

FILOLOGIE TUSSEN LEVEN EN DENKEN **"Die Geburt der Tragödie" van F. W. Nietzsche**

Toen F. W. Nietzsche in 1872 zijn eerste boek, "Die Geburt der Tragödie", publiceerde, was de 28-jarige classicus reeds drie jaar professor in de klassieke filologie aan de universiteit van Basel. In dit werk wou hij ondermeer een vernieuwende benadering van de klassieke filologie realiseren en zijn positie als wetenschapper legitimeren. De reacties van de academische wereld klonken echter vernietigend, vooral de radicale afwijzing die door de jonge Wilamowitz werd geformuleerd in zijn pamflet "Zukunftsphilologie". Hierop volgde een hoogoplopende discussie tussen Wilamowitz, die de 'zuivere', academische wetenschap trachtte te verdedigen, en de enkele aanhangers van Nietzsche, die de wetenschap in dienst van de kunst en het leven wensten te plaatsen¹.

Al dit over-en-weer-geschreeuw had tot gevolg dat de classici zich distantiëerden van Nietzsches tragedietheorie, waardoor deze nooit ernstig onderzocht en geëvalueerd werd. Toch laat Nietzsches invloed zich nog steeds gevoelen. Vooral in filosofische kringen is Nietzsche de laatste jaren nogal populair. De postmoderne generatie grijpt immers graag terug naar de profeet die reeds een eeuw geleden de almacht van de rede aan de kaak stelde. In het kader van de analyse van Nietzsches filosofie, wordt ook vaak onderzocht welke invloed het antieke gedachtegoed op zijn denken uitoefende.

De laatste decennia is de houding van de academici tegenover Nietzsche inderdaad milder en soms zelfs lovend. Precies honderd jaar na de publicatie van "Die Geburt der Tragödie" deed de classicus Hugh Lloyd-Jones een poging om zijn miskende collega te rehabiliteren, maar een gedetailleerde beoordeling laat alsnog op zich wachten.

1. Nietzsche en de klassieke filologie

Nietzsche was als classicus niet enkel een wetenschappelijk denker, hij was ook een docent, die nadacht over het vormingssysteem en de plaats van de filologie binnen dit geheel. Reeds bij de aanvaarding van zijn ambt als professor behandelde hij deze vraag in een voordracht, getiteld "Homerus en de klassieke filologie".

¹ Alle publicaties waarin toentijds deze polemiek werd uitgevochten, zijn verzameld door Gründer K. (hrsg.), *Der Streit um Nietzsches 'Geburt der Tragödie'. Die Schriften von E. Rohde, R. Wagner, U. v. Wilamowitz-Möllendorff*, Hildesheim, 1989 (=1969).

De klassieke filologie was als wetenschap niet ontsnapt aan de algemene sfeer van positivisme die de tweede helft van de 19de eeuw beheerste en was, onder invloed van figuren als Mommsen, een gespecialiseerde bezigheid geworden die zich niet langer een humanistische vorming tot doel stelde.

Nietzsche gaat ten eerste in tegen het onvoorwaardelijk geloof in de objectiviteit van de wetenschap, wat men in de klassieke filologie trachtte te bereiken door een onbevooroordeeld verzamelen en naast elkaar plaatsen van historisch materiaal. Nietzsche werpt hiertegen op dat een objectieve interpretatie van de bronnen een illusie is, aangezien ook wetenschappelijke kennis steeds onderhevig is aan subjectieve en tijdsgebonden vooroordelen.

Bovendien kant Nietzsche zich tegen de verregaande overspecialisatie omdat het verwerven van kennis volgens hem geen doel op zich kan zijn, maar slechts een middel. Het eigenlijke doel ligt namelijk in de vorming van een persoon, die zeker niet voltrokken wordt in de positivistisch-wetenschappelijke beoefening van filologie en geschiedenis. Voor Nietzsche betekent een dergelijke wetenschap de ontkenning van de werkelijkheid, een vlucht uit de werkelijkheid in het verleden: "*Jazeker, we hebben de geschiedenis nodig, maar op een andere manier dan de verwende leegloper in de tuin van de kennis, [...]. Dat wil zeggen, we hebben haar nodig om te leven en te handelen, niet om ons gemakzuchtig af te keren van leven en handelen, en zeker niet om zelfzuchtig leven en laf en slecht handelen te vergoelijken.*"²

Wat wil Nietzsche nu in de plaats stellen?

In plaats van te vragen '*Wat kunnen wij doen voor de wetenschap?*', wil Nietzsche onder het nieuwe motto '*Wat kan de wetenschap doen voor ons?*' de wetenschappelijke kennis in dienst stellen van een vorming die op de eigen tijd en op het leven in het algemeen betrokken is. Filologische en historische verworvenheden moeten in dienst van het heden staan en tijdkritisch werken, in die zin dat de moderne tijd zich aan het verleden kan meten. Het humanistische ideaalbeeld dat Nietzsche daarbij voor ogen heeft, is dat van de Grieken uit de voor-socratische tijd.

Nietzsche grijpt met deze visie terug naar de opvattingen van Wolf, die de vorming als het hoogste doel van de klassieke studies beschouwde. De ware 'klassieke vorming' betekent voor Nietzsche een harmonische ontwikkeling van alle menselijke krachten, die niet op kennisoverdracht mag gericht zijn, maar op het opwekken van creatieve krachten. Deze vorming moet '*een gezondheidsleer van het leven*' zijn die naar echte culturele ontwikkeling voert,

² Nietzsche F., Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben, in: *Kritische Studienausgabe* (KSA), I, p. 245.

dit betekent naar '*cultuur als eensluidendheid tussen leven en denken*'³.

2. "Die Geburt der Tragödie"

Nietzsches vormingsideaal is dus tegelijk een kritiek op de eigentijdse wetenschap. "Die Geburt der Tragödie" geeft niet alleen uitdrukking aan zijn kritische visie, maar biedt meteen een voorbeeld van de alternatieve wetenschap die Nietzsche nastreeft. Waarschijnlijk was dan ook niet zozeer de inhoud maar wel de vorm en de toon van het werk een doorn in het oog van de positieve wetenschap, die zich - zoals te begrijpen valt - afschermd van het nietzscheaanse anti-voetnoten-terrorisme. Nochtans reikte Nietzsche met zijn werk belangrijke inzichten in de Griekse oudheid aan, die de traditionele wetenschap van dienst kunnen zijn.

2.1. Apollo en Dionysus

In de eerste hoofdstukken van "Die Geburt der Tragödie" tekent Nietzsche de basis uit waarop hij zijn tragedietheorie zal uiteenzetten: de dualiteit van het apollinische en het dionysische. Hij bakent enerzijds de invloedssfeer van beide goden apart af, maar gaat anderzijds ook in op de interactie ertussen.

De termen apollinisch en dionysisch duiden voor Nietzsche op een eerste niveau basisdriften aan, die zich elk apart uiten in een bepaalde levenshouding en relatie tot de werkelijkheid.

APOLLO

Het apollinisch basisprincipe is volgens Nietzsche dat van de schijn en de verschijning.

Om dit uit te leggen vergelijkt Nietzsche deze drift met de fysiologische toestand van de droom. De droomwereld is enerzijds een wereld van vormen, waarop we begripsmatig vat hebben, maar die we anderzijds als schijn ervaren en die ons in die hoedanigheid genot schenkt, los van het feit of de vormen die erin verschijnen ons nu in wezen aangenaam of onaangenaam zijn. Deze "vreugdevolle noodzaak van de droomervaring", de ervaring van schijn, werd volgens Nietzsche uitgedrukt in de Apollofiguur van de Grieken.

Om de drift die Apollo symboliseert ten volle te verduidelijken, betreft Nietzsche de aspecten die aan de godheid werden toegekend met terugwerken-

³ Ibidem, p. 331 en 334.

de kracht op de basiservaring. Zo speelt hij ondermeer met Apollo's homerisch epitheton φοῖβος (*foibos*), "de schijnende", om het wezen van de godheid uit te diepen en te verduidelijken. Dit wil zeggen: vanuit de basisbetekenis van het woord 'Schein', nl. "schijnsel, uitstraling van licht" komt hij tot de bredere betekenissen "schijn (illusie)" en "verschijning". Iets heeft namelijk een bepaald voorkomen omdat het een uitstraling heeft, omdat het *ver*-schijnt. Een verschijnsel of verschijning kan echter ook een uiting zijn *van* iets dat het in wezen niet is, het kan een illusie (schijn) zijn. Een antiek voorbeeld van een illusie, voortgebracht door φοῖβος Ἀπόλλων (*foibos Apollo*), vinden we in de Ilias⁴, waar Apollo een schijnbeeld van Aeneas maakt terwijl hij de echte Aeneas meeneemt naar Pergamon.

De categorie verschijning als uiting van een wezen wordt bovendien bepaald door het begrip "schoonheid": het is immers niet de kwaliteit van het wezen dat uitmaakt of iets al dan niet schoon is en daardoor genot schenkt, maar wel het feit dat het wezen zich hult in schijn.

Opdat de droomervaring of de ervaring van iedere vorm van schijn vreugdevol zou kunnen zijn, is er de vereiste van *afstand* tussen het beeld en zijn wezen of zijn originele verschijning. Wat het vreugdevolle oproept, is immers "*de doorschemerende gewaarwording van de schijn*", wat precies de erkenning van die afstand inhoudt. Als godheid in wiens persoon deze idee is uitgedrukt, krijgt Apollo verschillende epitheta die dit concept van afstand benadrukken: ἐκπηβόλος, ἐκατηβόλος, ἐκάεργος ("hij die ver gooit, hij die van ver treft").

Tot het veld van het apollinische behoort dan ook de dunne grenslijn tussen schijn en werkelijkheid, de noodzakelijke matiging die de schijn als schijn en de werkelijkheid als werkelijkheid bestendigt. Deze grens moet niet enkel in de droom, maar ook binnen de '*condition humaine*' in acht genomen worden. De mens mag namelijk de grens van de godenwereld niet overschrijden, anders bedreigt hij het bestaan van zowel goden- als mensenwereld omdat de zin van bestaan van dergelijke werelden dan verloren gaat. Immers: precies de scheiding van de twee werelden constitueert de zin ervan en schenkt een houvast aan elk van beide.

Die eigenschap van matiging nu heeft Apollo zich als jonge god ook zelf moeten verwerven, aan beide zijden van de grens. Als god strafte hij de sater Marsyas vanwege diens overmoedige uitspraak dat hij evengoed muziek speelde als Apollo. De god werd echter ook zelf bestraft en wel omwille van een poging tot onttroning van zijn vader Zeus. De straf, een jaar dwangarbeid in de schaapskooien van koning Admetus, bracht Apollo bij dat matiging

⁴ Ilias, V, 431-460.

noodzakelijk is.

Vanuit dit inzicht kunnen we de Delphisch-apollinische spreuken begrijpen: γνῶθι σεαυτόν ("ken jezelf") en μηδὲν ἄγαν ("niets teveel"). De eerste leert ons: weet wie je bent, mens of god, meester of onderdaan en handel daar ook naar. De tweede stelt dat men niet verder mag gaan dan de grenslijn; "teveel" houdt immers de notie van grensoverschrijding in.

Om Apollo's stelregels te kunnen naleven is zelfkennis, het kennen van zichzelf als individu, vereist. Het individu zal daartoe zijn grenzen moeten leren kennen, evenals wat zich binnen deze grenzen bevindt. Om dit te kunnen, is het ook nodig te weten waar de afbakening begint van de buitenwereld, die dan wordt beschouwd vanuit het individu dat hem onderwerpt aan zijn eigen kenmethoden. Dit nu is het '*principium individuationis*', met een term van Schopenhauer⁵.

DIONYSUS

Op het moment dat er een inbreuk op het apollinische '*principium individuationis*' gebeurt, zo zegt Nietzsche, en de mens zijn greep op de kenvormen van de verschijnselen verliest, ervaart deze mens een gevoel dat afgrijzen en verrukking tegelijk is. Afgrijzen, omdat het grensstellende basisprincipe van de mens als individu wordt uitgeschakeld en het ik zich niet langer veilig begrensd weet door zijn eigen individualiteit. Verrukking dan, omdat dit opgeven van de individualiteit en begrenzing aan het ik de kans geeft zich te verenigen met het Andere, dat ook niet langer begrensd is; dit onbegrensd samengaan van mens met mens en mens met natuur schenkt het ik een gevoel van verrukking. Beide beschreven ervaringen gaan samen en constitueren in hun tweeheid het karakter van het dionysische.

Nietzsche wijst hierbij op het 'dubbelwezen' van de Dionysusfiguur en trekt de vergelijking met de dualiteit van het φάρμακον (*farmakon*), dat zowel op geneesmiddel als vergif, op genezen en doden, op verenigen en vernietigen slaat. De volgelingen van Dionysus uitte deze dualiteit in hun gedrag: tijdens hun ὄρειβάσῃα (tochten in de bergen) rijten ze wilde dieren uiteen om ze vervolgens op te eten, er zich mee te verenigen. Ook de mythologie rond Dionysus toont dit: de jonge god werd door de Titanen aan stukken gescheurd, waarop Rhea hem weer in elkaar zet en tot leven wekt.

⁵ Voor Schopenhauer is het principium individuationis het principe volgens hetwelke de wereld zich aan het menselijk verstand, dat de voorstellingen maakt, aanbiedt als een veelheid van afgegrensde, aparte verschijnselen d.m.v. de kenvormen "ruimte" en "tijd"; cfr. Schopenhauer A., "Die Welt als Wille und Vorstellung", in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Hübscher A., Wiesbaden, Bd. II, p. 134.

De dionysische identiteit, bestaande uit de samengedachte extremen, heeft hoofdzakelijk te maken met het doorbreken van limieten die het individu begrenzen: hetzij het opheffen van die begrenzings door vereniging van het individu met hetgeen bepaald anders is, hetzij het uitwissen van de limieten van het individu door ze te vernietigen, door "het individuele" aan stukken te rijten.

De dionysische basisdrift zoals door Nietzsche beschreven en uitgelegd, valt uitstekend te verenigen met hetgeen we weten over de cultus rond de godheid. Het is belangrijk voor ogen te houden dat de woorden ὄργια (*orgia*) en βακχεύειν (*bakcheuein*) verwijzen naar een bepaalde religieuze ervaring, waaronder men niet zomaar onze hedendaagse betekenis van orgie mag verstaan. De cultische ervaring kan wel bevorderd worden door het gebruik van bedwelmende middelen, o.a. wijn, maar het wezen van de ervaring is niet het gevoel van dronkenschap op zich. Wel houdt het in dat de deelnemer aan de cultus ἔνθεος (*en-theos*) wordt, vervuld van de godheid. Op een letterlijke manier wordt dit bereikt door de rite van de σπαραγμός (*sparagmos*) en de ὠμοφαγία (*omofagia*), het verscheuren en rauw opeten van een dier; in deze twee cultische handelingen komen precies de ervaringsextremen van afgrijzen en verrukking naar voren. Daarenboven zou men, door Dionysus' veel voorkomende representatie als wild dier, kunnen stellen dat het verslonden dier de god belichaamt en deze dus onder die vorm letterlijk "in" zijn volgelingen binnenkomt.

Nietzsche legt er ook de nadruk op dat de cultus een eenwording met de krachten van de natuur inhoudt en het is overduidelijk dat dit geen louter lichamelijke uitspatting is, maar dat de mens daarin een existentiële ervaring ondergaat, zowel op lichamelijk als geestelijk vlak. We mogen stellen dat Nietzsche de materiële cultische handelingen onmiddellijk op een ontologisch niveau heft.

HET APOLLINISCHE EN HET DIONYSISCHE IN DE KUNST

De apollinische en dionysische basisprincipes kennen volgens Nietzsche ook een uitwerking in het veld van de kunst en kunnen dus ook als *kunstdriften* bestempeld worden. Algemeen gesteld leidt de apollinische drift tot "beeldende" kunst, de dionysische drift tot "niet-beeldende" kunst.

De eerste categorie, die van de beeldende kunst, is niet beperkt tot wat wij vandaag onder deze term verstaan. Ze is niet zomaar beeldend omwille van haar stoffelijke visualiteit, maar omwille van de haar aandrijvende apollinische kracht, die het semantische veld van het "beeld" beheerst. Nietzsche

zelf drukt het als volgt uit : "*Het zien, het mooie, de schijn omgrenst het gebied van de apollinische kunst*"⁶. Deze kunst kan zowel abstract-begrijpelijk als gevisualiseerd zijn. Voor Nietzsche behoren hiertoe ten eerste de symmetrisch-ordenende architectuur en de beeldhouwkunst, die de empirische vormen omhult met een schijn van schoonheid. We kunnen hierbij de klassieke Griekse beeldhouwwerken voor ogen houden, die in de menselijke lichaamsvormen symmetrie en schoonheid voorop plaatsen. Bovendien stellen de gebeeldhouwde personen vaak goden en heroën voor, een onderwerp dat op zich de beelden al onttrekt aan de alledaagse realiteit.

Naast deze kunstvorm echter, rekent Nietzsche ook de epiek tot deze categorie. De apollinische kunst is immers de stralende wereld van het oog, van de epische dichter die in de droom, met gesloten oogleden, op een kunstzinnige wijze schept. Zoals de beeldhouwer ons het als in een droom aanschouwde beeld duidelijk maakt door het in steen uit te houwen, zo aanschouwt ook de epische dichter beelden die hij aan de toeschouwer wil meedelen. Hij stelt echter geen beeldhouwwerk meer tussen hem en de toeschouwer, maar hij vertelt, drukt uit in taal hoe elke gestalte haar leven leidt in beweging, woord, handeling. Hij eist van het publiek dat het al deze werkingen tot de oorzaak ervan terugvoert, zijnde de door hem aanschouwde gestalte. Zijn doel is bereikt wanneer het publiek de gestalte duidelijk voor zich ziet. Er vindt dus een soort teruggaande beweging plaats: de dichter ziet een gestalte, laat die daarop fungeren in een verhaal, vanwaaruit de toehoorder terug moet gaan naar het oorspronkelijke beeld.

Ten slotte behoort ook nog de muziek tot deze apollinische kunsten. Het gaat echter niet om alle muziek of om de muziek in het algemeen, maar om een deelaspect van de muziek, vooral om een bepaalde muzikale parameter: zoals terugkerende architectonische elementen een gebouw symmetrisch ritmeren, zo ook is de apollinische muziek architectuur in slechts aangeduide tonen, geheel bepaald door het ritme.

De tweede categorie, die van de dionysische kunstuiting, onderscheidt zich van de eerste door de "niet-beeldende" kracht die haar bepaalt. Voor Nietzsche betekent de niet-beeldende hoedanigheid van het dionysische niet slechts onzichtbaarheid, maar de volledig ongemaskerde weergave van de waarheid in haar geheel. Dit houdt in dat deze kunst een directe uitdrukking is van de wil, van het oer-ene en daardoor supra-individueel en van de allerhoogste algemeenheid. Deze algemeenheid is geen abstractie van individualiteit, maar het oerbeginsel van alle leven en van elke individualiteit; met andere woorden: ze volgt niet uit de individualiteit, maar gaat eraan vooraf. Het één worden van

⁶ Nietzsche F., Die dionysische Weltanschauung, in: KSA, I, p. 563.

de kunstenaar met het oer-ene, veronderstelt vooreerst de dionysische beweging van destructie van de grenzen van het individu, die we *ἔκστασις* (*ekstasis*) noemen. Op het moment van deze ekstasis wordt de kunstenaar vanzelfsprekend één met het oer-ene, dat immers geen begrensde eenheid vormt, maar enkel één is als het ontbreken van begrenzing. Het is het niet-zijn van de pluraliteit van begrensde verschijningen.

Wegens het doorbreken van de individuele begrenzingen vanwege de kunstenaar, is de dionysische kunst niet subjectief, aangezien er geen sprake meer is van een artistiek subject. De kunstenaar is enkel een medium door wie het extatische zijn, het oer-ene dus, tot uiting komt. Deze uiting is woord- en beeldloos, daar taal en voorstelling resulteren uit de werking van het '*principium individuationis*'. Aangezien dit laatste nu precies vernietigd is in de ekstasis, moet de dionysische ervaring zich op een andere manier manifesteren. Dit gebeurt dan door middel van de muziek, die niet enkel een dubbel van de dionysische realiteit moet zijn, maar er ook nog datgene moet aan toevoegen dat nodig is om de walging na de uitwerking van de ekstasis te overwinnen. Muziek kan deze walging overwinnen als ze inderdaad de uitdrukking is van het oer-ene dat de eeuwige wil tot leven is, onafhankelijk van het individu omdat ze op die manier ook de verrukking van het doorbreken van de individuele begrenzingen uitdrukt.

Dionysische kunst is dus voor Nietzsche muziek, meer bepaald de parameter van de toon - in tegenstelling tot het apollinische ritme. Toonkunst, met haar elementen melodie en harmonie, is de zuivere muziek. Loutere toonkunst is echter op zichzelf niet voor te stellen en heeft slechts een verschijningsvorm in combinatie met ritme. De dionysische kunst heeft, wegens haar karakter dat totaal tegenovergesteld is aan de beeldende kracht, voor haar verwezenlijking steeds de apollinische kunstdrift nodig.

Hetzelfde doet zich voor bij die andere kunstvorm die volgens Nietzsche typisch dionysisch is: de lyriek. Enkel de eerste fase van het ontstaansproces van een lyrisch gedicht kan immers dionysisch genoemd worden: de muzikale schepping vanuit de eenwording van de dichter met het oer-ene. De tweede fase, waarin een tekst ontstaat, is echter apollinisch: de individualisatie van het algemene door middel van de taal.

2.2. Het ontstaan van de tragedie

Na het uiteenzetten van zijn opvattingen omtrent de dionysische en apollinische kunstdriften, komt Nietzsche tot de kern van zijn opzet: het ontstaan van de tragedie.

Zoals de oorspronkelijke titel van zijn werk, "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik", aangeeft, stelt Nietzsche dat het tragische genre groeide vanuit de Griekse muzikale geest, meer bepaald uit de dithyrambe. Nietzsche legt hiermee de nadruk op een belangrijk aspect van de Griekse cultuur dat al te vaak over het hoofd wordt gezien: de Griekse cultuur was een *muziekcultuur*, of beter een cultuur van muziekliteratuur. Muziek ging immers zo goed als altijd samen met poëzie en de geciteerde of gezongen poëzie was voor de vroege Grieken het voornaamste middel om hun belangrijkste gevoelens en ideeën uit te drukken en aan anderen mee te delen. Bovendien was de Griekse cultuur, tenminste tot diep in de 5de eeuw, *geen* boekcultuur, wat betekent dat de Grieken de poëzie enkel leerden kennen door '*live performance*'. Literatuur betekende voor de Grieken niet lezen, maar luisteren - zowel naar de woorden als naar de muziek. We mogen stellen dat, wat het opvoeringsaspect betreft, het drama voor de Grieken slechts één van de vele poëtische genres vormde, geen apart genre zoals wij dit ervaren.

Nietzsche plaatst het ontstaan van de tragedie in de sfeer van de Dionysuscultus, zoals vele moderne geleerden. Wat echter het verschil tussen de diverse theorieën uitmaakt, is het precieze aspect van de cultus waaruit men de tragedie afleidt. Nietzsche behoort tot de theoretische groep die doorgaans als de neo-aristotelianse wordt bestempeld omdat zij meent dat de tragedie gegroeid is uit de dionysische dithyrambe, een visie waarvan we de oudste versie in Aristoteles' "Poetica" terugvinden. De originaliteit van Nietzsches benadering ligt niet in zijn uitgangspunt, de satyrdithyrambe als oervorm van de tragedie, maar wel in de manier waarop hij dit gegeven in zijn theorie verwerkt. Nietzsche wil namelijk niet langer die oervorm, het koor dus, enkel als een primitief voorstadium van de klassieke tragedie beschouwen, maar als de eigenlijke sleutel tot het wezen van deze kunstvorm.

De kernvraag waarvan Nietzsches theorie vertrekt is de volgende: hoe is het mogelijk dat het tragisch koor - zeker in vergelijking met het moderne operakoor - oorspronkelijker en belangrijker is dan de eigenlijke actie op de scène, waarvan tevens de ruimtelijke ligging van de orchestra ten opzichte van de scène getuigt; hoe valt daarenboven met deze vaststelling te rijmen, dat het koor steeds uit dienende personages is samengesteld en zelf nooit tot actie overgaat? Het antwoord ligt vervat in een tweeledige verklaring, die een dionysisch en een apollinisch moment inhoudt.

Nietzsche vertrekt, zoals reeds gezegd, vanuit het dithyrambekoor, het cultuslied ter ere van Dionysus waarin de koorleden, in dionysische extase opgaand, hun individuele status vergeten en zich totaal overgeven aan hun god, om zijn volgelingen, satyrs te worden. Dit vormt het dionysisch moment,

de fysiek-religieuze ervaring waaraan Nietzsche een artistieke betekenis toekent. Precies dit proces dat zich voordoet in de dionysische extase wordt door Nietzsche als het dramatisch oerfenomeen bestempeld: "*zichzelf veranderd te zien en dan te handelen alsof men werkelijk in een ander lichaam, in een ander karakter was binnengetreden.*"⁷

We merken op dat dit "dionysisch" moment om verschillende redenen zo kan genoemd worden: het is vooreerst in letterlijke zin dionysisch te noemen omdat het binnen de Dionysuscultus plaatsvindt, waardoor het op een onmiddellijke manier met de god wordt verbonden. Daarnaast slaat "dionysisch" ook op de aard van de psychologische ervaring die de mens in de extase ondergaat.

De tweede stap in Nietzsches redenering, het apollinisch moment, kan enkel met dit predikaat bestempeld worden omwille van de psychologische werking, niet omdat het enige letterlijke verbinding met de god zou hebben. Hoewel dit element zowel ontologisch als chronologisch een secundaire ontwikkeling in de evolutie van de tragedie vormt, houdt het een zeer belangrijke stap naar het werkelijke drama in. Er voltrekt zich namelijk een tweede fenomeen aan de dionysusvereerder, die zichzelf en zijn gezellen als satyrs ervaart. Wat ligt er in een dergelijke toestand meer voor de hand dan dat deze getransformeerden - een transformatie die ontstond uit het verlangen zo dicht mogelijk bij hun god te komen - in een collectief visioen Dionysus aanschouwen: "*In deze betovering ziet de dionysische dweper zichzelf als satyr en als satyr aanschouwt hij dan weer de god, d.w.z. in zijn veranderde toestand ziet hij een nieuw visioen buiten zichzelf, als apollinische voltooiing van zijn toestand.*"⁸

Dit visioen is apollinisch omdat het fysiek gezien een uitdrukking is van de vreugdevolle droomervaring en bovendien, artistiek vertaald, van epische aard is. Zoals de homerische kunstenaar de beelden aan zich ziet voorbijtrekken en dit in verzen uit, zo ook ziet de satyr, de mens in dionysische extase, het beeld van zijn god, die, overeenkomstig zijn dubbele aard, lijdt en zich verheerlijkt. Wat het koor op dat moment ziet en begrijpt, "*de weerspiegeling van het oerlijden en de oertegenstelling*"⁹, wordt uitgedrukt in eenstemmig, lyrisch gezang.

Het grote verschil met het epos ligt in het onderwerp dat wordt aanschouwd: bij het epos ligt ook het onderwerp binnen de apollinische sfeer en

⁷ KSA, I, p. 61.

⁸ KSA, I, pp. 61-62.

⁹ KSA, I, p. 63.

de hele epische wereld vormt op zich een schijnwereld die als een scherm voor de dionysische wordt geplaatst om het individu te verlossen van het vreselijke inzicht dat de dionysische wereld biedt. Het onderwerp dat het tragische koor als visioen schouwt en overbrengt is echter geen apollinische schijn, maar precies de dionysische realiteit die de ontologische waarheid laat zien: "*het verbreken van het individu en zijn één-worden met het oerzijn*"¹⁰. In het visioen van het koor wordt dus de dionysische toestand geobjectiveerd in een beeld, dat weliswaar tot stand gekomen is door de apollinische werking, maar nog steeds een dionysische inhoud heeft.

Nu het wezen van het drama in deze twee stappen is verklaard, kunnen we ingaan op Nietzsches beginvraag.

Een eerste aspect betreft de dienende houding van het koor, een probleem dat samenhangt met de vraag naar de oorspronkelijke onderwerpen van het tragisch koor, dat volgens Nietzsche teruggaat op het dithyrambisch koor.

Dat de dithyrambe oorspronkelijk een cultuslied ter ere van Dionysus was, wordt door de overlevering voldoende betuigd. Uit dit gegeven mag men logischerwijze afleiden dat ook de inhoud van het koorlied betrekking had op Dionysus. Hoewel we de precieze inhoud niet kennen, ligt het voor de hand dat er voor de opvoering in de cultus een repertoire van één of meer traditionele liederen moet bestaan hebben, dat in een latere periode eventueel werd uitgebreid met nieuwe, literaire creaties. In elk geval moeten er vastgelegde teksten bestaan hebben, want men kan moeilijk met een heel koor tegelijk, '*uni sono*' en '*uni voce*', improviseren. Een passage van Athenaeus¹¹ laat ons bovendien vermoeden dat de dithyrambe een eerder ernstig getinte opvoering was.

Volgens Nietzsche was het onderwerp van de dithyrambe het lijden van de god Dionysus. Dit lijden, dat in feite de mythologische uitdrukking van een ontologische ervaring is, wordt door Nietzsche dan ook niet alleen als letterlijke inhoud van de vroegste tragedie beschouwd, maar staat symbool voor de abstrahering van alle onderwerpen, alle lijdende individuen, die in de latere tragediestukken behandeld worden. Deze Dionysus verschijnt, volgens Nietzsche, niet alleen als de gestalte van de eigenlijke god, maar staat in het algemeen voor de mens die lijdt aan zijn individualiteit, zoals de jonge god leed wanneer hij als kind door de Titanen aan stukken gescheurd werd. Elke

¹⁰ KSA, I, p. 62.

¹¹ Athenaeus, *Deipnosophistai*, 14, 630e en 14, 631b.

Griekse held, die in de latere tragedie op de scène wordt getoond, herinnert dan ook aan de god Dionysus, die symbool staat voor de ontologische oergrond en ook werkelijk allereerst de scène beheerste.

Nietzsches theorie, dat in de oertragedie het lijden van Dionysus werd weergegeven door zijn dienaren, de satyrs, verklaart waarom het tragediekoor ook later nog bestaat uit dienende personages, die zelf geen specifieke handeling uitvoeren, maar eerder algemene beschouwingen geven over het scènegebeuren. Een dergelijke theorie biedt meteen ook een verklaring voor de uitspraak μηδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον ("het heeft niets met Dionysus te maken"), die door verschillende auteurs is overgeleverd en op uiteenlopende wijze is verklaard¹². Hoewel de verschillende getuigenissen tegenstrijdige gegevens verstrekken over de precieze gelegenheid waarbij de uitspraak ontstond, is hun inhoudelijke tendens eensluidend: binnen de tragedie-opvoering vond een thematische verschuiving plaats, waardoor de oorspronkelijke link met Dionysus niet meer duidelijk was.

Het koor van de tragedie - hiermee komen we tot een tweede aspect van Nietzsches beginvraag - is oorspronkelijker en belangrijker dan de personages op de scène omdat er bij het ontstaan van het drama helemaal geen scène bestond. De scène werd oorspronkelijk slechts *gedacht* door een koor, dat de enige realiteit uitmaakte tegenover het publiek.

Het koor heeft volgens Nietzsche de taak om het publiek mee te voeren in een dionysische extase en het te laten delen in de betovering van het visioen dat zij zelf voortbrengen, zodat de toeschouwers in het gemaskerde personage dat op het toneel verschijnt, werkelijk Dionysus of de held in kwestie menen te herkennen. Nietzsche stelt dat precies in het werkelijk verschijnen van de gestalte wiens beeld de toeschouwer geestelijk voor ogen zweeft, het bijzondere effect van de tragedie schuilt. Voor de hedendaagse mens is het bijna onmogelijk om zich voor te stellen welk effect een visualisatie, een verbeelding kon hebben in een cultuur die helemaal gericht was op luisteren, op verhalen. Het vernieuwende van het Griekse drama school dan ook niet zozeer in het handelen of het dialogeren van de personen op de scène, maar wel in het feit dat deze personen als het ware gematerialiseerd werden uit een verhaal

¹² Plutarchus, *Moralia*, *Quaestiones convivales*, 615 a: "Toen Phrynichus en Aeschylus de tragedie ontwikkelden door er mythen en lijdensverhalen aan toe te voegen, werd er gezegd: 'Wat heeft dit met Dionysus te maken?'"

Zenobius, 5, 40: "Terwijl koren oorspronkelijk gewoonlijk de dithyrambe voor Dionysus zongen, weken de dichters later van deze gewoonte af en begonnen 'Aiaxen' en 'Kentauren' te schrijven. Toen de toeschouwers dit te zien kregen, zeiden ze: "Dit heeft niets met Dionysus te maken."

dat al honderden jaren werd verteld. Voor de antieke Griek moet het ongelooflijk geweest zijn om elk jaar tijdens de Grote Dionysia - en enkel dan - de mythologische personages, die hij zo goed kende van *horen* vertellen, plots ook te *zien*. Dat die mythologische figuren daar effectief verschenen moet de toeschouwer inderdaad als een visioen zijn voorgekomen, zelfs zonder dat het koor veel moeite deed.

Nietzsche definieert de functie van het koor niet enkel ten opzichte van de toeschouwers, maar ook ten opzichte van de scène.

In de eerste plaats bestaat er een inhoudelijke verhouding tussen koor en scène: het dionysisch koor ontlaadt zich telkens weer in de apollinische beeldenwereld, die op de scène verschijnt. "*Die koorzangen, waarmee de tragedie doorvlochten is, zijn dus om zo te zeggen de moederschoot van de hele zogeheten dialoog, dat wil zeggen van de hele wereld op de scène, van het eigenlijke drama*"¹³. In deze passage geeft Nietzsche de verklaring voor de oorspronkelijke titel van zijn boek "De geboorte van de tragedie *uit de geest van de muziek*". De tragedie is namelijk ontstaan uit het lyrische koor, dat in de muziek uiting geeft aan de dionysische wereldbeschouwing. Deze dionysisch-muzikale bron genereert dan in een apollinische beweging de wereld van de scène, waarmee de eigenlijke vorm van het drama tot stand gekomen is.

De verhouding koor-scène is dan ook niet louter inhoudelijk bepaald, maar komt ook vormelijk tot uiting. Nietzsche meent dat we een stijl tegenstelling kunnen onderkennen tussen de gescheiden uitdrukkingssferen van de orchestra en van de scène. De dionysisch bepaalde lyriek van het koor verschilt in taal, kleur, beweeglijkheid en dynamiek volledig van de apollinische dialoog op de scène. Ook in de vorm getuigt de tragedie dus van de verbinding tussen de dionysische en apollinische kunstvormen, die Nietzsche in de eerste hoofdstukken van zijn werk heeft beschreven.

We mogen stellen dat de filologische houding die Nietzsche in "Die Geburt der Tragödie" aanneemt, niet enkel een wetenschappelijke, maar ook een levensbeschouwelijke visie weerspiegelt.

Het beeld dat Nietzsche van de Griekse goden Apollo en Dionysus creëert, is niet louter godsdiensthistorisch te begrijpen. Het is Nietzsches verdienste dat hij de godennamen verbindt aan menselijke basisdriften, waardoor hij niet alleen inzicht in de menselijke psychologie biedt, maar meteen ook de relatie van de mens tot de goden die hij schept, verklaart. De mythen worden zo geduid als uitdrukkingen van het menselijk wezen en zijn erva-

¹³ KSA, I, p. 62.

ringswereld.

Nietzsche wijst ons ook op het sociologisch belang van de apollinische en dionysische werking. Het apollinisch erkennen van de eigen individualiteit en van de relatie tot andere individuen vormt een noodzakelijk werkingselement binnen het maatschappelijk gebeuren. De dionysische ervaring van eenheid met anderen en met de natuur vormt echter een belangrijk tegengewicht doordat het de nadruk op het subject legt als onderdeel van een collectief.

Nietzsche opent ook filosofisch gezien nieuwe perspectieven door de apollinisch-dionysische antithese in de plaats te stellen van de traditionele metafysische splitsing tussen de empirisch waargenomen wereld en de wereld achter de verschijnselen. In de Dionysusfiguur drukt Nietzsche namelijk uit dat de ontologische basis niet gescheiden is van de door de mens waargenomen realiteit, maar er precies heel sterk mee verbonden is. De dionysische oergrond vormt de abstracte vereniging van de krachten die in de natuur, in de mens en in de cultuur werkzaam zijn. Deze oerkrachten kunnen echter enkel verschijnen, zich realiseren door de werking van het apollinische. Het verschijnen wordt als een verlossing van de oergrond gezien en op die manier positief geëvalueerd.

De apollinisch-dionysische drift werpt tenslotte ook een nieuw licht op de esthetica en op de Griekse kunst, in het bijzonder de tragedie. Door de tragedie te benaderen vanuit het muzikale aspect, dat trouwens de hele Griekse cultuur kenmerkt, vestigt Nietzsche er de aandacht op dat het koor geen opsmukkend randverschijnsel van de tragedie vormt, maar de eigenlijke sleutel tot het wezen ervan inhoudt. Het koor vervult dus geen politieke, sociale of religieuze functie, maar kan vanuit het kunstwerk zelf begrepen worden. Het koor van de vroegste tragedie voert Nietzsche terug op het dithyrambisch koor, waardoor hij de tragedie ook sterker met de Dionysuscultus verbindt. Precies vanuit de kenmerken van deze cultus, met name de collectieve extase, geeft Nietzsche antwoord op een vraag waar in andere theorieën weinig aandacht aan besteed wordt: waarom zijn de Grieken, de grote poëtische vertellers, verhalen gaan *uitbeelden*; waarom ontwikkelde er zich überhaupt een *dramatische* vorm?

Leen GYSELINCK

ENKELE BASISWERKEN

Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Colli G. und Montinari M., München, 1976.

COMOTTI G., *Music in Greek and Roman Culture*, translated by R. V. Munson, Baltimore & London, 1989.

HERINGTON J., *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley & L.A., 1985.

O' FLAHERTY J. C. (ed.), *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition*, Chapel Hill, 1976.

REIBNTZ B. (von), *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, 'Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik' (Kap. 1-12)*, Stuttgart, 1992.

SALLIS J., *Crossings: Nietzsche and the space of tragedy*, Chicago, 1991.

SILK M. S. and STERN J. P., *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge, 1981.