heinz (2015): *Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie und moderne Metapher*. Berlin: Suhrkamp, S. 141-142.

Colli, Giorgio (2015): „Die Geburt der Tragödie.“, in: Giorgio Colli / Mazzino Montinari (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche. Die Geburt der Tragödie / Unzeitgemäße Betrachtungen / Nachgelassene Schriften 1870-1873. Kritische Studienausgabe Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. 10. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Därmann, Iris (2005): „Rausch als „ästhetischer Zustand“. Nietzsches Deutung der aristotelischen Katharsis und ihre platonisch-kantische Umdeutung durch Heidegger.“, in: *Nietzsche-Studien* 34, S. 124-162.

Del Caro, Adrian (1981): *Dionysian Aesthetics. The Role of Destruction in Creation as Reflected in the Life and Works of Friedrich Nietzsche*. Frankfurt/Main u.a.: Peter D. Lang.

Djurić, Mihailo (1985): *Nietzsche und die Metaphysik*. Berlin u. a.: Walter de Gruyter (= Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung Bd. 16).

Duhamel, Roland (1994): „Nietzsches orphische Ästhetik.“, in: Roland Duhamel / Erik Oger (Hg.): *Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst*. Würzburg: S. 152-171.

Fleischer, Margot (1988): „Dionysos als Ding an sich. Der Anfang von Nietzsches Philosophie in der ästhetischen Metaphysik der „Geburt der Tragödie“.“, in: *Nietzsche Studien* 17, S. 74-90.

Fietz, Rudolf (1994): „Am Anfang ist Musik. Zur Musik- und Sprachsemiotik des frühen Nietzsche.“, in: Tilman Borsche, Federico Gerrata, Aldo Venturelli (Hg.): *Centauren-Geburten: Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*. Berlin u. a.: Walter de Gruyter (= Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung Bd. 27). S. 144-166.

Fink, Eugen (1973): *Nietzsches Philosophie*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 27.

Gerhardt, Volker (1992): *Friedrich Nietzsche*. 4. aktualisierte Aufl. München: C.H. Beck.

Gerhardt, Volker (1984): „Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst.“, in: *Nietzsche Studien* 13, S. 374-393.

Günzel, Stephan (2011): „Rausch“, in: Henning Ottmann (Hg): *Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler 2011, S. 305-306.

Hemseloet, Koenraad / Biebuyck, Benjamin / Praet, Danny (2006): „Jene durchaus verschleierte apollinische Mysterienordnung‘: Zur Funktion und Bedeutung der antiken Mysterien in Nietzsches frühen Schriften.“, in: *Nietzsche-Studien* 35(1), S. 1-28.

López, Héctor Julio Pérez (1995): „Die doppelte Wahrheit von Nietzsches Tätigkeit 1870-1872. Zur Beziehung griechischer Rhythmik und moderner Musikästhetik im Umkreis der „Geburt der Tragödie““, in: *Nietzscherforschung* Vol. 2, S. 219-236.

Mersch, Dieter (2017): „Nietzsches Dionysos.“, in: *Performance Philosophy* 3(2), S. 352-362.

Mersch, Dieter (2008): „Ästhetik des Rausches und der Differenz. Produktionsästhetik nach Nietzsche.“, in: Thomas Strässle / Simon Zumsteg (Hg.): *Trunkenheit. Kulturen des Rausches*. Amsterdam u.a.: Rodopi, S. 35-49.

Meyer, Matthew H. (2004): „Die Einheit der Gegensätze als tragisches Prinzip.“, in: *Nietzscherforschung* 11, S. 205-212.

Müller, Enrico (2002): „Aesthetische Lust“ und „Dionysische Weisheit“. Nietzsches Deutung der griechischen Tragödie.“, in: *Nietzsche-Studien* 3, S. 134–153.

Pontes, Ivan Risafi de (2015): „Durch das Ohr gewonnene Weisheit. Nietzsches Philosophie des Ohrs.“, in: *Nietzscherforschung* 22, S. 71-91.

Schmidt, Jochen (2012): *Nietzsche-Kommentar. Die Geburt der Tragödie. Historischer und kritischer Kommentar zu Nietzsches Werken Band 1.1*. Berlin: Walter de Gruyter.

Riedel, Manfred (1990): „Die „wunderbare Doppelnatur“ der Philosophie. Nietzsches Bestimmung der ursprünglich griechischen Denkerfahrung.“, in: *Nietzsche Studien* 19, S. 1-19.

Riedel, Volker (2001): „Nietzsche und das Bild einer ‚dionysischen Antike‘ in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts.“, in: *Nietzscherforschung* 8, S. 63-88.

Schüle, Christian (2011): „apollinisch-dionysisch.“, in: Henning Ottmann (Hg): *Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler 2011, S. 187-190.

Solies, Dirk (1998): „Die Kunst – Eine Krankheit des Leibes? Zum Phänomen des Rausches bei Nietzsche.“, in: *Nietzscheforschung* 5, S. 151-162.

Sommer, Urs Andreas (2017): *Nietzsche und die Folgen*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Sorgner, Stefan Lorenz (1990): „Musik und Ethik in Nietzsches *Geburt der Tragödie*.“, in: *Nietzscheforschung* 13, S. 59-76.

Tietz, Udo (2002): „Musik und Tanz als symbolische Formen: Nietzsches ästhetische Intersubjektivität des Performativen.“, in: *Nietzsche-Studien* 31, S. 75-90.

Ugolini, Gherardo (2011): „Tragödie.“, in: Henning Ottmann (Hg.): *Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler 2011, S. 336-339.

Bharata Munis *Nāṭyaśāstra*:

Ghosh, Manomohan (Übers. u. Hrsg.) (1951): *The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics ascribed to Bharata-Muni*. Bibliotheca Indica Work No. 272. Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal.

Sekundärliteratur zum *Nāṭyaśāstra*:

Bäumer, Bettina: (2016): „Die flüssige Natur ästhetischer Erfahrung.“, in: *Polylog* 35, S. 89-95.

Böhler, Arno / Loughnane, Adam / Parkes, Graham / Granzer, Susanne (2016): „Kunst und Philosophie im Zwischen der Kulturen. Ein E-Mail-Gespräch.“, in: *Polylog* 35, S. 7-33.

Chari (1988): „Rasa.“, in: Michael Kelly (Hg.): *Encyclopedia of Aesthetics*. Vol. 4. Oxford u. a.: Oxford University Press, S. 484.

Cooper, Scheherazaad (2013): „The Alchemy of Rasa in the Performer-Spectator Interaction.“, in: *NTQ – New Theatre Quarterly* Vol. 29(4), S. 336-348.

Deshpande, G. T. (1989): *Abhinavagupta*. New Delhi: Sahitya Akademi, S. 81-86.

Dharwadker, Vinay (2015): „Emotion in Motion: The *Nāṭyaśāstra*, Darwin and Affect Theory.“, in: *PMLA* Vol. 130(5), S. 1381-1404.

Gitomer, David (1998): „Indian Aesthetics.“, in: Michael Kelly (Hg.): *Encyclopedia of Aesthetics*. Vol. 2. Oxford u. a.: Oxford University Press, S. 484.

Gnoli, Raniero (1956/1985): *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*. Third Edition. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office (=Chowkhamba Sanskrit Studies Vol. LXII).

Gupta, Shyamala (1999): *Art, Beauty and Creativity. Indian and Western Aesthetics*. With a Foreword by Mrinal Miri. New Delhi: D.K. Printworld (P) Ltd.

Higgins, Kathleen Mary (2007): „An Alchemy of Emotion: Rasa and Aesthetic Breakthroughs.“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 65(1), S. 43-54.

Hirinayana, Mysore (1954/2017): *Art Experience. M. Hirinayana*. The Mysore Hirinayana Library Edition 2017. Ohio: W.I.S.E.

Long, J. Bruce (1971): „Siva and Dionysos – visions of terror and bliss.“, in: *Numen* 18, S. 180-209.

Mall, Ram Adhar (2012): *Indische Philosophie – Vom Denkweg zum Lebensweg. Eine interkulturelle Perspektive*. Freiburg u.a.: Karl Alber (=Welten der Philosophie 4).

O’Flaherty, Wendy Doninger (1980): „Dionysus and Śiva: parallel patterns of two pairs of myths.“, in: *History of Religions* 20, S. 81-111.

Pandey, Kanti Chandra (1950): *Indian Aesthetics*. With a Foreword by Prof. S. Radhakrishnan. Banaras: The Chowkamba Sanskrit Series Office (= Comparative Aesthetics Vol. 1).

Pollock, Sheldon (Übers. u. Hrsg.) (2016): *A Rasa Reader. Classical Indian Aesthetics*. New York: Columbia University Press (= Historical Sourcebooks in Classical Indian Thought).

Saxena, S. K. (2010): *Aesthetics. Approaches, Concepts and Problems*. New Delhi: Sangeet Natak Adademi and D.K. Printworld (P) Ltd.

Schechner, Richard (2001): „Rasaesthetics.“, in: *TDR: The Drama Review* Vol. 45(3), S. 27-50.

Unni, N. P. (1998): *Nāṭyaśāstra. Text with Introduction, English Translation and Indices in four Volumes*. Vol. 1. New Delhi: Nag Publishers.