

NIETZSCHE EN 'ZIJN' GRIEKEN

Figuranten in een filologisch fantasma of
dragers van interculturele negotiatie?¹

Onder veel classici leeft – wellicht terecht – het gevoel dat de klassiek filoloog Friedrich Nietzsche in werkelijkheid even weinig klassiek als filoloog was. Weliswaar heeft hij wat verdienstelijk filologisch werk bedreven, studies gepubliceerd die ook voor de huidige lezer wel wat te bieden hebben. Maar toen hij zijn eerste grote studie (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, gepubliceerd in 1872) voorbereidde en daarmee meteen ook zijn filologisch graf dolf, is hij voor het 'klassieke' werk op een dwaalspoor geraakt. Toch was de verhouding tussen Nietzsche en 'zijn' Grieken ook voor de niet meer zo filologische denker van het grootste belang – ze waren zowel filosofisch als literair, existentieel als politiek een wezenlijke inspiratiebron.² Het mag dan ook niet verbazen dat de secundaire literatuur gedurende de voorbije jaren steeds meer aandacht besteedt aan de historische figuur Nietzsche (en minder aan de filosofische provocator), en hierbij zijn plaats in het filologenwereldje van het eind van de negentiende eeuw nauwgezet onderzoekt. In dit opzicht biedt ons het onlangs in tweede oplage verschenen boek van de Tübingse filoloog Hubert Cancik: *Nietzsches Antike*, een bepaald kritische bijdrage. Samen met de onlangs verschenen (en voor Nietzsche veel positiever) studie van James Porter is het één van de weinige consequente analyses van Nietzsches betekenis als klassiek filoloog.³

Nietzsches verhouding tot de oudheid is uiteraard niet enkel te verklaren vanuit filologisch perspectief. Een belangrijke reden hiervoor is dat de filologische vraagstelling terzake bijna uitsluitend als negativiteitsindicatie geldt: hoewel enkele aspecten van Nietzsches beeld te situeren zijn binnen het heersende wetenschappelijke paradigma van zijn tijd, wijkt hij op cruciale plaatsen ook

¹ Bij de voorbereiding van deze tekst kon ik met mijn vele vragen en problemen te allen tijde terecht bij mijn gewaardeerde collega's Danny Praet en Kristoffel Demoen. Ik wil hen hiervoor – en voor vele andere redenen – van harte bedanken.

² Vgl. hiervoor onder meer het belangrijke tiende hoofdstuk in het in 1888 afgewerkte *Götzen-Dämmerung*, met als titel "Was ich den Alten verdanke" (F. Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin: De Gruyter & München: dtv, 1980; vanaf hier afgekort als KSA, gevolgd door het nummer van het boekdeel en de paginaverwijzing; in dit geval: KSA 6: 154vv.). Alle vertalingen van Duitse tekstfragmenten zijn van de hand van de auteur.

³ Hubert Cancik: *Nietzsches Antike. Vorlesung*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2000²; James I. Porter: *Nietzsche and the Philology of the Future*. Stanford: Stanford UP, 2000.

van dit paradigma af. Voor classici zoals Cancik zijn dergelijke afwijkingen in hoofdzaak tekorten, vergissingen zelfs. Sterker nog: Nietzsche vergist zich zelfs wanneer hij meent een nieuwe filosofische gedachte te ontwikkelen, omdat sporen ervan – zo luidt de redenering vaak – al in zijn vroege filologische werk kunnen worden getraceerd.⁴ Binnen een filosofische vraagstelling bestaat doorgaans een veel grotere bereidwilligheid om de eigenzinnigheden in Nietzsches beeld van de oudheid positief te valoriseren. In sommige gevallen lijdt dit evenwel tot sterk vereenvoudigende wijsgerige allegoresen of manifeste anachronismen.⁵ Literatuurhistorisch wordt de verhouding van de begenadigde schrijver-denker tot de antieke Middellandse-Zee culturen met name gesitueerd in de context van het negentiende eeuwse filhellenisme in Europa. Daarnaast biedt de literatuurwetenschap het vooruitzicht om Nietzsches ‘Grieken’ te interpreteren in het licht van de literaire strategieën waarin ze figureren en die in zijn schriftuur een bijzondere gelaagdheid orchestreren. In wat volgt, zal ik dan ook proberen – rekening houdend met de drie genoemde onderzoeksperspectieven – de evolutie van Nietzsches visie op de oudheid en op de studie ervan te schetsen. Het is hierbij niet in de eerste plaats mijn bedoeling om een gedetailleerde beschrijving te maken van het *object* van zijn blik, maar veeleer van *zijn blik zelf*: de manier waarop Nietzsche zich een historisch gegeven eigen maakt en het in een wereldbeeld van min of meer diffuse internationaliteit en een steeds radicaler wordende globalisering een persoonlijke filosofische betekenis geeft. Daarbij is een procédé van omzetting, van transpositie, aan het werk dat in Nietzsches vocabularium het vaste idioom “Umwertung” heeft gekregen. Hierbij rijst het vermoeden dat niet de ‘Grieken’ de transpositie bepalen, maar omgekeerd: het voorwerp van de omzetting zal uiteindelijk moeten worden gedefinieerd vanuit de handeling en de intenties van de omzetting zelf. Aan dit punt zal ik dan ook enkele afsluitende beschouwingen wijden.

⁴ De leer van de eeuwige terugkeer van hetzelfde is hiervoor een interessant voorbeeld. Nietzsche stipt met veel nadruk aan dat hij de gedachte van de terugkeer in de zomer van 1881 heeft ‘ontmoet’, toen hij als gepensioneerd geleerde in het zuiden van Zwitserland verbleef (zie: KSA 6: 335). Cancik stelt daarentegen dat de ‘ewige Wiederkehr’ al in de vroege jaren zeventig opduikt (vgl. *Nietzsches Antike*, p. 92-93 en 112-114).

⁵ Een kritische opsomming van dergelijke interpretaties is te vinden in: Erich F. Podach: „Nietzsches Ariadne“. In: *Nietzsche*. Hg. von J. Salaquarda. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, p. 155-156.

Onderweg naar – ‘Griekenland’

Het komt er nu in de eerste plaats op aan de idee ‘Griekenland’ in Nietzsches persoonlijke en intellectuele leefwereld te situeren en na te gaan welke plaats die inneemt in de ontwikkeling van zijn denken. Daarom verdient het aanbeveling een ontwerp te maken van de ‘Grieken’ die Nietzsche frequenteerde. De aanhalingstekens geven het al te kennen: het waren geen ‘echte’ Grieken. Het waren laat negentiende eeuwse, sterk geromantiseerde en filosofisch uitgemolken constructies – hooguit een twintigtal in totaal. ‘Echte’ Grieken heeft Nietzsche waarschijnlijk niet gekend. Hij is nooit in Griekenland geweest – hoewel hij, zeker na zijn vervroegde pensionering in 1879 (hij was toen vijfendertig en behoorlijk ziekelijk), heel wat heen en weer heeft gereisd. Hij heeft heel Italië en Sicilië doorkruist, Duitsland en Zwitserland – uiteraard⁶, en ook de Azurenkust, waar hij regelmatig verbleef. Hij heeft vele reisplannen gemaakt, hoofdzakelijk naar plaatsen waar hij een geringe bewolking vermoedde. Nietzsche had immers zijn eigen theorie over de koppijnen die hem plaagden; die zouden in de eerste plaats hun oorzaak vinden in de elektrostatische geladenheid van de wolken. Veel wolken betekent dus voor Nietzsche veel koppijn. Daarom zoekt hij met veel ijver plaatsen waar de bewolking verhoudingsgewijs gering zou zijn. De Zwitserse streek Engadin voldeed in belangrijke mate aan deze verwachting. Ook overweegt Nietzsche uit te wijken naar Barcelona of naar Mexico. En één enkele keer laat hij zich ontvallen dat een emigratie naar Tunis ook interessant zou kunnen zijn, zij het dan hoofdzakelijk om culturele redenen: in de streng islamitische omgeving zou hij een beter begrip van het Christendom kunnen verwerven (vgl. KSB 6: 68).

Maar Griekenland komt niet of nauwelijks in dit plaatje voor. In september 1871 – Nietzsche is net nog geen zevenentwintig – zoekt één van zijn kennissen uit Tribtschen een reisgezel voor een “grote reis”, door Italië, Grieken-

⁶ Zoals bekend is Duitsland Nietzsches geboorteland. Enkele jaren na zijn aanstelling als classicus in Basel – we schrijven januari 1871 – ontvlamde in de jonge man de ambitie om de op dat moment vacant geworden leerstoel voor filosofie te verwerven. Eén van de toelatingsvoorwaarden was evenwel dat de nieuwe houder van de betrokken leerstoel een Zwitsers staatsburger zou zijn. Nietzsche initieerde daarom een naturalisatieprocedure, maar tevergeefs: zijn plan mislukt en hij moet zich met tegenzin verder aan de klassieke filologie wijden (vgl. een brief aan Erwin Rohde van 10 april 1871: “In mijn afwezigheid heeft men een jonge talentrijke aristotelicus ontdekt, met Trendelenburgs fakkel in de hand; en daarmee zit ik weer als bescheiden filoloog op de kathedra, en alle filosofische dromen, sinds 6 weken gevoed en met jouw verwachtingen gelaafd, gaan naar de duivel van leugen en bedrog”, F. Nietzsche: *Sämtliche Briefe Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*. Hg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin: De Gruyter & München: dtv, 1986 (vanaf hier afgekort als KSB, gevolgd door het nummer van het boekdeel en de paginaverwijzing; in dit geval: KSB 3: 192).

land en de Oriënt.⁷ In Tribschen bevindt zich het landgoed waar Richard en Cosima Wagner wonen voor ze naar Bayreuth verhuizen, waar Nietzsche in het begin van de jaren '70 vaak zijn vrije tijd doorbrengt en zo de *beau monde* van de Duitse culturele kringen leert kennen. Maar hij twijfelt: "Ich weiß nicht.....". Nauwelijks enkele maanden later wordt hij een tweede keer aangezocht, deze keer door "een bekende die zeer rijk is en graag met mij samen zou zijn" – de zoon van Felix Mendelssohn Bartholdy.⁸ Maar opnieuw gaat Nietzsche niet: te veel werk. Later koestert hij geen verdere plannen in de richting van Griekenland, hoewel heel wat mensen uit zijn omgeving er naar toe reizen (o.a. Paul Lanzky, KSB 6: 557, en Paul Deussen, KSB 8: 138 e.a.). We lezen in zijn brieven enkel nog berichten over cholera-quarantaines, die reizigers onverwacht en in miserabele omstandigheden op de Griekse eilanden vasthouden, maar over eigen plannen lezen we geen woord meer. Eén merkwaardige uitzondering, in een brief van 30 maart 1884 aan zijn vriend en secretaris Heinrich Köselitz: "In uw laatste brief hebben me vele dingen in vervoering gebracht: – wij twee zijn nu echt mooi samen *onderweg* naar – 'Griekenland'! Nietwaar?"⁹ De vorm van deze passage is veel belangrijker dan de inhoud. 'Unterwegs' werd in de brief onderstreept: we zijn al vertrokken, maar nog niet aangekomen; dat we onderweg zijn, verdient bijzondere aandacht. "Onderweg naar": dan komt de gedachtestreep – een kleine aarzeling, ingehouden adem, een zekere spanning wordt gewekt. Nietzsche verzwijgt heel even waar de reis naartoe gaat, om vervolgens de lezer des te meer te verrassen: Griekenland, hoewel zijn 'nietwaar' verraadt dat de verrassing toch minder groot is dan aanvankelijk vermoed, ja uiteindelijk herleid kan worden tot een gemeenschappelijk, maar toch geheim gehouden project. Niet gewoon Griekenland evenwel, 'Griekenland' tussen aanhalingstekens. De aanhalingstekens kunnen tweërlei signaleren. Ten eerste dat het woord geciteerd wordt, dat de schrijver van de brief niet ten volle de verantwoordelijkheid ervoor neemt. Of, ten tweede, precies het omgekeerde: dat hij het wil losweken van de gebruikelijke associaties en de lezer wil duidelijk maken dat het hier gaat om een woord dat een heel specifieke gebruikscontext met zich mee brengt. We kunnen hoe dan ook stellen dat Nietzsche in beide gevallen niet gewoon een stelling poneert, maar veeleer naar bevestiging of instemming dingt ("nicht wahr?"): de brief vertoont door dit alles een vorm van dynamiek, die symptomatisch zal blijken te zijn voor de metamorfosen die Nietzsches beeld van Griekenland onder invloed van zijn intellectuele ontwikkeling zal ondergaan.

⁷ Brief aan zijn zus Elisabeth (KSB 3: 221).

⁸ Brief aan zijn zus Elisabeth en zijn moeder Franziska (KSB 3: 292).

⁹ "In Ihrem letzten Briefe entzückte mich Vieles: – wir Beide sind jetzt recht hübsch *unterwegs* nach – "Griechenland"! Nicht wahr?" (KSB 6: 491).

Traditie

Om meer duidelijkheid over de gebruikscontext van het woord 'Griekenland' te verwerven, moeten we eerst nagaan hoe Nietzsche zich verhoudt tot het culturele klimaat waarin zijn discours te situeren is. Al in de achttiende eeuw floreerde de interesse voor de antieke culturen. Deze ging vaak gepaard met reizen naar Griekenland of Italië, maar zelden vormden die de basis waarop het enthousiasme beruiste. Winckelmann schreef zijn beroemde studie *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* in 1755 naar aanleiding van een tentoonstelling van antieke kunst in Dresden¹⁰; weliswaar reisde hij later naar Italië (waar hij *nota bene* in 1768 tijdens een roofoverval werd vermoord), maar toen waren de grondvesten van zijn classicistische esthetica al gelegd, waarin – zoals bekend – de trefwoorden “edle Einfalt und stille Größe” centraal staan.

Hetzelfde geldt eigenlijk ook voor Goethe, die in hoge mate het beeld van de oudheid in de 19^e eeuw heeft bepaald. Goethe gaat niet naar Italië om de Romeinse beschaving en haar sporen in de eigentijdse samenleving te leren kennen, maar veeleer om een indruk te bevestigen die al los van de reis in hem

¹⁰ Het boek begint met een lofzang op “zijne koninklijke majesteit” Friedrich August van Saksen, volgens Winckelmann de “meest verlichte kenner en de hoogste rechter” der kunsten en daarom vergeleken met de Romeinse keizer Augustus. Hij was het die antieke meesterwerken naar Dresden bracht: “Het is een eeuwig gedenkteken van de grootheid van deze monarch dat voor de ontwikkeling van de goede smaak de grootste schatten uit Italië en wat er voor het overige nog aan perfectie in de schilderkunst in andere landen gemaakt is, voor de ogen van iedereen tentoongesteld wordt. [...] De meest zuivere bronnen der kunst zijn geopend: gelukkig is hij, die ze vindt en smaakt. Deze bronnen zoeken betekent naar Athene reizen; en vanaf nu is Dresden het Athene voor kunstenaars” (“Es ist ein ewiges Denckmahl der Größe dieses Monarchen, daß zu Bildung des guten Geschmacks die größten Schätze aus Italien, und was sonst vollkommenes in der Mahlerey in andern Ländern hervorgebracht worden, vor den Augen aller Welt ausgestellt ist. [...] Die reinsten Quellen der Kunst sind geöffnet: glücklich ist, wer sie findet und schmecket. Diese Quellen suchen, heißt nach Athen reisen; und Dresden wird nunmehr Athen für Künstler” – J.J. Winckelmann: *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*. Heilbronn: Henninger, 1885, p. 8 – nadruk van de eerste uitgave van 1755, uitgegeven door B. Seuffert). Interessant genoeg maakt Winckelmann een impliciet onderscheid tussen de generatieve genius van de kunst der ouden, die nabootsing verdient en verlangt, en de artistieke volmaaktheid van de eigentijdse kunst, die pas waarlijk groots is voor zover ze zelf *onnabootsbaar* wordt: “De enige weg voor ons om groots, ja als dat mogelijk is, onnabootsbaar te worden, is de nabootsing van de Ouden” (“Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten”, p. 8). Bij zijn verdere uiteenzetting heeft hij het veel meer over de praktische problemen bij het kopiëren van antieke kunst dan over de gelaagdheid van zijn esthetisch oordeel. Toch geeft het genoemde onderscheid te kennen dat zelfs de devote imitatie bij Winckelmann al een transactionele dimensie vertoont, die later onder meer bij Nietzsche richtinggevend zal worden.

was geprent. Hij heeft uiteindelijk weinig interesse voor de plaatselijke gemeenschappen, materialiseert zijn verbeelding hoofdzakelijk aan de hand van reeds bestaande schilderijen; de weinige ‘nieuwigheden’ die er zijn, wil hij in de eerste plaats mee naar Weimar slepen. Deze toe-eigeningsdrang geeft te kennen dat ook Goethes beeld van de antieke culturen in hoofdzaak iets is dat hem – persoonlijk – toebehoort.¹¹

Een derde factor in de vóór Nietzsche gangbare voorstelling van de oudheid is Heinrich Heine, die in 1828 een reis door Italië maakt en er een beschrijving van geeft in zijn derde *Reisebild* (1829). In tegenstelling tot Winkelman en Goethe traceert Heine wel de klassieke trekken in de gezichten van de lokale schonen, maar zijn interesse voor hen is met name erotisch (en niet esthetisch) en ook globaal genomen krijgt de lezer de indruk dat de hele Italiëreis niet zozeer een verkenning van een historische setting inhoudt, maar wel de enscenering van een onverbloemde afrekening met literaire concurrenten.

Het verbaast dan ook niet dat Nietzsche geen behoefte voelde om de materialiteit van de Griekse cultuur in zich op te nemen, vooraleer hij uitspraken erover deed: dit is het eerste, misschien wel enige model van interculturele ontmoeting dat hem ter beschikking stond. Toch is het belangrijk vast te stellen dat de ‘Grieken’ met wie Nietzsche omgang had, niet statisch zijn, geen stenen disgenoten, maar – net als hun bedenker – veranderlijke levensgezellen, die in het begin wel filologisch geëmendeerd worden, maar later in hoge mate filosofisch “umgewertet”, omgemunt.

¹¹ Vgl. J.W. von Goethe: *Italienische Reise*. Erster und zweiter Teil. Mit einem Nachwort von H. Keller. München: dtv, 1962, p. 121-122; zie ook p. 149: “Op Trinità de’ Monti wordt de grond weggegraven voor de nieuwe obelisk, het is daar boven een totaal opgehoopt aardrijk van ruïnes van de tuinen van Lucullus, die achteraf aan de keizer toekwamen. ’s Morgens vroeg gaat mijn pruikenmaker daar voorbij en vindt in de hoop een plat stuk aardewerk met enkele figuren, wast het af en toont het ons. Ik eigen het me meteen toe.” (“Auf Trinità de’ Monti wird der Grund zum neuen Obelisk gegraben, dort oben ist alles aufgeschüttetes Erdreich von Ruinen der Gärten des Lucullus, die nachher an die Kaiser kamen. Mein Perückenmacher geht frühe dort vorbei und findet im Schutte ein flach Stück gebrannten Ton mit einigen Figuren, wäscht’s und zeigt es uns. Ich eigne es mir gleich zu.”) Uit Goethes reisverhaal kunnen we overigens afleiden dat hij – het prototype van de verlichte geest – net als Nietzsche zich al eens te buiten gaat aan meteorologische speculaties. Tijdens zijn tocht door de Alpen ontwikkelt hij de ‘theorie’ dat de zwaartekracht geen constante is, maar een pulse-rend karakter vertoont; hierdoor zouden onder meer regenval en wolkenvorming in bergland-schappen kunnen worden verklaard (vgl. *Italienische Reise*, p. 13). Bij geen van beiden kan evenwel sprake zijn van volks- of bijgeloof, maar veeleer van authentiek bedoelde natuurwetenschappelijke verkenningen.

Pforta

Naast de literaire traditie is er natuurlijk nog een tweede instrument dat Nietzsche met de antieke culturen, in het bijzonder de Griekse, vertrouwd maakte: het onderwijs. Na de mislukte burgerlijke revolutie van 1848 kwam in Duitsland de organisatie van het schoolwezen in een stroomversnelling terecht. De toenemende centralisatie zorgde ook meer en meer voor een op de natievorming gericht en sterk geïnstitutionaliseerd schoolwezen. Als viertienjarige (in oktober 1858) trok Nietzsche naar Schulpforta, een oud Cisterciënzer klooster dat in de zestiende eeuw was omgevormd tot een eliteschool, waar onder meer Fichte en Klopstock school hadden gelopen. In het humanistische onderwijsproject van de school namen de klassieken een vooraanstaande plaats in. De leerlingen kregen gemiddeld wekelijks ruim tien uur Latijn en zes uur Grieks; samen omvatten deze twee vakken meer dan de helft van het gehele curriculum. Op het eind van hun vorming waren – en dit geldt zeker voor diegenen die boven het gemiddelde uitstijgen – de leerlingen in staat een degelijke filologische studie te schrijven.

In Pforta raakt Nietzsche vertrouwd met een belangrijk gedeelte van de klassieke canon; toch behoren de Grieken met wie hij zich hier en tijdens zijn filologische scholing aan de universiteiten van Bonn en Leipzig bezighoudt, veeleer tot de periferie: Theognis van Megara en Diogenes Laertios. In de zomer van 1864 beëindigde de jonge Nietzsche zijn tijd in Pforta met de studie *De Theognide Megarensi*, een traditioneel filologisch, in het Latijn geschreven afstudeerwerk. Twee jaar later schreef hij een vervolg op zijn eerste Theognistekst, die in 1867 gepubliceerd werd in het tijdschrift *Rheinisches Museum*, uitgegeven door Nietzsches toenmalige filologie-professor Friedrich Wilhelm Ritschl. *Theognis* is een verwijzing naar een verzameling van laat-archaïsche gedichten, waarschijnlijk uit de zesde eeuw voor onze tijdrekening. De jonge Nietzsche voelde zich in het bijzonder aangesproken door het aristocratische appèl dat van deze verzen uitgaat. De toon van de gedichten sluit nauw aan bij het wat conservatieve en elitaristische wereldbeeld van de jongeling en is er mede voor verantwoordelijk dat voor Nietzsche het zwaartepunt van de Griekse beschaving niet in de vijfde eeuw ligt (zoals gebruikelijk), maar in de 'archaïsche' zesde eeuw voor onze tijdrekening. Hiermee geeft Nietzsche, zo besluit ook Cancik, al vroeg te kennen dat de oudheid voor hem in de eerste plaats een cultureel fenomeen is waarmee hij zich van de eigentijdse cultuur kan afzetten: een anti-moderne constructie.¹²

¹² Volgens Cancik was Nietzsches kritiek op de moderniteit sterk geïnspireerd door Wagners cultuurmodel en vormde hij met zijn collega's professoren Burckhardt en Overbeck een driespan van Basels anti-modernisme (vgl. o.a. *Nietzsches Antike*, p. 25-27).

Dat deze cultuurkritische attitude geen doel op zich is, maar een aanloop naar een veeleer filosofische benadering van de Grieken, blijkt met name uit de tweede van Nietzsches *Hellenen*: Diogenes Laertios, aan wie de enige filosofiegeschiedenis uit de antieke oudheid (3^e eeuw in onze tijdrekening) is toegeschreven. Weliswaar is de onderzoeksmethodologie nog in hoge mate filologisch gemotiveerd – Nietzsche analyseert de bronnen waarop Diogenes zich zou hebben gebaseerd –, maar toch zet hij qua onderzoeksthema al een belangrijke stap in de richting van de filosofie. Hierbij verdient bijzondere aandacht dat Nietzsche via Diogenes Laertios de Pre-Sokratici heeft leren kennen, wat zijn hang naar een meer wijsgerige benadering van teksten nog versterkt. Tijdens zijn studietijd in Leipzig was Nietzsche – veeleer toevallig – al met het werk van Schopenhauer vertrouwd geraakt; medio 1867 leest hij Langes *Geschichte des Materialismus* (gepubliceerd in 1866) en geraakt zo op het spoor van het atomisme van Demokritos.

De geboorte van de tragedie

De vroege jaren zeventig betekenen het hoogtepunt van Nietzsches filologische ontmoeting met de antieke Griekse cultuur. Dit is de periode tijdens dewelke hij aan de universiteit van Basel Griekse letterkunde doceert en daarnaast ook nog leraar Latijn en Grieks aan het Pädagogium in diezelfde stad is; hij doceert er over de geschiedenis van de Griekse letterkunde, van de retoriek, over het ‘probleem’ Homeros, over de Aristotelische *Poetica*, over de *Choephoren* van Aischylos. Hij publiceert diverse wetenschappelijke artikels met filologische inslag en bezorgt de editie van een Florentijns handschrift. Daarenboven heeft hij een lesopdracht van twaalf tot veertien uur per week. Het is in deze omstandigheden dat Nietzsche zijn eerste belangwekkende monografie over een klassiek filologisch thema voorbereidt: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Deze monografie, die in 1872 gepubliceerd werd en in 1886 met een nieuw voorwoord en een nieuwe ondertitel (*Griechenthum und Pessimismus*) een tweede maal verscheen, behoort zonder twijfel tot de meest invloedrijke werken die Nietzsche schreef – in de eerste plaats omdat hij ermee een Olympisch duo, dat al vele eeuwen uit het filosofische brandpunt was verdwenen, opnieuw springlevend maakte: Apollo en Dionysos. De twee meest directe intenties van dit werk vallen al bij een eenvoudige lectuur op: Nietzsche wil verklaren hoe de klassieke Griekse tragedie ontsprong aan de door de Helleense wil afgedwongen interactie tussen twee esthetische oerkrachten; en hij wil aantonen hoe de opera’s van Richard Wagner, die deze als *Totalkunstwerke* omschrijft, de perfecte uitdrukking zijn van de heractivering van diezelfde twee oerkrachten, maar dan wel in een actuelere maatschappelijke context – en dus

in een nog meer volkomen vorm. Het is evenwel buitenmatig vreemd dat de jonge hoogleraar – die nog alles moest doen om zichzelf een reputatie te verwerven binnen de filologenwereld – ervoor opteerde een zo sterk door filosofische probleemstellingen doordrongen werk te schrijven. Centraal staat immers het existentiële probleem van het menselijke lijden – dat Nietzsche in de tweede editie nog onderstreepte door de Griekse filosofische pose tegenover dat lijden, het *pessimisme*, in de ondertitel van het werk te vernoemen. Daarnaast richt het boek zich op diverse manieren tot fundamentele kentheoretische problemen, zoals dat van de ‘dionysische Weltanschauung’. En tenslotte formuleert dit werk op kernachtige wijze de cruciale esthetische vragen naar de verhouding tussen veranderlijkheid en vorm in dynamische kunstprocessen.

Maar hier blijft het niet bij. Voor de uitwerking van zijn probleemstelling kiest de auteur zeer programmatisch voor een taalregister dat zich allerminst leent voor het klassieke filologische discours: dat van de voortplanting – zoals overigens ook al uit de titel blijkt (niet het ontstaan, maar de geboorte van de tragedie). De openingszinnen van het eerste hoofdstuk zijn in dit opzicht evenzeer tekenend:

“We zullen veel voor de esthetische wetenschap gewonnen hebben als we niet enkel tot het logische inzicht, maar ook tot de onmiddellijke zekerheid van het aanschouwen zijn gekomen dat de verdere ontwikkeling [Fortentwicklung] van de kunst gebonden is aan de dupliciteit van het apollinische en het dionysische: op een analoge manier als de procreatie [Generation] van de tweeheid der geslachten afhangt, bij aanhoudende strijd en slechts periodiek intredende verzoening.”¹³

De evolutie van de kunst is dus afhankelijk van de onophoudelijke spanning tussen de twee kunstprincipes en de zeer occasionele verzoening tussen beide, die evenwel nooit de geldingskracht van de spanning opheft, ook niet op het eigenste moment van de verzoening – de “Kampf” is voortdurend, zelfs al treedt de verzoening op. De idee van de ‘strijd’ is een relict van de mythologische achtergrond van de twee Olympiërs. Apollo behoort, zoals bekend, tot het

¹³ “Wir werden viel für die aesthetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung abhängt.” (KSA 1: 25) In dit citaat kenschetst Nietzsche de verhouding tussen het apollinische en het dionysische met het weinig gebruikelijke woord ‘Duplizität’, dat verwijst naar het gelijktijdig tegenwoordig zijn of optreden van twee verwante, maar onverenigbare en niet tot elkaar herleidbare fenomenen, en dat dus slechts heel indirect verband houdt met het Franse ‘duplicité’ (dubbelhartigheid, valsheid, schijnheiligheid). Omwille van de specificiteit van deze uitdrukking zal ik haar als ‘dupliciteit’ vertalen. Vgl. E. Kunne-Ibsch: *Die Stellung Nietzsches in der Entwicklung der modernen Literaturwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer, 1972, p. 103-109.

meest selecte clubje van Griekse goden: god van de waarzeggers, van de boogschutters, maar ook beschermheer van muziek en lyriek. Dionysos is daarentegen een veel minder eenduidige god; zijn afstamming is ambivalent (niet het vaderschap, maar het moederschap is voorwerp van mythologische onzekerheid: Persephone of Semele), god van vruchtbaarheid en wijn – twee transactionele waarden, die op zichzelf genomen totaal irrelevant zijn in verhouding tot datgene wat ze bewerken.¹⁴ Nietzsche ontdoet beide godheden in hoge mate van hun mythologische achtergrond en reduceert hun narratieve verschijning tot het principe van de ‘strijd’. Als dusdanig zijn ze minder echte ‘goden’ dan ‘gestalten’.

De vraag is dan vooral: wat houden deze ‘gestalten’ in? Hierover is Nietzsche verbazingwekkend concreet. Apollo representeert de vormgevende, de beeldende kunst (“Kunst des Bildners”); het is de god die je iets doet zien. Het werkelijkheidsgehalte van datgene wat je ziet, is hierbij onbelangrijk: het kan om dromen gaan, of om schijnwerkelijkheden. Van belang is dat in de verhouding van het zien zowel de waarnemer als het waargenomene een eigen, duidelijk van elkaar afgegrensde identiteit verwerven. Daarom associeert Nietzsche Apollo met het “principium individuationis” (het principe van de individuatie, KSA 1: 28). Dionysos symboliseert de esthetische drift van die kunst die de precisie van de vormen opheft. Nietzsche denkt in de eerste plaats aan de muziek, die weliswaar een akoestische vorm ontplooit, maar de identiteiten die zich aan haar onderwerpen, in elkaar doet opgaan. Zo doorbreekt Dionysos dus het effect van het *principium individuationis* en bewerkt hierbij een ‘gelukzalige extase’ (“wonnevolle Verzückung”, KSA 1: 28). De waarnemer geraakt hierdoor in een toestand van totale zelfvergetelheid; zijn subjectiviteit overschrijdt de scherpe scheidslijnen tussen hemzelf en de buitenwereld, de andere mensen. Door de radicaliteit van de confrontatie is Dionysos evenwel ook de representant van het wrede, het brutale. Het dionysische aspect van het esthetische gebeuren, dat Nietzsche vaak als het “originele en almachtige” (KSA 1: 52) omschrijft, is met andere woorden ook in zichzelf fragmentair: de auteur alludeert hier ondubbelzinnig op de mythologische achtergrond, waarin de godheid zelf in stukken werd verscheurd. Nietzsche typeert de ambiguïteit van Dionysos als volgt: “de dubbele natuur van een wreedaardig verwilderde demon en van een mild zachtmoedig heerser”.¹⁵ Opvallend is dat in de chaotische fragmentariteit van het dionysische kunstbeginsel wederom een tweehed als dusdanig zichtbaar wordt, wat als bewijs kan gelden voor de onlosmakelijkheid

¹⁴ Zie met betrekking tot de mythologische achtergrond van Apollo en Dionysos in samenhang met hun filosofische betekenis ook: Samuel IJsseling: *Apollo, Dionysos, Aphrodite en de anderen. Griekse goden in de hedendaagse filosofie*. Amsterdam: Boom, 1994, p. 11-21.

¹⁵ “In jener Existenz als zerstückelter Gott hat Dionysos die Doppelnatur eines grausamen verwilderten Dämons und eines milden sanftmüthigen Herrschers.” (KSA 1: 72)

van Apollo en Dionysos in Nietzsches filosofische enscenering. Nietzsche illustreert hiermee (en met andere aanwijzingen) overtuigend dat kunstvormen die slechts op één van deze twee kunstdriften een beroep doen, weldra verstarren en aan zichzelf te gronde gaan. Kunst wordt pas werkelijk vitaal, als haar vormen onophoudelijk blootgesteld zijn aan een pulserende druk van binnen, en als de grensoverschrijdende dynamiek van haar veranderlijkheid gefaseerd wordt door haar ononderbroken neigen tot concretisatie. Hiermee ging Nietzsche een heel eind verder dan Winckelmann, die enkel de wat plechtstatige vormen van de antieke kunst had gecontempleerd en geen oog had voor de levendigheid van haar roes.¹⁶

Maar echt vernieuwend was de ambivalentie die Nietzsche aanhaalde, op het moment dat *Die Geburt* verscheen, nu ook weer niet. Diverse literaten en poëtologen (zoals Friedrich Schlegel en Friedrich Schelling) hadden al ruim een halve eeuw vroeger de aandacht gevestigd op de dionysische aspecten van de antieke kunst.¹⁷ In zijn beroemde elegie "Brod und Wein" had Friedrich Hölderlin al geprobeerd om het dichterschap te herwaarderen door er een priesterrol aan toe te kennen in het cultische gebeuren rond de terugkeer van de godheid die een amalgaam van Christus en Dionysos zou zijn.¹⁸ In het scherp satirische *Reisebild* "Die Bäder von Lukka" rapporteert Heine over het 'bacchantische' optreden van een verliefde dichter, die er zoals de "heilige Dionysos zelf" uitzag.¹⁹ En in zijn novelle "Der arme Spielmann" beschrijft Franz Grillparzer hoe in een feestende menigte tijdens de jaarlijkse kerkwijding de individuen hun (sociale) contouren verliezen en zo deel worden van een dionysisch bacchanaal, met muziek, dans, wijn en hiërofanen.²⁰ De vernieuwing die Nietzsche wel bewerkstelligde, is naar mijn aanvoelen in de eerste plaats te situeren in de manier waarop hij van de literatuurhistorische probleemstelling een filosofische paradox maakte. Al in het begin van *Die Geburt* hamert Nietzsche op het belang van het koor: de koorleden bevinden zich in een staat van 'dionysische opwindig', waardoor ze om zich heen voortdurend levende krachten

¹⁶ Vaak wordt het trefwoord 'roes' meteen geassocieerd met het dionysische; dit euvel is kenmerkend voor de 'dialectisering' van de verhouding tussen Apollo en Dionysos. Er bestaat immers ook een 'apollinische' roes. Nietzsche verduidelijkt: de apollinische roes beroept zich op de visuele verbeelding – de dionysische betreft het totale "affect-systeem" van de mens; vgl. KSA 6: 117.

¹⁷ Zie hiervoor o.a. Jsseling: *Apollo, Dionysos, Aphrodite en de anderen*, p. 19.

¹⁸ F. Hölderlin: *Elegien und Epigramme. Sämtliche Werke: Band 6* (Frankfurter Ausgabe). Hg. von D.E. Sattler und W. Groddeck. Frankfurt am Main: Roter Stern, 1976, p. 248-252.

¹⁹ H. Heine: *Reisebilder III/IV. Text. Sämtliche Werke: Band 7/1* (Düsseldorfer Ausgabe). Hg. von M. Windfuhr, bearbeitet von A. Opitz. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1986, p. 98.

²⁰ F. Grillparzer: *Satiren – Fabeln und Parabeln – Erzählungen und Prosafragmente – Studien und Aufsätze. Sämtliche Werke, Ausgewählte Briefe, Gespräche: Band 3*. Hg. von P. Frank und K. Pörnbacher. München: Hanser, 1964, p. 146-148.

zien als realiteiten waarmee ze één zijn. Daardoor zijn ze van zichzelf vreemd, maar door de tragische constellatie zijn ze desalniettemin in staat, zo stelt Nietzsche, “buiten zichzelf een nieuw visioen [te zien], als apollinische voltooiing van hun eigen toestand” (KSA 1: 62). Voor zover de toeschouwer erin slaagt aan deze transformatorische interactie deel te hebben en dus zelf als kunstenaar actief wordt, vervagen de grenzen tussen scène en publiek om plaats te maken voor de nieuwe breuklijn tussen vervoering en aanschouwing, die zich net zo goed bij de tragische acteurs als bij het publiek voordoet.

Hieraan is, aldus Nietzsche, een eind gekomen door Euripides, wiens dramatische producties de “zelfmoord van de tragedie” voltrokken. Heel concreet en dramatisch wijt Nietzsche dit aan het feit dat het verdwijnen van het koor bij Euripides het drama een veeleer epische, narratieve inslag gaf. Hierdoor verabsoluteerde Euripides het apollinische kunstprincipe, waardoor evenwel niet alleen het dionysische in een fatale verdrukking kwam, maar ook meteen het apollinische zelf verloren ging. Maar het blijft niet bij deze nogal technische verklaring. In plaats van het koor, zo vervolgt Nietzsche, bracht de derde van de grote tragici de toeschouwer zelf op de scène – niet de geëxalteerde toeschouwer waarvan zo-even sprake was, maar gewoon de niet-dramatische, a-theatrale toeschouwer. Geleidelijk wordt Nietzsche – met veel gevoel voor spanningsopbouw – nog specifiek: Euripides bracht *twee* toeschouwers in het voetlicht. Ten eerste zichzelf, maar dan niet als dichter, maar als kritisch denker, die ontevreden was met de dramatische oplossing van ethische conflicten bij zijn voorgangers Aischylos en Sophokles, met de psychologische eenvoud van hun personages en dier onderlinge relaties (vgl. KSA 1: 81). In deze vertwijfeling, beweert Nietzsche, ontmoette Euripides een nieuwe godheid, een “nieuwgeboren demon”: Sokrates, wiens mondstuk hij werd en die hij als tweede toeschouwer ten tonele voerde. Zo ontstonden de grondslagen van het esthetische sokratisme: de maxime ‘men moet weten om goed te zijn’ werd omgemunt en aangevuld met ‘men moet weten om schoon te zijn’. Een dergelijke rationalisering van het tragische gebeuren impliceerde evenwel meteen ook het einde van de tragedie, wat Nietzsche bevestigd ziet in de komedie-literatuur die na Euripides geschreven wordt. Hier vindt tegelijk een revolutie plaats in de ‘niet-meer-pessimistische’ levensbeschouwing die Nietzsche voor fundamenteel Grieks hield: het tragische weten van de titanische wreedheid van het bestaan, van de individuatie als “oergrond van het kwaad” (KSA 1: 73), dat enkel door de “bescherming en de geneeskracht” van de kunst voor de Griek draaglijk was, wordt vervangen door het prototype van de theoretische mensheid, wiens ontdekkerslogica een ontegensprekelijk optimistische grondtoon heeft.

Deze versmelting van een literair en een filosofisch probleem is zonder twijfel een belangrijke vernieuwing van Nietzsches beeld van de Griekse cul-

tuur. Uit de uiteenzetting mag evenwel al blijken dat het objectief van deze renering niet in eerste instantie de Griekse cultuur zelf is. Hierin gaat een tweede fundamentele innovatie van Nietzsches aanzet schuil: een poging om binnen de eigentijdse esthetica nieuwe bakens te zetten. Muziekhistorisch zijn deze helemaal gebonden aan de figuur van Richard Wagner en diens romantische musicologie over het opgaan van de diverse kunstvormen in één geheel. Deze argumentatie is hoe dan ook behoorlijk artificieel. Het spreekt vanzelf dat Wagner de jonge Nietzsche helemaal niet nodig had om zijn artistiek project te schragen, afgezien dan misschien van de marketing-ondersteuning. En uiteraard doet Nietzsches hypothese over de herkomst van de tragedie in de muziek spontaan denken aan Wagner, maar toch kan bij hem nooit echt sprake zijn van een versmelting van kunstvormen. Zeker in zijn latere teksten is Nietzsche een krachtig pleitbezorger van een duidelijke scheiding van genres, en ook in *Die Geburt* zijn er diverse aanwijzingen in deze richting. Zo haalt Nietzsche instemmend Schillers visie op het koor aan: in het voorwoord van zijn *Braut von Messina* typeert hij het koor als een levende muur rond het theatrale gebeuren, dat zo de eigen poëtische vrijheid moet kunnen behouden (KSA 1: 54); weliswaar gaat het Nietzsche hier niet om de scheidingen tussen kunstsoorten, maar de voor de hand liggende consequenties voor een strikte afgrenzing van realiteiten (van welke aard deze ook mogen zijn) worden toch reeds uitgesproken. In het licht van deze reeds bij aanvang voorhanden discrepantie moet Nietzsches latere zelfkritiek verstaan worden, waarin hij het 'Wagnerisme' en 'Schoenhauerisme' van zijn vroege werk aan de kaak stelt, en beweert overal waar 'Wagner' staat eigenlijk 'Zarathustra' bedoeld te hebben.²¹ Volgens mij biedt zich dus al in *Die Geburt der Tragödie* de mogelijkheid om Nietzsches esthetica als een nog zeer onvolgroeide kritiek op de Wagneriaanse te verstaan.²²

Een veel belangrijker aspect van Nietzsches esthetische innovatie heeft betrekking op de eigentijdse literaire tradities. Binnen het literaire kader was de romantische poëtica al lang voorbijgestreefd en ingehaald door nieuwere stromingen: het progressistische en extraverte engagement van de "Vormärz"-literatuur enerzijds en de conservatieve introversie van de "Biedermeier"-

²¹ Zie: "man darf rücksichtslos meinen Namen oder das Wort 'Zarathustra' hinstellen, wo der Text das Wort Wagner schreibt" (KSA 6: 314); deze passage doelt in de eerste plaats op het gebruik van Wagners naam in het werk waarin Nietzsches Wagnerisme op de meest nadrukkelijke manier tot uiting komt, de vierde 'Unzeitgemässe', *Richard Wagner in Bayreuth*. Dat de auteur dit in het hoofdstukje over *Die Geburt der Tragödie* in *Ecce Homo* aanhaalt, pleit evenwel voor een herinterpretatie van de plaats van Wagner door Nietzsche ook in andere vroege werken.

²² Er kan met andere woorden niet louter sprake zijn van een 'Brutus-effect', het veeleer mechanische zich-afzetten tegen vroegere autoriteitsfiguren, zoals Kaufmann suggereert (Walter Kaufmann: "Nietzsches Einstellung gegenüber Sokrates". In: *Nietzsche*. Hg. von J. Salaquarda. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, p. 20-21).

literatuur anderzijds, die de Duitse klassiekers (Goethe en Schiller) tot norm verhief en door haar combinatie van natuurgetrouwe schildering en aandacht voor de subjectieve indruk als voorloper mag gelden van het realisme en het impressionisme van literatuur ten tijde van Nietzsche. Nietzsches houding tegenover de eigentijdse literaire traditie is niet erg duidelijk: hij apprecieert zowel Heine als Stifter en Meyer. Zeker is evenwel dat zijn eigen literaire productie erg ver van deze tradities verwijderd is. De literaire poëtologie die hij in *Die Geburt* vorm geeft, is natuurlijk een persoonlijke leidraad bij zijn eigen zoeken naar artistieke gestalten. Maar het blijft hier niet bij: het expressionisme en de meeste andere literaire ontwikkelingen van de eerste helft van de twintigste eeuw (het modernisme, het futurisme) zijn ondenkbaar zonder de spanningsrijke dualiteit die hij in dit vroege werk opbouwde, ondenkbaar zonder het inzicht dat enkel de combinatie van esthetische vorm en esthetische kracht tot artistieke extase kunnen voeren. Opnieuw moeten we dus vaststellen dat Nietzsches helleense godheden in hoofdzaak waterdragers zijn voor een project waarin de vernieuwing van de eigen tijd centraal staat.

Empedokles – Zarathustra

In de jaren die volgen op de publicatie van *Die Geburt* blijft Nietzsche professioneel actief bezig met het filologische onderzoek van de antieke culturen, maar uit zijn nieuwe werken blijkt dat het zwaartepunt van zijn interesses zich steeds verder en explicieter van het historische gegeven “Antike” wegbeweegt. De vier *Unzeitgemäße Betrachtungen*, die door velen als Nietzsches minst geniale werken worden beschouwd, concentreren zich – hun titel ten spijt – vooral op hedendaagse vraagstellingen: een nieuw boek van de theoloog David Friedrich Strauss, het filosofische oeuvre van Arthur Schopenhauer, de Bayreuther Festspiele-ambities van Richard Wagner. Eén *Unzeitgemäße* springt uit de band: de tweede, “Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben” uit 1874. We zullen verder nog op dit werk terugkomen. Nietzsche had ook nog verdere *Unzeitgemäße Betrachtungen* gepland, maar werkte geen van deze latere plannen ook daadwerkelijk uit. Zo zijn er in de nalatenschap talrijke ontwerpen bewaard voor een “beschouwing tegen de keer” met als titel: “Wir Philologen”. Uit de titel alleen al blijkt dat Nietzsche zich nog steeds als filoloog beschouwt, zelfs al werd bijvoorbeeld door Wilamowitz sterk aan deze typering getwijfeld.²³ Maar de inhoud van het begrip ‘filologie’ verandert geleidelijk. In

²³ Zie de sarcastische slotwoorden van Wilamowitz’ pamflet *Zukunftsphilologie!*: “eins aber fordere ich: halte hr. N. wort. ergreife er den thyrsos, ziehe er von Indien nach Griechenland, aber steige er ab vom kathedr, auf welchem er wissenschaft lehren soll; sammle er tiger und panther zu seinen knieen, aber nicht Deutschlands philologische jugend” (in: *Der Streit um*

de derde voordracht van de cyclus *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* (KSA 1: 703), die Nietzsche in 1872 houdt, encsceneert hij een gesprek tussen een filosoof en zijn begeleider, die kennelijk zijn leerling is. De leerling stelt vertwijfeld vast: “De filologen gaan aan de Grieken te gronde – daar valt nog mee te leven – maar de oudheid breekt door de filologen zelf in stukken!”²⁴ Steeds vaker associeert Nietzsche de klassieke filologie met verdomming, blind rationalisme en trivialisering. Voor zover Nietzsche in latere teksten toch in positieve zin naar het filologische métier verwijst, dan is dit hoofdzakelijk in de context van een leespraktijk: de filologie wordt zo zijn titulatuur voor een goed, vooral een langzaam en aandachtig lezen, een ‘herkauwen’.²⁵ Het ontwerp van deze ‘filologen’-*Unzeitgemäße* verdwijnt, vele van de fragmenten worden opgenomen in de eerste van Nietzsches aforismen-bundels: *Menschliches, Allzumenschliches* (1878). Vanaf dit moment zal Nietzsche geen werken meer schrijven met een expliciet antiek thema.

Een interessant geval in deze context vormen de voorbereidingen die Nietzsche al in de vroege jaren zeventig trof voor een *Empedokles*-drama. Hij was uiteraard vertrouwd met de Empedokles-figuur van Hölderlin en wil zelf graag een klassiek drama schrijven, waarin niet enkel het verhaal van de tragische dood van Empedokles en diens geliefde Korinna wordt verteld, maar ook – op meta-theatraal niveau – het wedervaren van Theseus, Ariadne en Dionysos (de oerkracht van het tragische gebeuren) op het eiland Naxos. Dit laatste diende meteen ook de dramatisering te zijn van de theorie over het ontstaan van de Griekse tragedie in de archaische klassieke oudheid. De dramatische handeling van deze tragedie had Nietzsche in diverse fragmenten al relatief uitgebreid beschreven: Empedokles zou zich van de waan van de religie bewust worden en zo de cultus voor de god Pan vernietigen; onder de indruk van zijn filosofische vastberadenheid zou het volk hem de koningskroon aanbieden. Vervolgens zouden tijdens brede scenische constellaties de bacchanalen van het volk worden weergegeven. Diep ontgoocheld door de onbeleerbaarheid van het volk zou Empedokles dan beslissen zijn onderdanen te vernietigen. Uiteraard komt het volk hiertegen in opstand en omsingelt het de filosofische koning bij de krater

Nietzsches “Geburt der Tragödie”. Die Schriften von E. Rohde, R. Wagner, U. v. Wilamowitz-Möllendorf. Zusammengestellt und eingeleitet von K. Gründer. Hildesheim: Olms, 1989, p. 55).

²⁴ “Die Philologen gehen an den Griechen zu Grunde – das wäre etwa zu verschmerzen – aber das Alterthum zerbricht durch die Philologen selbst in Stücke!” (KSA 1: 703)

²⁵ “Philologie ist die Kunst, in einer Zeit, welche zu viel liest, lesen zu lernen und zu lehren. Allein der Philologe liest langsam und denkt über sechs Zeilen eine halbe Stunde nach.” (KSA 8: 332); zie ook in het voorwoord van *Morgenröthe*: “Man ist nicht umsonst Philologe gewesen, man ist es vielleicht noch, das will sagen, ein Lehrer des langsamen Lesens: – endlich schreibt man auch langsam.” (KSA 3: 17)

van de Etna. Hier zou deze waanzinnig worden, in het aanschijn van de dood de wedergeboorte prediken en vervolgens zelfmoord plegen. In een andere versie wordt Empedokles samen met zijn geliefde Korinna door twee lavastromen omsingeld (KSA 7: 125; 236-237).²⁶ Nietzsche zal uiteindelijk zijn plannen niet in de praktijk omzetten. Empedokles wordt nadien enkel nog in het kader van filosofiehistorische probleemstellingen aangehaald, als filosoof van de ‘agon’ en als eerste politieke filosoof (“erster Rhetor”, KSA 7: 553).

Waarom Nietzsche zijn plannen voor het schrijven van een Empedokles-drama heeft laten vallen, is niet makkelijk te achterhalen. Vermoedelijk is het een symptoom van zijn afnemende interesse voor klassiek filologische probleemstellingen. Veel wijst in de richting dat hij een tiental jaren later een belangrijk gedeelte van de dramatische stof die hij voorheen met Empedokles associeerde, nu bij het voorbereiden van zijn *Zarathustra* verwerkt. De figuur Zarathustra is hoe dan ook te situeren in een uitgesproken antieke setting. Er wordt vaak beweerd dat Nietzsche bij de constructie van zijn filosofische ‘roman’ de voorkeur gaf aan het historische personage Zarathustra (en niet meer aan Empedokles), omdat precies diegene die het dualisme van goed en kwaad had ingevoerd, de geschikte persoon zou zijn om dit dualisme ook weer uit de wereld te helpen. De meeste ‘Zarathustra’-ontwerpen zijn – in vergelijking met de finale vormgeving – zeer episch van aard; de brede waaier van antagonist en gebeurtenissen herinnert op meer dan één manier aan de vroegere Empedokles-schetsen.

In deze context kunnen we er trouwens op wijzen dat Nietzsche in de herfst van 1883 zelfs het plan had opgevat het tweede deel van *Zarathustra* in de vorm van een drama te schrijven (vgl. KSA 120: 495). De naam ‘Zarathustra’ duikt vrij laat op, hoewel Nietzsche al in het begin van de jaren zeventig in een filosofiehistorische context over Zoroaster schreef. Het eerste echte boekontwerp werd gemaakt in het najaar van 1881, wanneer Nietzsche het vervolg op de aforismenbundel *Morgenröthe – Die fröhliche Wissenschaft* – voorbereidt (KSA 9: 519). De vroegste versie van deze bundel, die in de herfst van 1882 verschijnt, telt vier boekdelen; vijf jaar later voegde Nietzsche er ter gelegenheid van de tweede oplage een vijfde boekdeel aan toe, dat opnieuw de voor de filosoof zo typerende wij-vorm celebreert: dit keer “Wir Furchtlosen” (wij die zonder vrees zijn). Helemaal op het eind van deel vier – dus in de vroegste versie helemaal op het eind van het boek – werkt Nietzsche vier merkwaardige, maar uiterst interessante aforismen uit, die de overgang van een klassiek-filologische naar een hedendaags-filosofische probleemstelling op een bijzonder beeldrijke manier illustreren. Het eerste van deze vier aforismen heet “Vita femina”. Nietzsche geeft er in te kennen dat kennis en wil niet volstaan om de

²⁶ De Empedokles-fragmenten waarnaar hier verwezen wordt, zijn ontstaan in het najaar van 1870 of januari 1871 (zie: KSA 7: 125-126, 233 en 236-237).

ultieme schoonheden van een werk te kunnen zien (KSA 3: 568); daarvoor is, zo stelt hij, ook een zeldzaam moment van toevallig geluk nodig, waarop de wolkenluiers van voor de bergtop wegglijden en de zon deze beschijnt. Dit moment is zo uniek omdat we aan twee uitzonderlijke voorwaarden moeten voldoen: we moeten op de juiste plaats staan én we moeten de juiste blik hebben – of, zoals Nietzsche schrijft, de wolkenluiers moeten ook van voor onze ogen zijn weggetrokken. In onze gewone werkelijkheid komt dit maar één keer of zelfs helemaal nooit voor; daarom hadden de Grieken gelijk toen ze hun goden verzochten het schone twee- of driemaal te mogen zien. De uniciteit van dit moment, onderstreept Nietzsche, is evenwel ook de sterkste aantrekkingskracht van het leven – dat daarom, zoals de titel van het aforisme al aangaf, een vrouw genoemd wordt. De door Nietzsche beschreven setting, met haar sterke visuele momenten, is – in de terminologie van *Die Geburt* – zonder meer van apollinische aard. Het vreemde is dat na de *Geurt-faze* Nietzsche nog nauwelijks het begrip ‘apollinisch’ of de naam ‘Apollo’ in de mond neemt. Wanneer hij rond 1886 een voorwoord voor de nieuwe editie van *Die Geburt* voorbereidt, schrijft Nietzsche dat het apollinische een “psychologische kernervaring” (“psychologische Grunderfahrung”, KSA 12: 115) is, en dus niet meer een primaire kunstdrift. Voor zover ik het heb kunnen nagaan, komt precies in het tweede boek van de *Fröhliche Wissenschaft* “Apollo” een laatste keer voor (KSA 3: 439). In het aforisme met de titel “Vita femina” brengt Nietzsche duidelijk de esthetische momenten van object en subject samen, maar een verwijzing naar de vroegere titulatuur ontbreekt.

Het volgende aforisme doet dan weer precies het omgekeerde. Het heet: “De stervende Sokrates” en appelleert aan een voorstelling die Nietzsche ook vroeger al gebruikt had. De toon is evenwel radicaal veranderd: we hebben niet meer te maken met een agressieve afwijzing van de theoretische mens, maar met een mild vleiende Nietzsche, die de dapperheid en de wijsheid van Sokrates zegt te bewonderen. Deze grootse eigenschappen heeft hij, zo gaat Nietzsche verder, minder bewezen door wat hij zei, maar veeleer door wat hij verzeeg – zoals gewoonlijk bereidt Nietzsche zijn pointes goed voor. Was hij maar wat zwijgzamer geweest in het aanschijn des doods, want toen gaf hij toe een pessimist te zijn – anders geformuleerd: iemand die aan het leven lijdt, voor wie het leven een ziekte is. En Nietzsche besluit: “Was een greintje grootmoedigheid dan te weinig in zijn overrijke deugdzaamheid? – Ach vrienden! We moeten ook de Grieken nog overwinnen!”²⁷ Met deze woorden geeft Nietzsche toe dat de filosofische actualiteit van ‘zijn’ Grieken primeert op hun historische of filologische achtergrond, omdat ze – in welke vorm dan ook – de toetssteen van de eigen existentiële ambitie moeten zijn. Hoe dit het geval kan zijn, volgt

²⁷ “War ein Gran Grossmuth zu wenig in seiner überreichen Tugend? – Ach Freunde! Wir müssen auch die Griechen überwinden!” (KSA 3: 570)

in het voorlaatste aforisme, waarin een demon het raadsel van de eeuwige terugkeer uitspreekt. In *Die Geburt* had Nietzsche Sokrates zelf ook een *dämon* genoemd; nu blijft de demon anoniem, maar het effect van zijn tussenkomst blijft dat de mens uitgedaagd wordt zichzelf en zijn eigen kleine menselijkheid te overwinnen. Maar, zo suggereert Nietzsche, dit is pas het begin. Het laatste aforisme heet: “Incipit tragoedia” – de tragedie vangt aan. Deze tragedie is er niet één van Aischylos of Sophokles, en ook niet die over Empedokles: het is de tragedie van Zarathustra. Het begin van zijn tragedie wordt hier beschreven met exact dezelfde bewoordingen (op enkele details na) als die in het openingshoofdstuk van Nietzsches volgende boek, *Also sprach Zarathustra*, dat in 1883 zou verschijnen. Zo geven Nietzsches werken elkaar bijna letterlijk de hand, en krijgen zowel einde als begin een heel aparte coloratuur. De tragedie van Zarathustra begint met zijn beslissing om zijn vertrouwde woonst in de bergen te verlaten en naar de mensen te gaan; op deze ‘ondergang’, zoals Nietzsche het noemt, volgt in eerste instantie een lange stilte. Dan wordt de ‘ondergang’ nog eens overgedaan en meteen verdergezet: het eerste deel van de *Zarathustra*. Na een voorrede, waarin Zarathustra met zoveel woorden zijn project “Übermensch” omschrijft, volgen tweeëntwintig “reden”, die het werk duidelijk situeren in de context van het leergedicht. Ook in het *Empedokles*-ontwerp was een uitvoerig ‘leer-’gedeelte voorzien. Maar in het redactieproces heeft Nietzsche vooral het epische gehalte van de tekst zwaar beperkt. Op het eind van het eerste deel beslist Zarathustra terug naar zijn woonst te gaan; dat is zowat het belangrijkste wat er gebeurt.

De gehele *Zarathustra*, zoals hij in 1885 voorligt, bestaat uit vier delen, waarvan er drie publiek gemaakt werden, het laatste werd door Nietzsche privé gedrukt (met een oplage van 40 exemplaren) en enkel onder zijn dichtste vrienden verdeeld. Nietzsche zelf omschreef deze structuur als die van een symfonie (vgl. KSA 6: 335-6); anderen hebben gesuggereerd dat hij misschien ook wel de structuur van een klassieke theatercyclus voor ogen hield: drie tragedies en een saterspel.²⁸ De eerste drie delen vormen in hun geheel Zarathustra’s prediking, met dien verstande dat hij in delen één en twee de anderen wil beleren, in deel drie hij zijn eigen leerling is geworden en er zelf het voorwerp van een genezingsproces uitmaakt. Het vierde deel noemde Nietzsche aanvankelijk “De verzoeking van Zarathustra” (“Die Versuchung Zarathustra’s”, KSA 13: 621), omdat diverse zogenaamd ‘hogere mensen’ naar Zarathustra toekomen om zich door hem te laten leiden. Uiteindelijk blijkt dat zij Zarathustra in de val van het medelijden wilden lokken en zo zijn grote ambitie voor een nieuwe mensheid wilden kelderen. Dit vierde deel heeft ontegensprekelijk de sterkste narratieve inslag; Nietzsche plande dan ook nog verdere delen, waarin Zarathustra – naar

²⁸ Anke Bennholdt-Thomsen: *Nietzsches Also sprach Zarathustra als literarisches Phänomen. Eine Revision*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1974. p. 211.

het voorbeeld van Empedokles – door zijn aanhangers zou worden ter dood gebracht en in een grootse dodenwake zou worden herdacht.²⁹ Toch zijn er ook in de vier kanonieke delen van Zarathustra sporen zichtbaar, die signaleren in welke richting Nietzsches verwerking van de klassieke oudheid verder evolueert. Over het algemeen kunnen we stellen dat het thema “Übermensch” in dit boek primeert, wat op zich al de kijkrichting van een terugblik in een vooruitblik verandert – Nietzsches antropologie is een filosofisch project met een uitgesproken toekomstkarakter. Voorts werkt hij in *Zarathustra* voor het eerst op een min of meer systematische manier het thema van de wil tot macht uit (“Von der Selbst-Ueberwindung”; KSA 4: 146); de wederkerigheid van de wilsmanifestaties sluit nauw aan bij de tussenmenselijke ‘nijd’ (de *agon*) die Nietzsche in de antieke wedkampen ontwaart en waarvan hij bij Homeros, Sophokles, Herakleitos en Empedokles (KSA 7: 398), zelfs bij Plato en Sokrates, belangrijke sporen vindt.³⁰ Het wordt mijns inziens steeds duidelijker dat Nietzsche de antieke oudheid hier al volledig instrumentaliseerde in functie van zijn eigen *agon*, naar analogie van de klassieke idee van de *aemulatio*. Hierop moeten we verder nog terugkomen.

Dithyramben

Ook formeel vertoont *Zarathustra* diverse klassieke elementen. Op de indeling en structurering als leergedicht werd al gewezen. Daarnaast ontwikkelt Nietzsche voor dit boek nieuwe poëtische vormen, waarmee hij experimenteel ver uitstijgt boven de gangbare eigentijdse poëtica's. In deel twee kunnen we al enkele opvallende ‘liederen’ lezen: het Nachtlied, het Danslied, het Graflied. De vormgeving van deze liederen stemt nog in grote lijnen overeen met die van de reden, maar de woordkeuze, de beeldspraak en de evocatie zijn uitermate lyrisch geworden. In *Ecce Homo* zal Nietzsche beweren dat hij hier de grondslagen heeft gelegd van zijn meest cruciale literaire vernieuwing: de dithyrambe. Dat Nietzsche zichzelf als uitvinder van de dithyrambe omschrijft (KSA 6: 345), is minder een uiting van de legendarische zelfoverschatting waaraan hij zich al eens durft te bezondigen, dan een aanwijzing dat de dithyrambische vorm die hij gebruikt, fundamenteel verschilt van de antieke literaire overlevering. Deze vorm wordt al iets duidelijker in de twee liederen waarmee deel III wordt beëindigd (‘Het andere danslied’ en het ‘Ja-en-Amen-lied’), maar bereikt haar eigenlijke hoogtepunt in de vier liederen van deel IV, met name in de twee

²⁹ In beide ontwerpen is er sprake van een “Leichenfeier” (KSA 7: 125 en 10: 377; vgl. ook “Todtenfeier”, o.a. KSA 10: 137); daarnaast is er ook sprake van een vulkaan en van een pestepidemie (KSA 10: 415 en 444).

³⁰ Zie ook het *Zarathustra*-ontwerp voor deel III: “zum agon aufrufen” (KSA 10: 484).

liederen van de tovenaars ('Büßer des Geistes', KSA 4: 313 en 'Nur Narr, nur Dichter', KSA 4: 370) en het lied van de schaduw ('Unter Töchtern der Wüste', KSA 4: 380). Deze drie liederen zullen als resultaat van Nietzsches laatste poëtische inspanningen – tijdens de dagen voor zijn finale geestelijke instorting, begin 1889 – opgenomen worden in een nieuwe cyclus (met negen, enkel reeds vroeger geschreven gedichten): de *Dionysos-Dithyramben*, die als een lyrisch vervangstuk moesten dienen voor het gehele vierde deel.

Geen van Nietzsches dithyramben heeft de vorm van een antieke dithyrambus: het zijn geen koorliederen, en ook geen liederen die een extatische zijnsbeleving tot uitdrukking brengen. Toch hebben ze een hoog gevoelsgehalte: ze zijn rijk aan vormen die een bijna pathetische emotionele ontlading suggereren – gedachtestrepen, aposiopesen, uitroepingstekens, tussenwerpsels en verzuchtingen. Het ritme is onregelmatig en gejaagd. Na een lang citaat uit het 'Nachtlid', waarmee hij de taal van zijn dithyramben wil illustreren, stelt Nietzsche tevreden vast: "Iets dergelijks is nog nooit gedicht, nog nooit gevoeld, nog nooit *geleden*: zo lijdt een God, een Dionysos."³¹ Uit het citaat, maar ook uit de inhoud van de diverse dithyramben blijkt ondubbelzinnig dat de combinatie van lust en lijden cruciaal is: lust aan het proces van de desindividuatie, lijden aan de verscheurdheid die hiermee gepaard gaat. Ook formeel probeert Nietzsche zijn esthetische prioriteiten tot hun recht te laten komen. De dithyramben grijpen niet terug naar een duidelijk identificeerbaar lyrisch ego, hoewel ze zich uitdrukkelijk in een dialogische context situeren. Hiervan getuigen onder meer de talrijke vragen die erin gesteld worden, en waarvan het niet duidelijk is of ze nu al dan niet retorisch zijn. Enkel in de 'Klage der Ariadne', de zevende dithyrambe, wordt expliciet een polylogische vorm geënceneerd. Daarnaast compileren deze dithyramben op een vaak niet-structureerbare manier een veelheid van beelden, metaforen en vergelijkingen, die elk voor zich telkens opnieuw de aanzet vormen voor verdere figuratieve complicering. Al in *Die Geburt der Tragödie* had Nietzsche dienaangaande het volgende gesteld: "In de dionysische dithyrambe wordt de mens ertoe geprikkeld al zijn symbolische vaardigheden tot hun maximum op te voeren."³² De keuze van dit extreme figuurlijke register moet evenwel niet enkel verstaan worden als het resultaat van een zoeken naar de gepaste uitdrukking, maar meteen ook als een aanzet tot de selectie van het doelpubliek. Want: "de dithyrambische dienaar van Diony-

³¹ "Dergleichen ist nie gedichtet, nie gefühlt, nie *gelitten* worden: so leidet ein Gott, ein Dionysos." (KSA 6: 348)

³² "Im dionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur höchsten Steigerung all seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt." (KSA 1: 33)

sos wordt bijgevolg enkel door zijn gelijken begrepen!”³³ – een reflex die voor de poëtologie van Nietzsche fundamenteel is.

Een interessant voorbeeld van deze poëtologie lezen we in de eerste dithyrambe. In “Nur Narr! Nur Dichter!” (KSA 6: 377) thematiseert het lyrische ego de traditionele filosofische paradox van de fictionele waarheid. In het vierde deel van *Zarathustra*, waar deze tekst quasi identiek voorkomt, wordt dit gedicht uitgesproken door de “Zauberer”, die tijdens een korte afwezigheid van de protagonist poogt de andere hogere mensen ermee tot zwaarmoedigheid te verleiden. Hieruit blijkt dat dezelfde tekst in twee totaal verschillende perspectiveringen kan worden gebruikt: enerzijds negatief in het kader van de misleidingsstrategie van de “Zauberer”, maar anderzijds ook positief als lyrische uiting van het poëtische ego in de Dionysos-dithyrambe. In de herwaardeerbaarheid van de dithyrambische expressie neemt het partikel ‘nur’ een sleutelrol in, omdat het in wezen ambivalent is. Voor de “Zauberer” impliceert ‘nur’ dat voor de dichter bepaalde standaarden van waarachtigheid niet bereikbaar zijn: ‘nur’ betekent hier zoveel als ‘slechts, niet meer dan’. ‘Nur’ kan echter ook een waardering inhouden omdat enkel de dichter precies omwille van zijn poëtische taal in staat is inzichten in woorden te vatten die voor anderen ondenkbaar zijn. Dan betekent ‘nur’ ‘enkel, alleen maar’. De ambivalentie van ‘nur’ past in Nietzsches segmentering van de sociale ruimte in een binnenruimte, waarin enkel de gelijkgezinden welkom zijn, en een buitenruimte, die Nietzsche vaak met ziekte en besmettelijkheid associeert. Dezelfde segmentering wil Nietzsche doorvoeren met betrekking tot zijn leespubliek: ingewijden wil hij verder initiëren in zijn dithyrambische leer (de inclusieve ‘nur’); de anderen dienen er zover mogelijk van verwijderd te blijven (de exclusieve ‘nur’).³⁴

Klage der Ariadne

In één enkele dithyrambe bespreekt Nietzsche uitdrukkelijk een antiek Griekse vertelstof: ‘Die Klage der Ariadne’ (KSA 6: 398-401), de zeer licht gewijzigde versie van een gedicht dat ook in *Zarathustra* voorkwam. Ook hier hebben we te maken met een radicale wijziging van het gehanteerde perspectief: van de rol van de “Zauberer” in *Zarathustra* naar de klaagzang van Ariadne in de *Dionysos-Dithyramben*. De tekst schetst het wedervaren van Ariadne, onmiddellijk na het moment dat ze door Theseus op Naxos is achtergelaten. Ze beweent haar eigen lot omdat ze – door niemand geliefd – alleen is op het strand van het ei-

³³ “der dithyrambische Dionysosdiener wird somit nur von Seinesgleichen verstanden!” (KSA 1: 34)

³⁴ Zie hierover: B. Biebuyck: “Nietzsche’s ‘Nur im Gleichniss’. A Literary Approach toward a ‘Particle Philosophy’”. In: *Journal for Nietzsche Studies* 22 (sept./oct. 2001), in druk.

land. Of niet helemaal alleen: ze weet dat ze door een god wordt gevisieerd, een god die wel aanwezig is, maar toch onzichtbaar blijft, en door zijn priemende blikken de teneergeslagen koningsdochter pijnigt. De pijn is zo groot dat ze hem verzoekt haar uit haar lijden te verlossen; maar – zo blijkt uit haar relaas – doden wil hij haar niet, enkel martelen. Het opmerkelijke aan dit gedicht is dat afgezien van de laatste paragraaf (die trouwens in *Zarathustra* niet voorkwam) de god eerst helemaal niets zegt, later worden zijn woorden in de echo's van Ariadne weergegeven. Hierdoor ontwikkelt de dithyrambe een sterke negativiteit: de onzichtbare god spreekt niet omdat hij in eerste instantie enkel door middel van zijn handelen dialogueert. Op de vragen van de vertwijfelde Ariadne (“spreek”) antwoordt hij enkel met een bestendig dichter sluipen, om uiteindelijk in haar hart binnen te dringen. Ariadne ervaart het gedrag van de god als een schaamteloosheid, omdat hij de grenzen van haar immune binnenruimte niet accepteert. Ze noemt hem dan ook ‘dief’ en ‘struikrover’. Maar op de herhaalde vraag: “wat wil je van mij?” antwoordt de godheid uiteindelijk toch. Zijn antwoord overstijgt het begripsinstrumentarium van de taal van de dithyrambe, en wordt dus opnieuw door middel van negativiteitssignalen uitgedrukt: “wat?” zegt Ariadne, “losgeld? Wil je losgeld?”, waarop hij – ogenschijnlijk – te kennen geeft enkel met de jonge vrouw zelf vrede te nemen (“*mij* – wil je? *Mij?*”). Dit verandert het perspectief voor Ariadne meteen: haar liefde, die voorheen Theseus gold, richt zich nu direct op de verborgen, maar nabije god. De aanvangsverzen worden herhaald, maar laten nu Ariadne toe haar verhouding met de onbekende god ook meteen om te keren: “geef aan mij – *jezelf!*...” Klaarblijkelijk is deze radicale omwenteling ook voor de godheid van het goede te veel: Ariadne schakelt over naar een narratief preteritum om te beschrijven hoe haar enige gezelschap op de vlucht slaat en zo haar hoop op geluk samen met de realiteit van haar leed doet verdwijnen. Maar ze vergist zich: een bliksemflits maakt de god “in smaragden schoonheid” zichtbaar – het is Dionysos, die haar tot rede probeert te brengen door haar eraan te herinneren dat haat en liefde, wreedaardigheid en lust niet zonder elkaar kunnen. En hij besluit met de raadselachtige woorden: “*Ik ben uw labyrint...*”, waarmee hij aangeeft dat Ariadne weliswaar Theseus uit het paleis van Knossos heeft bevrijd, maar nu in het aanschijn van Dionysos zichzelf heeft verloren.

De terugkeer

Deze dithyrambe experimenteert op een bijzonder oneigentijdse manier met een veelheid van communicatieve registers, waarin de spraakzaamheid van de stilte ten volle wordt uitgebuit. Tevens geeft ze aan dat Nietzsches zijn vroege ‘duplicitéit’ van Apollo en Dionysos heeft vervangen door een nieuw godenpaar: Di-

onysos en Ariadne, waarbij een duidelijke machtsprioriteit aan Dionysos wordt toegekend. Het is overigens onduidelijk welke rol Ariadne nu precies speelt, over wie in diverse ontwerpen wordt gezegd dat zij een labyrint is. Nietzsche heeft wellicht gelijk wanneer hij in *Ecce Homo* beweert: “Wie weet er behalve ik wat Ariadne is?”³⁵ Het is in deze context dat Nietzsches meest raadselachtige filosofische project ten volle gedijt: de eeuwige terugkeer van hetzelfde. De oorsprong van dit project is vrij precies te situeren in de zomer van 1881, rond dezelfde periode als die waarin Nietzsche het voor de laatste keer (los van verwijzingen naar *Die Geburt*) over het apollinische zou hebben. Uit de voorontwerpen kunnen we afleiden dat Nietzsche zijn eigen terugkeer-idee op verschillende manieren interpreteerde.³⁶ Ten eerste begreep hij de terugkeer als een logische consequentie van het feit dat in een oneindige tijd en een eindige ruimte een bepaalde hoeveelheid energie maar een beperkt aantal krachtconstellaties kan aannemen en dat er bijgevolg een noodzakelijke en ononderbreekbare sequentie van energiemanifestaties moet zijn. Dit is om diverse redenen fout; de meest voor de hand liggende reden hiervoor is dat Nietzsche reedeneert in termen van energie-atomen, in de geest van het atomisme van Demokritos. Ten tweede realiseert Nietzsche zich in deze periode dat het denken van een gedachte zeer radicale existentiële gevolgen kan hebben – of de gedachte gedachte nu waar is of niet. Dus experimenteert hij met verschillende epische voorstellingen van de terugkeer, waarin haar denkbaarheid en de effecten ervan centraal staan. We kunnen hierbij denken aan het reeds aangehaalde aforisme uit *Die fröhliche Wissenschaft*; in de secundaire literatuur wordt ook vaak beweerd dat de gehele *Zarathustra* één groot voorspel is bij de verkondiging van de terugkeer. Het lijkt geen twijfel dat Nietzsche bij het formuleren van deze epische voorstellingen een beroep heeft gedaan op de ‘duistere’ stijl van Herakleitos – één van Nietzsches lievelingsgrieken –, die net als Nietzsche zelf het zijn ontkende ten voordele van het eeuwige worden en van wie Nietzsche al in *Die Geburt* had beweerd dat hij er een cyclische ontologie op na hield (KSA 1:

³⁵ “Wer weiß außer mir, was Ariadne ist?” (KSA 6: 348) Erich Podach, één van de hardnekgigste critici van de recuperatie van Nietzsche en de ermee gepaard gaande mythologisering door nationaal-socialistische denkers, heeft in een strijdbaar artikel de talloze speculaties over de (biografische) identiteit van Ariadne (Wagner zelf, Cosima, de heilige Catharina, de Empedokles-geliefde Korinna, de Jungiaanse Anima, etc.) zwaar onder vuur genomen. Podach zelf, die weinig waardering kon opbrengen voor de even lichtvoetige als polemische Nietzsche van de latere jaren tachtig (Kaufmann noemt de werken van 1888 “forciert” en “maßlos”, “Nietzsches Einstellung gegenüber Sokrates”, p. 35), vond de ‘Naxos’-fragmenten in hun geheel esthetisch minderwaardig en hield de Ariadne-figuur in de eerste plaats voor een (mislukte en verkeerd begrepen) filosofische satire. Zie: Podach: „Nietzsches Ariadne“, p. 153-168.

³⁶ Zie hiervoor o.a.: B. Biebuyck: “Het zwaarste gewicht. De eeuwige terugkeer tussen fragment en aforisme”. In: *De Vlaamse Gids* jg. 84 nr. 5 (november-december 2000), p. 29-36.

120; vgl. ook KSA 6: 313). Nietzsche zag trouwens heel wat andere bronnen in de oudheid voor zijn filosofie van de eeuwige terugkeer, zoals de leer van de Stoa en die van de Pythagoreeërs. Verder zijn er ook verbindingen met andere Griekse wijsgeren, zoals Anaximander – met betrekking tot de oneindigheids-gedachte. Opvallend is evenwel dat talrijke van deze antieke bronnen de idee van de cyclus interpreteren als een patroon van gebeurtenissen dat steeds terugkeert: die van dag en nacht, van de seizoenen, van de getijden. Maar Nietzsche geeft expliciet te kennen dat zijn leer van de eeuwige terugkeer precies niet deze cycli viseert: de terugkeer is immers niet als een patroon te verstaan, maar als een exacte herhaling. Vanuit deze optiek zijn ook andere antieke voorbeelden – zoals die van de zielsverhuizing of van de wedergeboorte – niet verzoenbaar met Nietzsches leer. Cancik is van mening dat Nietzsches ‘gebrekkige’ of ‘onvolkomen’ begrip van antieke tijdsconcepten aan deze onverzoenbaarheid ten grondslag ligt. Het is zeker zo dat gemeten aan hedendaagse filologische standaarden Nietzsches verwijzingen naar relevante antieke bronnen van heel wat “poëtische vrijheid” getuigen. Maar Cancik gaat van zijn kant ook totaal voorbij aan de mogelijkheid dat Nietzsche zich bewust distantieerde van zijn leermeesters uit de oudheid. Dit heeft allicht te maken met het feit dat Cancik zelf een onvolkomen begrip vertoont van wat hij een “overgedetermineerd symbool” noemt.³⁷

Daarom zal ik kort de belangrijkste punten van Nietzsches leer van de eeuwige terugkeer van hetzelfde schetsen. Het is zeer belangrijk voor ogen te houden dat Nietzsche de hierboven aangehaalde “fysicalistische” versie van dit filosofeem (d.w.z. in termen van energie-quantum) enkel in zijn handschriften heeft neergeschreven, en nooit in een gepubliceerd werk heeft opgenomen. Toch duikt, zoals we al zegden, de terugkeer in diverse werken op, met name in de jaren tachtig, zoals *Die Fröhliche Wissenschaft*, *Also sprach Zarathustra*, *Götzen-Dämmerung* en *Ecce Homo*. Telkens opnieuw vermijdt Nietzsche het jargon van de natuurwetenschappelijke beschrijving, maar opteert hij ervoor de terugkeer als een leer, als een gedachte weer te geven. In deze weergave voeren de ethische en de existentiële dimensie van deze leer de boventoon. Kort samengevat kunnen we stellen dat de ultieme wilsrealisatie pas mogelijk is als we aannemen dat alles eeuwig terugkeert. Of dit nu ook werkelijk het geval is, laat Nietzsche in het midden. “Waar zijn” is immers een categorie die slechts in een traditioneel rationalistische vraagcontext zinvol is. Maar ook die context wordt eigenlijk beheerst door de wil: het is diegene die over de sterkste wil beschikt, die bepaalt wat waar is. Door deze redenering voelt Nietzsche zich bevrijd van het dictaat van de empirische vaststelling: als ik wil dat de terugkeer gebeurt, dan is de leer van de terugkeer van zichzelf al waar. Dit betekent natuurlijk niet

³⁷ Cancik: *Nietzsches Antike*, p. 120.

dat deze wat raadselachtige gedachte filosofisch gezien totaal vrijblijvend is. De totaliteit van het menselijke leven wordt immers in vraag gesteld wanneer we het zien in het licht van een eeuwige terugkeer. Hierin gaat de imperatief van deze leer schuil: wie de terugkeer accepteert, heeft nog slechts de keus tussen twee levensvisies – een centripetale en een centrifugale. De ene mens zal de leer ervaren als een absoluut determinisme, waarbij het naakte feit dat het verleden verleden is, alles dicteert wat nog moet komen; aldus vervluchtigt het heden in de waas van de geschiedenis. Dit betekent dat alle negativiteit die het verleden van de mens pijnlijk maakt, dat ook in alle eeuwigheid zal blijven doen. De andere mens zal de leer evenwel als een absolute bevrijding ervaren: ieder moment biedt immers de mogelijkheid om – vanuit de redenering van de eeuwige terugkeer – telkens opnieuw verleden en toekomst te herdefiniëren. Zo blijken verleden en toekomst geen tijdsassen te zijn die zich verhouden tot en versmelten in het heden, maar enkel efemere functies van de wilsrealisatie in een absoluut nu: daarom kunnen we deze visie centripetaal noemen. Deze lustvolle tweede visie noemt Nietzsche zelf een ‘dionysische’. Ze houdt een totale levensaffirmatie in – *amor fati* –, die niet voor iedereen haalbaar is. Het zware gewicht van deze leer is de toetssteen aan de hand waarvan Nietzsche een onderscheid wil maken tussen de laatste mens enerzijds en de Übermensch anderzijds. Zo wordt duidelijk hoe de fundamentele triade van Nietzsches filosoferen (‘Wille zur Macht’, ‘Übermensch’, ‘Ewige Wiederkehr’) hier samenkomt.

De mysterieculten

Ondanks zijn veeleer occasionele verwijzingen naar antieke modellen, valt niet te betwisten dat Nietzsche zijn leer van de terugkeer in zeer belangrijke mate inspireerde en eigenlijk ook entte op een religieus gegeven uit de oudheid: de mysterieculten.³⁸ Al in zijn vroege filologische geschriften (en niet alleen in *Die Geburt*) wijst hij op het instigatorische karakter van de mysteriën; in een nagelaten fragment uit de herfst van 1869 weidt hij uit over het dramatische gehalte van vele mysterieculten – hierdoor zouden ze mee aan de oorsprong van de tragedie liggen.³⁹ Maar anderhalf jaar later ziet hij in dat de verhouding wel-

³⁸ Vgl. ook Isabelle Van den Poel: “Doch alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit!”. Friedrich Nietzsches adaptatie van de Eleusinische mysteriecultus voor de gedachte van de ‘ewige Wiederkehr des Gleichen”. In: *Tetradio* 9 (2000), p. 191-225.

³⁹ “Wichtig ist der Anstoß, den die Mysterien gegeben haben müssen. Die heilige Aktion mit Theatereffekten im geschlossenen Raume, bei Licht, mit Beleuchtungseffekten. Wahrscheinlich entstand das Drama als *öffentliches* Mysterium, als eine Reaktion gegen die Geheimthueri der Priester, zum Schutze der Demokratie seitens der Obergewalt. Ich denke, die Tyrannen führen diese ‘öffentlichen Mysterien’ ein, aus Opposition gegen das Priesterthum der Mysterien. Von Pisistratus wissen wir, daß er Thespis begünstigte.” (KSA 7: 31)

licht omgekeerd is en dat in een welbepaalde zin de mysteriën ook een voortzetting van de tragedie kunnen zijn; ze ontspringen immers aan dezelfde dionysische impuls als de Griekse tragedie.⁴⁰ Zo komt het dat Nietzsche in *Die Geburt* zal stellen dat de mysteriën de ondergrondse voortzetting zijn van het dionysische, dat aan de moorddadige aanvallen van het esthetische sokratisme is blootgesteld – net zoals het in de mythe van Orpheus en Dionysos werd geprefigureerd.⁴¹ Het aspect van het ondergrondse spreekt Nietzsche in het bijzonder aan. Het sluit dan ook nauw aan bij de omlijning binnen de sociale ruimte van een geheim en daardoor veilig, immuun, binnenvetrek, dat radicaal afgegrensd is van een publieke, besmettelijke en dus onveilige buitenruimte.

De mysteriën zijn volgens Nietzsche gebaseerd op twee karakteristieken. Ten eerste hangt deelname aan een mysteriecultus af van een initiatie, waarna de ingewijde het ‘gnostische’ weten wel beheerst, maar niet mag communiceren buiten de cultische context. De idee dat bepaalde hoge vormen van kennis niet voor iedereen toegankelijk zijn omdat de distributie van dit weten de kwaliteit ervan aantast, is een typisch elitaristisch element in Nietzsches denken – in de eerste plaats wanneer zijn denken betrekking heeft tot de eeuwige terugkeer. In het “Andere danslied”, bijvoorbeeld, fluistert Zarathustra het Leven (dat er een personages is) enkele woorden in het oor, waarop het Leven antwoordt: “Jij weet dat, o Zarathustra? Dat weet niemand. —”⁴² Herhaaldelijk herinnert Nietzsche eraan dat het openbaar maken van deze gnostische kennis één van de ergste misdrijven in de antiek Griekse samenleving was.⁴³ Het verbaast hem overigens ook niet dat precies Sokrates niet in een mysteriecultus geïnitieerd was.⁴⁴

Het tweede kenmerk van de mysteriën is de orgiastische praktijk, waarin wreedheid en lust, sexualiteit en pijn in hun wederzijdse samenspel een hoogtepunt bereiken. Goethe en Winckelmann, zo stelt hij in *Götzen-Dämmerung*, wa-

⁴⁰ Vgl. KSA 7: 286: “Die Mysterien als Fortbildung der Tragödie”.

⁴¹ KSA 1: 87-88: “insofern aber der Kampf gegen das Dionysische der älteren Kunst gerichtet war, erkennen wir in Sokrates den Gegner des Dionysos, den neuen Orpheus, der sich gegen Dionysos erhebt und, obschon bestimmt, von den Mänaden des athenischen Gerichtshofes zerrissen zu werden, doch den übermächtigen Gott selbst zur Flucht nöthigt: welcher, wie damals, als er vor dem Edonerkönig Lykurg floh, sich in die Tiefen des Meeres rettete, nämlich in die mystischen Fluthen eines die ganze Welt allmählich überziehenden Geheimcultus.”

⁴² Het Leven verwijt de protagonist in deze scène zich op de dood voor te bereiden: “[...] – du denkst daran, oh Zarathustra, ich weiss es, dass du mich bald verlassen willst! – (Ja, antwortete ich zögernd, aber du weisst es auch –) Und ich sagte ihr Etwas in’s Ohr, mitten hinein zwischen ihre verwirrten gelben thörichten Haar-Zotteln. Du weisst Das, oh Zarathustra? Das weiss niemand.—” (KSA 4: 285)

⁴³ “Darum galt ihm (dem Griechen) auch die Entweihung der Mysterien als das eigentliche Kardinalverbrechen, das ihm selbst noch furchtbarer erschien als die Auflösung des Demos.” (KSA 7: 176)

⁴⁴ “Sokrates ließ sich nicht in die Mysterien einweihen.” (KSA 7: 128)

ren ten onrechte van mening dat de classiciteit van de Griekse ziel niet verenigbaar was met het orgiasme. Hieruit blijkt volgens Nietzsche andermaal dat Goethe niets van de Grieken begreep (KSA 6: 159). De wilde geslachtelijkheid van de mysteriën zijn immers de meest fundamentele uitdrukking van de Griekse “wil tot leven”. Daarom zijn alle mysterieculen waarvan Nietzsche spreekt, direct geassocieerd met de procreativiteit van het leven, of het nu om Griekse (Dionysisch, Orfisch, Demeter; vgl. KSA 1: 809, 2: 116, 3: 493) dan wel om ‘barbaarse’ mysteriën gaat (Mithras, Osiris; KSA 13: 109). We hebben er voorheen al op gewezen dat Nietzsche al heel vroeg graag gebruik maakt van het beeldveld van de menselijke seksualiteit: de geboorte van de tragedie, de voortplanting van de geslachten. Toch stellen we vast dat dit beeldveld zich geleidelijk verzelfstandigt (vandaar ook de vervanging van Apollo door Ariadne), een thema op zich wordt, dat op zijn beurt met nieuwe thema’s geassocieerd wordt, zoals bijvoorbeeld de kennis, die in Nietzsches werken van de tachtiger jaren in belangrijke mate geërotiseerd wordt.⁴⁵ Met name in *Zarathustra* stapelen de allusies op de “mysteriën van de geslachtelijkheid” zich op. Her en der speelt Nietzsche met associaties, zoals in het hoofdstukje “Der Genesende” (KSA 4: 270), waarbij “genesen” niet enkel weer gezond worden betekent, maar ook “bevallen”; en het Duitse woord voor cirkel – ‘Kreis’, één van de kernwoorden in het terugkeer-discours – is assonant met “kreißen”, dat we met “baren” of “in barensweeën liggen” kunnen vertalen. Bij grondige analyse kunnen we met het nodige puzzelwerk in de *Zarathustra* een heel scenario ontwaren, dat van vruchtbaarheid, over conceptie en zwangerschap tot geboorte gaat. Interessant genoeg komen deze aanduidingen enkel voor in de beeldspraak van dit werk, en maakt de ‘mystieke’ dimensie van de terugkeer dus geen expliciet deel uit van de leer zelf, in de zin dat deze door andere personages (maar niet door de protagonist) wordt uitgesproken. De figuurlijke richtlijnen beantwoorden daarentegen op vormelijk vlak aan de doelstellingen die Nietzsche zich vooropstelt: die van het gnostische weten – want je krijgt als lezer niet meteen toegang tot het figuratieve netwerk –, die van de selectie – want je kan de beeldspraak op verschillende manieren interpreteren, maar het komt erop aan ze ‘dionysisch’ te duiden –, en die van de initiatie – want eenmaal je aandacht op de ‘mystieke’ beelden is gevestigd, verwerf je alras toegang tot het gehele netwerk. Zo slaagt Nietzsche er – intentioneel – in om een analogie te doen ontstaan tussen de aan de culten toegedichte realiteit en de werkelijkheid van het lezen.

De cruciale vraag bij dit alles is: hoe hangen de mysterieculen waarnaar Nietzsche zo geheimzinnig, maar systematisch verwijst, samen met de ethische en de existentiële dimensie van de eeuwige terugkeer van hetzelfde? Hierover kunnen we enkel gissen. Toch bestaat de indruk dat het register van de myste-

⁴⁵ Een ironisch signaal hiervoor is de rede “Von der unbefleckten Erkenntnis” in *Also sprach Zarathustra* (KSA 4: 156).

rieculten meer is dan enkel een stijfiguur. Zoals we al zegden, acht Nietzsche het nodig dat de mens zich de gedachte van de eeuwige terugkeer eigen maakt – sterker nog: dat deze hem tot een instinct wordt. Dit betekent dat het perspectief waarbinnen je je wil moet realiseren alsof dit moment zich eeuwig zal herhalen, het geheel van menselijke handelingen en interpretaties beheerst. We kunnen ons afvragen of Nietzsche – eenmaal de voorwaarden van een nieuwsoortig mens-zijn geschetst – met de verwijzingen naar vruchtbaarheid en procreatie nu ook de *omstandigheden* van dat mens-zijn wil omschrijven. Dit zou dan betekenen dat de nieuwe mens, de Übermensch, niet meer opgesloten is in de eigen enge individuele subjectiviteit – zoals de doctrine van de theoretische mens luidde –, maar deel gaat uitmaken van een overvloedige bovenindividuele en productieve levenskracht – waarvoor Nietzsche in *Götzen-Dämmerung* het begrip ‘orgiasme’ gebruikt⁴⁶ – en zich zo definitief kan bevrijden van het lijden dat door de individuatie wordt veroorzaakt. In deze vorm van mens-zijn lijkt Nietzsche het ideaal van de totale affirmatie van het leven niet enkel mogelijk, maar dwingend. In het hoofdstukje “Wat ik aan de ouden te danken heb”, klinkt het als volgt:

“Wat garandeerde de helleen zich met deze mysteriën? Het eeuwige leven, de eeuwige terugkeer van het leven; de toekomst in het verleden al beloofd en gewijd; het triomferende Ja aan het leven over dood en verandering heen; het ware leven als het samen verder leven door de verwekking, door de mysteriën van de geslachtelijkheid.”⁴⁷

Dit alles sluit evenwel het lijden niet uit, maar het is een andere vorm van lijden – het lijden aan de schepping. Nietzsche besluit:

“In de mysterieeler wordt de pijn heilig verklaard: die ‘weeën van de barende’ heiligen de pijn tout court, – al het worden en het groeien, al hetgeen de toekomst garandeert, heeft pijn nodig... Opdat de eeuwige lust aan het scheppen zou bestaan, opdat de wil tot leven zichzelf eeuwig zou affirmeren, moet ook de ‘kwellen van de barende’ eeuwig bestaan... Dit alles betekent het woord Dionysos: ik ken geen hogere symboliek dan deze Griekse symboliek, die van de dionysiën.”⁴⁸

⁴⁶ “Die Psychologie des Orgiasmus als eines überströmenden Lebens- und Kraftgefühls, innerhalb dessen selbst der Schmerz noch als Stimulans wirkt, gab mir den Schlüssel zum Begriff des tragischen Gefühls, das sowohl von Aristoteles als in Sonderheit von unsern Pessimisten missverstanden worden ist.” (KSA 6: 160)

⁴⁷ “Was verbürgte sich der Hellene mit diesen Mysterien? Das ewige Leben, die ewige Wiederkehr des Lebens; die Zukunft in der Vergangenheit verheißen und geweiht; das triumphierende Ja zum Leben über Tod und Wandel hinaus; das wahre Leben als das Gesamtfortleben durch die Zeugung, durch die Mysterien der Geschlechtlichkeit.” (KSA 6: 159)

⁴⁸ “In der Mysterienlehre ist der Schmerz heilig gesprochen: die ‘Wehen der Gebälerin’ heiligen den Schmerz überhaupt. – alles Werden und Wachsen, alles Zukunft-Verbürgende bedingt den Schmerz... Damit es die ewige Lust des Schaffens giebt, damit der Wille zum Leben sich ewig selbst bejaht, muss es auch ewig die ‘Qual der Gebälerin’ geben... Dies Alles

De verwijzing naar de barensweeën zijn uiteraard een allusie op Genesis 3, 16, waar ze na de zondeval als straf aan Eva worden opgelegd voor haar ongehoorzaamheid tegenover Jahweh. Maar voor Nietzsche is het precies de productiviteit van het lichaam en de pijnen die ermee gepaard gaan die de mensen in staat moeten stellen boven zichzelf uit te stijgen en die goden te worden die de plaats van de éne god voor zich opeisen.⁴⁹

Interculturele bemiddeling

De motieven van zwangerschap en procreatie enerzijds, van besmetting en ziekte anderzijds zijn het voorwerp van een bijna obsessieve fascinatie bij de late Nietzsche. Het ligt bijna al te zeer voor de hand om te beweren dat dit te maken heeft met de zich steeds uitdrukkelijker manifesterende waanzin als gevolg van een – wellicht – syfilitische aandoening. Dit biografische feit kan één van de redenen zijn waarom Nietzsche obstinaat de antieke mysteriën interpreteerde als aankondigers en wegbereiders van zijn rijk gelaagde leer van de eeuwige terugkeer. Het oordeel van de klassiek filoloog is niettemin onverbiddelijk: “Het is zeker dat het gevolg van Dionysos, al de saters, de silenen en maenaden, een uitgelaten erotiek bedrijven in velerlei variaties. Dit hoort bij de roes, bij het opgevoerde leven, extase door dans, wijn en eros. Maar verwekking, kindertjes, zwangerschap, familie en nakomelingen – dat is hier, in tegenstelling tot Eleusis, geen thema. De uitdrukking ‘mysteries van de geslachtenlijkhed’ bestaat in de oudheid niet eens.”⁵⁰ Betekent dit dat Nietzsche – die in

bedeutet das Wort Dionysos: ich kenne keine höhere Symbolik als diese *griechische* Symbolik, die der Dionysien.” (KSA 6: 159)

⁴⁹ Vgl. KSA 4: 230: “Ist das nicht eben Göttlichkeit, dass es Götter, aber keinen Gott giebt?”

⁵⁰ “Gewiß pflegt des Dionysos Gefolge, all die Satyrn, Silene, und Mainaden eine ausgelassene Erotik in vielerlei Variationen. Das gehört zu Rausch, gesteigertem Leben, Ekstase durch Tanz, Wein und Eros. Aber Zeugung, Kinderlein, Schwangerschaft, Familie und Nachkommen – das ist hier, im Gegensatz zu Eleusis, kein Thema. Den Ausdruck “Mysterien der Geschlechtlichkeit” gibt es in der Antike überhaupt nicht.” (Cancik: *Nietzsches Antike*, p. 156) De Italiaanse filosoof en Nietzsche-uitgever Giorgio Colli beoordeelt de ‘dionysische piste’ geheel anders. Onder het opschrift “Ein aufschlußreicher Hinweis” (een verhelderende indicatie) vermeldt hij: “In einem Fragment aus dem Jahr 1883 erklärt Nietzsche, er habe das Geheimnis des Griechentums entdeckt. Die Griechen hätten an die ewige Wiederkehr geglaubt, denn eben dies sei der Inhalt des Mysterienkultes gewesen. Bedeutsam ist diese Beobachtung vor allem als Zeugnis für den klaren und tiefen historischen Blick Nietzsches (auch wenn er es dann für geraten hielt, diese Intuition nicht öffentlich zu verbreiten): der Gipfel des Griechentums muss in der kollektiven Ekstase, in der mystischen Erkenntnis von Eleusis gesucht werden.” (*Nach Nietzsche*. Aus dem Italienischen von R. Klein. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1980, p. 210-211)

het manuscript van *Götzen-Dämmerung* in de formulering ‘Griekse symboliek’ het woord ‘Grieks’ onderstreept – zich gewoon heeft vergist? Gewoon zijn eigen fantasmen op – *of all people* – de antieke Grieken heeft geprojecteerd?

Ik blijf erbij dat er meer aan de hand is. Te zijner ontlasting zouden we meteen kunnen stellen dat Nietzsche deel uitmaakt van een traditie die er bij de confrontatie met het vreemde enkel op uit was tot een beter begrip van zichzelf te komen – we kunnen andermaal denken aan Goethe, die tijdens zijn *Italienische Reise* weinig of geen aandacht voor de lokale bevolking heeft, tenzij om hen esthetisch te beleren. We zouden ook erop kunnen wijzen dat de misschien al te ambitieuze poging van Nietzsche om binnen een filologische probleemstelling een fundamenteel filosofische hypothese te ontwikkelen hem ertoe noopte zich de antieke Oudheid op deze veeleer kolonialistische manier toe te eigenen. Of we zouden er kunnen op wijzen dat Nietzsche al in zijn vroege geschiedkundige werk “Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben” naast een ‘monumentalistische’ en ‘antiquarische’ ook een ‘kritische’ variëteit van de geschiedschrijving had ontwikkeld, die er minder op uit is de ouden waarheidsgetrouw (bewonderend of piëteitsvol) te beschrijven, dan het verleden als een vehikel te gebruiken voor een intenser begrip van het heden.⁵¹

Belangrijke indicaties voor de oplossing van dit vraagstuk vinden we in het zeer leesbare en boeiende artikel van Herman Siemens over de betekenis van Nietzsches concept van de “Wettkampf”, de agon.⁵² Siemens stelt vast dat Nietzsches omgang met een zeer uitgesproken modelfiguur paradoxale trekken vertoont: hij neigt ertoe deze figuur gezag te verlenen, om precies uit dit gezag zijn energie te putten om zich van het model zelf te bevrijden. Op biografisch niveau is van deze paradox de verhouding tot Richard Wagner een goed voorbeeld, en in Nietzsches beeld van de Griekse oudheid ziet Siemens een historische analogie. Ook hierin staat een dialectiek van nabootsing en toe-eigening centraal, waarbinnen eerst de kloof tussen het eigene en het vreemde door imitatie wordt overbrugd, het vreemde vervolgens kan worden ingelijfd om, ten slotte, in functie van het eigene te worden omgevormd. Dit is volgens Siemens het model waarnaar Nietzsche zich richt wanneer hij zijn omgang met de traditie wil verfijnen en waarmee hij zich in de typisch negentiende eeuwse span-

⁵¹ Zie KSA 1: 269: “Hier wird es deutlich, wie nothwendig der Mensch, neben der monumentalischen und antiquarischen Art, die Vergangenheit zu betrachten, oft genug eine *dritte* Art nöthig hat, *die kritische*: und zwar auch diese wiederum im Dienste des Lebens. Er muss die Kraft haben und von Zeit zu Zeit anwenden, eine Vergangenheit zu zerbrechen und aufzulösen, um leben zu können”.

⁵² Herman Siemens: „Agonale configuraties in de *Unzeitgemässe Betrachtungen*. Duitsers, Grieken en de *Übertragung* van culturen in het vroege denken van Nietzsche“. In: *Nietzsches Cultuurkritiek in de Unzeitgemässe Betrachtungen*. Samengesteld door G. Visser. Leiden: MD Publishers. 2000. 55-84.

ning tussen nationaliteit en internationaliteit positioneert. De inlijving, de omvorming van het vreemde, die Nietzsche ook “überwinden” noemt, impliceert evenwel ook een zelf-vervreemding en genereert hierdoor een fundamentele transformatie van het identiteitsconcept naar een notie van “non-identiteit” of “identiteit door verschil”.⁵³

De hypothese van Herman Siemens lijkt me met name voor de vroege Nietzsche zeer plausibel. Toch kunnen we er niet omheen dat de latere teksten een manifeste omzichtigheid tentoonspreiden, wanneer het over grensoverschrijdingen gaat. Hoe is het dan mogelijk om het soort interculturele transactie dat Nietzsche beoogt, te doen plaats vinden zonder dat de soevereiniteit van het gezonde ik door externe invloeden onder druk komt te staan? Veel doet mij vermoeden dat een belangrijke sleutel tot dit raadsel al te situeren is in Nietzsches eersteling: *Die Geburt der Tragödie*, wanneer hij de genealogie van het dionysische samenvat (KSA 1: 31-33). De voorgeschiedenis van het dionysische is immers te vinden in Klein-Azië, Babylon en bij de Sakai, stelt de nog jeugdige filoloog. Hij meent dat bij alle jonge culturen equivalente vormen van dionysische roes bestaan – met dien verstande dat de Griekse vorm weliswaar een latere, maar tegelijk ook een betere is. Dit, zo vervolgt hij, hebben de Grieken te danken aan het feit dat ze lange tijd “beveiligd en beschermd” waren tegen de buitenlandse, barbaarse dionysische impulsen – omdat ze beschikten over de weerbarstige trots van de figuur Apollo. Dat er zich bij de Grieken alsnog een dionysische cultus heeft ontwikkeld, is te verklaren omdat het Apollinische schild wel de impulsen van buiten kon afweren, maar hierdoor niet kon verhinderen dat zich in de diepste “wortel” van de Griekse cultuur analoge driften gingen manifesteren – driften waarmee het apollinische vervolgens regelmatige verzoeningen afsloot, die evenwel nooit de kloof tussen deze twee oerkrachten overbruggden. Mijns inziens beschrijft Nietzsche in het korte bestek van deze historische uitweiding de essentie van zijn visie op interculturele negotiatie. De dynamiek van de onderhandelingen tussen culturen is te herleiden tot een extreme mobilisering van de eigenheid tegen het vreemde, die naderhand de *conditio sine qua non* blijkt te zijn voor het ontdekken en ontwikkelen van een nog intiemere eigenheid in analogie met het vreemde zelf. Deze nog intiemere eigenheid is evenwel geen regressie, wat wel het geval zou zijn, mocht er sprake zijn van eenvoudige toe-eigening. Ze is daarentegen een esthetische en rationele opwaardering van haar model. Zo ontvouwt zich een intense dynamiek tussen culturele waarden, die niet streeft naar een authentieke contemplatie van het andere ‘zoals het is’, maar integendeel – geïnspireerd door de poëtica van de *aemulatio* – probeert het andere te overtreffen en overtroeven, zonder het in zich te moeten opnemen.

⁵³ Siemens: “Agonale configuraties”, p. 84.

Het interculturele amalgaam dat hieruit ontstaat, krijgt haar meest extreme, ja karikaturale vorm in een brief die Nietzsche begin januari 1889, de waanzin deemsterde al in zijn gemoed, vanuit Turijn aan Cosima Wagner schreef. De brief luidt als volgt:

“Aan prinses Ariadne, mijn geliefde. Het is een vooroordeel dat ik een mens ben. Maar ik heb wel vaak onder de mensen geleefd en ken alles wat mensen kunnen beleven, van het kleinste tot het grootste. Onder Indiërs ben ik Boeddha, in Griekenland Dionysos geweest, – Alexander en Caesar zijn mijn incarnaties, hetzelfde geldt voor de dichter van Shakespeare Lord Bacon. Tenslotte was ik nog Voltaire en Napoleon, misschien ook Richard Wagner... Maar deze keer kom ik als de zegevierende Dionysos, die de aarde tot een feestdag zal maken... Niet dat ik veel tijd zou hebben... De hemelen verheugen zich dat ik er ben... Ik heb ook aan het kruis gehangen...”⁵⁴

De brief is niet ondertekend – dat kon natuurlijk ook niet. Maar alle waan ten spijt geeft hij duidelijke aanwijzingen dat Nietzsches beeld van de antieke oudheid meer dan we ooit zouden kunnen vermoeden een soort interculturele waarachtigheid nastreeft. Niet de waarachtigheid van de klassiek filoloog die het ware Griekenland wil ontdekken. Maar de waarachtigheid die hem moet toelaten via de andere het beste in zichzelf geboren te doen worden en te voeden.

Dat dit in het licht van de hoogste filologische aanspraken ook voor Nietzsche misschien maar een troostprijs was, laat ik in het midden. In ieder geval bekende hij in zijn allerlaatste brief, aan de gereputeerde historicus Jacob Burckhardt, Nietzsches collega aan de universiteit in Basel:

“Geachte heer Professor, uiteindelijk was ik zeer veel liever professor in Basel dan god; maar ik heb het nooit gewaagd mijn privé-egoïsme zo ver te drijven dat ik om die reden zou nalaten de wereld te scheppen. U ziet het, men moet zo zijn offers brengen, hoe en waar men ook leeft.”⁵⁵

Benjamin BIEBUYCK

⁵⁴ “An die Prinzess Ariadne, meine Geliebte. Es ist ein Vorurtheil, daß ich ein Mensch bin. Aber ich habe schon oft unter den Menschen gelebt und kenne Alles, was Menschen erleben können, vom Niedrigsten bis zum Höchsten. Ich bin unter Indern Buddha, in Griechenland Dionysos gewesen, – Alexander und Caesar sind meine Inkarnationen, insgleichen der Dichter des Shakespeare Lord Bacon. Zuletzt war ich noch Voltaire und Napoleon, vielleicht auch Richard Wagner... Dies Mal aber komme ich als der siegreiche Dionysos, der die Erde zu einem Festtag machen wird... Nicht daß ich viel Zeit hätte... Die Himmel freuen sich, daß ich da bin... Ich habe auch am Kreuze gehangen...” (KSB 8: 572-3)

⁵⁵ “Lieber Herr Professor, zuletzt wäre ich sehr viel lieber Basler Professor als Gott; aber ich habe es nicht gewagt, meinen Privat-Egoismus so weit zu treiben, um seinetwegen die Schaffung der Welt zu unterlassen. Sie sehen, man muß Opfer bringen, wie und wo man lebt.” (KSB 8: 577-8)