Winter 2017

Nietzsches Lyrik. Archilochus, Musik, Metrik

Babette Babich

Fordham University, babich@fordham.edu

Follow this and additional works at: https://fordham.bepress.com/phil_babich

Part of the [Classical Literature and Philology Commons](#), [Continental Philosophy Commons](#), [German Literature Commons](#), and the [History of Philosophy Commons](#)

Recommended Citation

Babich, Babette, "Nietzsches Lyrik. Archilochus, Musik, Metrik" (2017). *Articles and Chapters in Academic Book Collections*. 88.
https://fordham.bepress.com/phil_babich/88

This Article is brought to you for free and open access by the Philosophy at DigitalResearch@Fordham. It has been accepted for inclusion in Articles and Chapters in Academic Book Collections by an authorized administrator of DigitalResearch@Fordham. For more information, please contact considine@fordham.edu.

28 Nietzsches Lyrik. Archilochus, Musik, Metrik

»Sodann hat Archilochus hinzuerfunden 1) die Rhythmopöie der Trimeter [und anderer Metra], 2) die Verbindung nicht homogener Rhythmen, 3) die Parakataloge, 4) die hierzu gehörende Begleitung.

Erstens nämlich werden ihm [außer den Trimetern] die Epoden, die Tetrameter, das kretische Metrum, das *Prosodiakon* und das *Hexametron perittosyllabes*, von einigen auch das elegische Metrum beigelegt.

Ausserdem die Verbindung des Jambeions mit dem *Paon epibatus* und die Verbindung des *Hexainetron perittosyllabes* mit dem *Prosodiakon* und dem kretischen Metrum. Ferner soll Archilochus aufgebracht haben, dass die jambischen Trimeter bald zur Instrumentalbegleitung gesprochen, bald gesungen werden; eine Manier, welche dann die Tragiker anwandten und welche Krexos in den Dithyrambus einführte.

Endlich glaubt man, dass Archilochus zuerst die von der Melodie abweichende Begleitung eingeführt hat, während die Alten eine unisone Begleitung hatten.« Plutarch, *De Musica*, 28¹

Nietzsches Revolution der quantifizierenden Rhythmik

Unter all den philologischen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts sind es paradoxerweise Nietzsches Entdeckungen innerhalb der griechischen Metrik, die für unser heutiges Verständnis der antiken Prosodie maßgeblich geworden sind. Ob bewusst oder nicht, sprechen wir modernen Altphilologen unser Altgriechisch Nietzsches Einsichten entsprechend aus. Die Tatsache, dass seine Entdeckung Allgemeingut wurde, bedeutet jedoch keineswegs, dass sie auch mit seinem Namen verbunden wird. Es ist eher selten, dass sich die Altphilologen – ganz zu schweigen von den Nietzscheforschern – dieser Provenienz bewusst sind, und selbst wenn dies der Fall ist, macht es seine Entdeckung als solche keineswegs eingängiger bzw. nachvollziehbarer.

Nietzsche selbst beanspruchte nichts weniger, als eine Revolution bewirkt zu haben. In seiner Abrechnung mit der klassischen Philologie listet er die großen Namen der damaligen Gegenwart und Vergangenheit auf – Johann Hermann Heinrich Schmidt, August Boeckh und Rudolf Westphal (und in einem Brief an Erwin Rohde ist noch dazu von Gottfried Hermann die Rede) – und erhebt sogar den Anspruch, das antike (gemeint ist das *hellenistische* oder *alexandrinische*) Zeitalter selbst übertrumpft zu haben (Aristoxenus), indem er es auf den Kopf stellte und damit vollendete. Er erklärt:

1 Rudolf Georg Hermann Westphal, *ΗΑΟΥΤΑΡΧΟΥ, ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ*. Plutarch Über die Musik. Breslau. 1865, 52–53. Vgl. Rudolf Georg Hermann Westphal: *Die Musik des griechischen Alterthumes*. Nach den alten Quellen neu bearbeitet. Leipzig 1883, 170; sowie Hugo Riemann/Alfred Einstein: *Handbuch der Musikgeschichte*, Band 1. Leipzig 1919, 117. Des Weiteren George Grote: *Griechische Mythologie und Antiquitäten, nebst dem Capitel über Homer und ausgewählten Abschnitten über die Chronologie, Literatur, Kunst, Musik, &c.* Band 3. Leipzig 1858, 321–329.

»Gegen alle diese differierenden Systeme behaupte ich eine Grunddifferenz: jene nämlich haben etwas Gemeinsames, und hier steckt das $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\nu\ \psi\epsilon\ddot{\upsilon}\delta\omicron\varsigma$. Eine spätere historische Charakteristik wird zeigen, daß die Differenzen nur im consequenteren oder weniger consequenteren Durchführen ihres Grundirrhums liegen. Jetzt endlich kommt auch die antike Überlieferung zu ihrem Recht u. wird nicht (wie es selbst von den Vorfechtern geschah) geknickt u. gebrochen.«²

Auch wenn es sich hier um eine wiederkehrende akademische Trope bei Nietzsche handelt, wird doch der behauptete Fortschritt durch seinen Mangel an populärer Anziehungskraft unmittelbar evident. Denn er berührt keineswegs nur irgendeine Nische im Bodensatz unserer unbewussten Gewohnheiten, etwa, dass wir die Betonungs-Rhythmik deshalb vorziehen, weil sie unseren eigenen Sprachgewohnheiten entgegenkommt. Im Blick auf das linguistische Zartgefühl betont Nietzsche vielmehr, dass seine »Theorie viel *Vergnügen* wegräumt, was die anderen bereiteten«³. Nietzsche setzt sich jedoch, wie im Folgenden deutlich wird, grundsätzlich mit der zur Gewohnheit gewordenen Projektion auseinander (auch dies eine geläufige Trope, der wir bei Nietzsche auch in anderen Zusammenhängen immer wieder begegnen):

»Nun kommt aber hinzu, daß — nach meinen Nachweiss — in die antiken Rhythmen erst wir aus unserer modernen Gewöhnung *hineingetragen* haben, was wir nachher bewundern. Bei den Alten war nichts davon darin.«⁴

Was Nietzsche hier für sich beansprucht, ist eine (im Gegensatz zu der intuitiv-populären Wirkung früherer Theorien) eher bescheidene Leistung, die dennoch ebenso präzise bzw. wissenschaftlich ist:

»Meine Aufgabe ist vielmehr, die *Kluft* des Hellenischen in ihren rhythmischen Genüssen vor uns klar zu machen — wobei wir als moderne Menschen viel Verzicht zu leisten haben.«⁵

Diese andersartige Qualität bezieht sich in *jeder* Hinsicht auf Dionysos' – und hat somit (um den Titel einer kürzlich erschienenen populären Aufsatzsammlung zu Tragödie umzukehren) *alles* mit Dionysos zu tun.⁶ Außerdem macht Nietzsche eine

2 Friedrich Nietzsche: Zur Theorie der quantitirenden Rhythmik (1870–71). In: KGW II.3, 203–338, hier: 267.

3 Ebd. Nietzsche veranschaulicht dies im Folgenden in Kontrast zu seinem eigenen Ansatz: »Die andern hatten zum Ziel, uns zum Genuß der rhythm. Schemata zu bringen; jedes System brachte es zu excentrischer Begeisterung. Man verglich einzelne Strophen mit den schönsten Werken des Phidias, Strophen des Aeschylus nannte man altersgraue Ruinen eines dorischen Tempels im Frühlicht der Sonne; der neueste, H. Schmidt, ist ganz aus Begeisterung zusammengesetzt für die Schönheiten seiner Eurhythmie. Rechnet man den Triumph über die eigenen Entdeckungen ab, die mitunter zu einem dithramb. Tone verleiten, so bleibt ein Genuß übrig, den ich am Trommelschlag vergleichen muß« (ebd., 267–268.)

4 Ebd., 268.

5 Ebd.

6 Froma I. Zeitlin/John J. Winkler (Hg.): Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context. Princeton 1990.

zweite Korrektur geltend, indem er behauptet, seine Theorie sei in einem wissenschaftlichen Sinne weitaus geschichtsbewusster als die anderen:

»Zweitens giebt es nach meiner Theorie einzelnen rhythm. Schemata gegenüber keine sichere Entscheidung, sondern viele Möglichkeiten. Es ist aber sehr thöricht, darin einen wissenschaftlichen Rückschritt zu finden (wie dies Schmidt gegen Westphal thut). Uns fehlt der antike rhythm. Geschmack, uns fehlt das antike Melos — wie wollen wir unfehlbar sein!«⁷

In summa stellt uns auch Nietzsche nicht *mehr* Vergnügen in Aussicht, sondern ausdrücklich »weniger«⁸ (es ist durchaus wichtig, diese betonte Bescheidenheit erneut zu unterstreichen) und auch kaum mehr, sondern ausdrücklich weniger Erkenntnis – doch trotz dieser Mangelhaftigkeit beharrt er auf dem »unsterblichen Reiz der anspruchslosen *Wahrheit*«, die er uns sehen lässt und die seine »Haupttheorie ohne jede Überhebung in Anspruch nehmen darf«⁹.

Keine Spekulation, keine theoretische Vermutung, sondern nichts anderes als die »anspruchslose *Wahrheit*«. Dies zu sagen bedeutet gerade für Nietzsche, der ansonsten so schmerzlich bemüht ist uns einzutrichern, dass es *keine Wahrheit gibt*, schon eine ganze Menge.

Auch wenn sich diese »Wahrheit« mit der Tatsache anfreunden muss, dass seine »Haupttheorie« heute zumindest in Stücken Allgemeingut geworden ist, konnte dies nicht die entsprechende Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Zum Teil geht dieses Versäumnis zweifellos auf Wilamowitz zurück, der Nietzsche nachhaltig diskreditiert und selbst einen so großen Einfluss auf seine Disziplin gewonnen hat, dass kein Altphilologe es mehr wagte, Nietzsche ohne Pinzette zu zitieren und ohne distanzierende Vermerke, die Gefolgschaft gegenüber all dem zum Ausdruck brachten, wogegen sich Nietzsche gewandt hatte.

Worum geht es in Nietzsches Untersuchungen zum antiken quantifizierenden Rhythmus? Vor dem Hintergrund dessen, dass bislang alle Versuche, frühere Gewohnheiten und Generalisierungen transparent zu machen, auf der Basis eigener Rekonstruktionsvorlieben stattfanden, schlägt Nietzsche vor – und dies ist nicht zuletzt der Grund, weshalb er für seine Theorie, wie bescheiden auch immer, das Maß der »Wahrheit« in Anspruch nimmt –, dass hier grundlegend auf die Sprache zurückzugreifen ist: »Zunächst der Sprachgebrauch.«¹⁰ Hier bezieht er sich sodann auf πόνος θέσις ἄρσις¹¹, die der »Orchestrik« entspringen, also auf das »Gehen u. Tanzen«¹².

Zuerst geht der Fuß, wie Nietzsche schreibt, »in die Höhe, dann nieder«, es ergeben sich »zwei Linien«¹³. Nietzsche zieht sogar zwei kleine leichte Linien nach, um

7 Nietzsche: Zur Theorie der quantifizierenden Rhythmik, KGW II.3, 268.

8 Ebd., 268.

9 Ebd.

10 Ebd., 270

11 Ebd., 270.

12 Ebd.

13 Ebd.

diesen Punkt zu verdeutlichen: die eine wölbt sich nach oben, die andere verläuft abwärts, was das Sichheben und Absinken des musikalischen Ausdrucks bzw. der musikalischen Bewegung (und somit die Tonhöhe) veranschaulicht¹⁴.

Es handelt sich dabei um eine Wiedergabe dessen, was Aristides über *arsis* und *thesis* sagt, wobei die *arsis* den sich hebenden Teil des Körpers markiert (die Hand oder den Fuß – Nietzsche hält fest, es gebe grundsätzlich »zwei Methoden zu taktieren: für das Auge oder für das Ohr«¹⁵), die *thesis* dagegen den sinkenden.¹⁶ In meinen Überlegungen dazu in *The Hallelujah Effect* findet sich eine Illustration aus einem Lehrbuch zur Klavierausbildung,¹⁷ um einen ähnlichen Aspekt zu veranschaulichen, aber (und nur deshalb erwähne ich das hier) nicht als ein Mittel, um den musikalischen Akzent über die besondere *Betonung* darzustellen, sondern um gerade das Gegenteil hervorzuheben: die Nicht-Betonung. Bei Nietzsche geht es nicht um die dynamische Betonung: daher unterstreicht er sogar das fehlende Tempo beim Tanz, »der kein Wirbeltanz war, sondern ein schönes Gehen«, bei dem die Zeit den Ausschlag gibt.¹⁸ Zugleich behauptet er, dass sich die Intervalle – mathematisch gesprochen – niemals gleichen:¹⁹ »Daß aber der Taktirende rein die Zeiten im Auge hat, nicht eben einen rhythm. Ictus. dazu dient die Überlieferung über das Taktiren des Trimeters.«²⁰

Was für eine Art von Akzent oder Iktus ist es dann? Was könnten die kleinen Linien, die Nietzsche nachzieht, bedeuten? Die Antwort lautet: den Ton bzw. die Tonhöhe. Es geht ja, wie er sagt, um den Zusammenhang von Wort und Musik.²¹ Und hier lautet die Frage: »Ist es nun möglich, daß diese ›Wortseele‹ [*anima vocis*] beim singen ganz schwand?«²² Entscheidend ist hier jedoch das Ausbleiben eines dynamischen Akzentes bzw. des rhythmischen Iktus als solchen. Und kurz darauf (was uns zum Thema Lyrik zurückbringt), wo es um Dichtung und Taktmaß geht, bezieht Nietzsche sich auf Cicero und Dionysios von Halikarnassos und behauptet, die Lyrik würde »als reine Prosa [erscheinen], wenn man den Gesang wegnimmt«²³. In den *Zusätzen* zu seinen verschiedenen Vorlesungen über griechische Lyrik aus

14 Siehe, für weitere Hinweise zur Akzentarten in der »antike Sprachbund«: Johannes Kramer: Von der Papyrologie zur Romanistik, Berlin, 2011, 64–65.

15 Nietzsche: Zur Theorie der quantifizierenden Rhythmik, KGW II.3, 270.

16 Ebd.

17 Babich: *The Hallelujah Effect: Music, Performance Practice, and Technology*, London, 2016, 214.

18 Also es »ist kein rhythm. Ictus, er wird nicht mit der Stimme nachgeahmt. Es ist ein reiner Zeitmesser u. Pendelschlag« (ebd., 272).

19 »Mathematisch genau sind nie zwei Takte gleich: je geistiger das Darzustellende erfaßt ist, um so feiner individualisiert sich der Takt, einmal seiner Dauer nach [*ἀνωγμή*], dann seinen Icten nach (nach seiner Deklamation) und drittens in der Dauer seiner einzelne Theile« (Tactgleichheit. In: KGW II.3, 205).

20 Nietzsche: Zur Theorie der quantifizierenden Rhythmik, KGW II.3, 271.

21 Der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus hat dafür Sorge getragen, dass der englischsprachigen Ausgabe seines Buches: *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*. München 1974: *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley 1980 auch eine Übersetzung von Nietzsches »Über Musik und Wort« beigelegt wurde.

22 Nietzsche: Zur Theorie der quantifizierenden Rhythmik, KGW II.3, 274.

23 Ebd., 276.

den Jahren 1868 bis 1879 wird daher immer wieder auf die bleibende Evidenz »*jenes urspr. Zusammenhanges mit Musik und Tanz*«²⁴ hingewiesen und unterstrichen, dass das lyrische Gedicht es verlange, »*vorgetragen, nicht gelesen zu werden*«²⁵. Das folgende Zitat spielt auf die Chladnischen Klangfiguren an (wenn auch, und so meint Nietzsche es im Blick auf die Wörter wie heute gelesen wird, in Stein fixiert):

»Denn der Rhythmus wendet sich an das Ohr, die Strophe ist nur in der Musik begreiflich. Es ist wie bei Gegenden, wo sich das Meer zurückgezogen hat, aber die ganze Bodengestalt von ihm seine Form bekommen hat. So ist das Meer der Musik von der modernen Dichtung zurückgewichen.«²⁶

Die Aufdröselung aller weiteren Aspekte dieser Überlegungen würde mehrere unterschiedliche Schritte erfordern. Hier reicht es festzuhalten, dass Nietzsche sich in der *Geburt der Tragödie* einer Reihe von Problemen stellt, von denen eines das Problem der lyrischen Dichtung ist. Eine damit verbundene Frage ist die nach der Herausbildung des Chores, vor allem seiner Bedeutung bzw. Rolle, und natürlich sah Nietzsche eine weitere fundamentale Aufgabe darin, die Wirkung bzw. den Sinn des Tragischen als solchen herauszustellen, d. h. gegen Aristoteles' Auffassung vorzugehen, die Tragödie bestehe in der kathartischen Reinigung von Furcht und Mitleid (Nietzsche war gleichzeitig so unverschämt, diese Reinigung nach Lage der Dinge durch niedere physiologische Begrifflichkeiten wiederzugeben).²⁷

24 Friedrich Nietzsche: »Zur Vorlesung: Die griechischen Lyriker« In: ders.: Frühe Schriften. Schriften der Studenten- und Militärzeit 1866–1868. Schriften der letzten Leipziger Zeit 1868. Hg. von Hans Joachim Mette und Karl Schlechta. München 1994, 355–368, hier: 355.

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Dies zu übersehen oder zurückzuweisen zeichnet Stephen Halliwell ansonsten wertvolle Studie: Nietzsche's ›Daimonic Force‹ of Tragedy and Its Ancient Traces. In: *Arion. A Journal of Humanities and the Classics, Third Series* 11/1 (2003), 103–123 aus (nun jedoch und deshalb weniger nützlich, wie sie vielleicht hätte sein können). Wilamowitz lebte natürlich in der klassischen Geisteshaltung seiner Zeit, die wir auch heute in der analytisch gefärbten Philosophiegeschichte wiederfinden, wo es um Nietzsche und die Stoiker geht, um Nietzsche und die Antike usw. Halliwell zitiert Nietzsches Bemerkung »und sei es durch Mitleid oder durch Furcht« (ebd., 107) und verbindet sie richtigerweise mit Aristoteles' Poetik, vergisst aber anzumerken, dass für Nietzsche beides seit der *Geburt der Tragödie* vernachlässigt werden kann. Natürlich ist sich Halliwell, der seine Lesart nicht auf die *Geburt der Tragödie* konzentriert oder die entsprechenden Nachlassnotizen, sondern im Wesentlichen auf die *Morgenröthe* (und auf Gorgias), dessen bewusst, dass Nietzsche Aristoteles zurückweist (ebd., 113), aber weder dieses Bewusstsein noch sein im Fußnotenapparat formuliertes Zugeständnis, dass all die ›Verzweigungen‹ von Nietzsches Begriff der Katharsis über den Text und seine Argumentationsstruktur weit hinausgehen, halten ihn von seiner Deutung ab. Genau dies ist jedoch der Fall. Wie Nietzsche in »Die dionysische Weltanschauung« einräumt, gibt es allerdings durchaus so etwas wie das Erhabene und das Komische, und einen Aspekt des Letzteren bildet die ›Entladung‹. Die angemessen verstandene Katharsis wäre in einer größeren Nähe zu Empedokles zu verorten, als eine Art von Heilung bzw. (noch wichtiger) von ›Wiedergutmachung‹.

Archilochus und das Problem der Lyrik

»In der Dichtung des Volksliedes sehen wir also die Sprache auf das Stärkste angespannt, die Musik nachzuahmen: deshalb beginnt mit Archilochus eine neue Welt der Poesie, die der homerischen in ihrem tiefsten Grunde widerspricht. Hiermit haben wir das einzig mögliche Verhältniss zwischen Poesie und Musik, Wort und Ton bezeichnet: das Wort, das Bild, der Begriff sucht einen der Musik analogen Ausdruck und erleidet jetzt die Gewalt der Musik an sich.« (GT 6)

Wie die quantifizierende Rhythmik, um die es hier im Wesentlichen geht, hat auch Nietzsches Auseinandersetzung mit Archilochus in der *Geburt der Tragödie* nicht das Augenmerk der Forschung auf sich ziehen können. Wenn also schon die Anzahl derer, die überhaupt über die *Geburt der Tragödie* schreiben, gering ist, so ist diejenige derer, die sich die Mühe machen, Archilochus zu erwähnen, nahezu verschwindend.²⁸ Bis heute neigen die meisten Interpreten des Tragödienbuches, seien sie nun »analytisch« oder »kontinental« ausgerichtet, Alt- oder Neuphilologen, zu der Vermutung, Nietzsche schweife, trotz der kontinuierlichen Aufmerksamkeit, die er Archilochus zukommen lässt, querbeet (um eine kürzlich erschienene Publikation zu paraphrasieren) »zwischen den frühesten Mythologien und den letzten Tragödien«²⁹ hin und her und verbinde »mehr oder weniger wahllos Musik, Tanz und Lyrik« mit der »Kunst des Dionysos«³⁰, um sich letztlich nicht über die antike Tragödie auszulassen, sondern über Geschichte, Evolution und Moderne, und Argumente für eine mögliche Wiedergeburt der Tragödie zu finden, entweder für eine spezifisch »Wagnerische« oder aber für eine der Kultur, der Politik, der Lebensbejahung oder was auch immer.³¹ Die führende Perspektive in der Literatur zur *Geburt der Tragödie* befindet sich somit ganz im Einklang mit Wilamowitz' Urteil in seiner vernichtenden *Zukunftsphilologie*,³² wiederaufbereitet von Nietzsche-Spezialisten, die wie Wilamowitz glauben, dass Nietzsche letztlich überhaupt nicht (so sehr) an den Griechen interessiert war.³³ Daher bezeichnet man sein Buch gerne

28 Es gibt wie immer Ausnahmen, wie David B. Allison: Nietzsche, Archilochus and the Question of the Noumenon. In: David Goicoechea (Hg.): The Great Year of Zarathustra (1881–1981). Lanham 1983, 297–315, sowie, und wie schon erwähnt, Christophe Corbier: Subjectivité lyrique et chanson populaire. Archiloque et le genre iambique de Friedrich Schlegel à Friedrich Nietzsche. In: Études Germaniques, 266/2 (2012), 285–307.

29 Paul Raimond Daniels: Nietzsche and The Birth of Tragedy. Durham 2013, 2.

30 Ebd., 3.

31 Ebd., 139.

32 Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff: Zukunftsphilologie. eine erwidern auf Friedrich Nietzsche. ord professors der classischen philologie zu Basel »geburt der tragödie«. Berlin: 1872.

33 Vgl. Wilamowitz: Zukunftsphilologie in: Der Streit um Nietzsches Geburt der Tragödie. Hildesheim 1989, 27–55 mit, z. B. Albert Henrichs: »The Last of the Detractors: Friedrich Nietzsche's Condemnation of Euripides« GRBS 27 (1986), 371–397. David Kornhaber: The Birth of Theater from the Spirit of Philosophy: Nietzsche and the Modern Drama, Evanston 2016, findet Nietzsche überwiegend histrionisch, im Sinne Strindbergs, O'Neills oder Shaws. Dazu kommen noch die Kriegsbegeisterten, die Wagnerianer u. a., vgl. Hugo Drochon, Nietzsche's Great Politics. Princeton 2016.

als »enigmatisch« und flüchtet sich in die Frage: »Wovon handelt die *Geburt der Tragödie* überhaupt?«³⁴

Vielleicht, so darf man antworten (und dies zugleich als Frage festhalten), vielleicht geht es Nietzsche wirklich um die – Geburt der Tragödie?

Um dies zu klären, muss man über Archilochus sprechen, den Nietzsche selbst als die neuartigste aller dichterischen Seelen bezeichnet, als den innovativsten unter den griechischen Lyrikern überhaupt. Auch was das Dionysische für ihn bedeutet, erläutert Nietzsche nicht zuletzt eng an der Seite von Archilochus.

Ein erstes Problem ist dabei, dass wir heute fast vergessen haben, wer Archilochus als Dichter, als Komponist, als Lyriker eigentlich war. Wir kennen natürlich seinen Namen, will sagen: seine Schandtaten und Skandale; seine lyrischen Leistungen sind dagegen kaum bekannt, denn um sie zur Kenntnis zu nehmen, müssten wir ihn auf Griechisch lesen – und zwar rhythmisch.

Selbst zu Nietzsches Zeit war es nötig, die Leser daran zu erinnern, dass Archilochus einst denselben Rang innehatte wie Homer.³⁵ Nicht nur das, er galt als der Lyriker schlechthin.³⁶ Entsprechend betont der amerikanische Altphilologe William Harris gut 130 Jahre nach Nietzsche:

»Für einen gebildeten Griechen im 4. Jahrhundert vor Chr. wäre es schlicht undenkbar gewesen, in einem Vorwort zu der Dichtung des Archilochos erklären zu müssen, wer dieser berühmte Dichter war, wann und wo er lebte und welche Art Dichtung er verfasste.«³⁷

34 Daniels: Nietzsche and The Birth of Tragedy, 1–2. In dieser Hinsicht bringen es Silk und Stern in ihrer Studie *The Birth of Tragedy* trotz ihrer begrenzten Lektüreerträge immerhin fertig, Archilochus zu erwähnen, da sie sonst, wie ich anderweitig festgehalten habe, außerstande gewesen wären, die Musik überhaupt zum Thema zu machen.

35 Wir sprechen hier vom Zeitalter des sogenannten »humanistischen« Gymnasiums, und es kommt uns zugute, dass wir uns eine Art Index dieser Bildung dadurch in Erinnerung bringen können, dass Albert Einstein und Werner Heisenberg, aber auch der spätere Dubliner Ernst Schrödinger und selbst Paul Feyerabend ein humanistisches Gymnasium besuchten und keine naturwissenschaftlich ausgerichtete Schule. Wie in Nietzsches Schulpforta und auch in dem Gymnasium, an dem Nietzsche in Basel zusätzlich zu seinen universitären Lehrveranstaltungen Griechisch unterrichtete, standen Latein und Griechisch im Zentrum. Ein Gefühl dafür können wir auch dadurch bekommen, dass wir nicht nur Nietzsches »Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten« studieren (wie schwierig und dunkel dieser Dialog auch immer sein mag), sondern ganz allgemein seine Betrachtungen zur Bildung, die alle seine Schriften durchziehen, angefangen bei *Schopenhauer als Erzieher* über *Morgenröthe* bis hin zu *Die fröhliche Wissenschaft*. Seine zentrale Rolle für das, was die Deutschen einmal »Bildung« nannten, hat das humanistische Gymnasium erst vor kurzem verloren, und entsprechend begann die klassische Bildung auch in Frankreich und England zu verschwinden und seit neuestem auch in Irland, wenngleich sich das Lateinische hier aus anderen Gründen länger halten konnte.

36 Es ist daher besonders schade, dass Martin Steinrück angesichts dieses Agons unter den Griechen die Lyrik in seinem Buch: *The Suitors in the Odyssey. The Clash Between Homer and Archilochus*. New York 2008 überhaupt nicht erwähnt, und natürlich auch nicht Nietzsche.

37 William Harris: Archilochus. First Poet After Homer. In: <https://www.google.de/url?sa=t&rc=t=j&q=&esrc=s&source=books&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKewjwzdehvMLTAhVHuBoKHSe9CM0QFggiMAA&url=http%3A%2F%2Fcommunity.middlebury>.

Harris, altmodisch in seinem sicheren Gespür für das, was erläutert werden muss und was nicht, will damit betonen, wie grundlegend Archilochus war, ja dass es einen Philologen eigentlich befremdet, viel über einen Dichter sagen zu müssen, der im Grunde ein Synonym für die ganze griechische Dichtung darstellt. Das wäre ungefähr so, als ob man in Deutschland bei einer Diskussion über Goethe mit einer Erläuterung beginnen wollte, wer er eigentlich war, oder in England damit, zu erklären, um wen es sich bei Shakespeare oder Milton handelt.³⁸

Liest man Nietzsches Erstling als die Aufgabe, der Frage nach der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik nachzugehen (also als Bemühen darum, eine Frage überhaupt erst einmal *als Frage* aufzuwerfen, was vielleicht das charakteristischste Leitmotiv Nietzsches überhaupt darstellt)³⁹, so scheint es, als sei jener zweite Teil des Titels, der in der alternativen Titelversion verschwunden ist, infolge eines Verblassens eben dieses Geistes verschwunden, eines, wie man mit Nietzsche sagen könnte, Verblassens des *Gesangs*, der Musik.

Ich möchte deshalb die Frage nach Nietzsches ›neuer Seele‹ als Frage nach der Lyrik stellen, und zwar vermittelt über seine Überlegungen zu Archilochus. Die Genealogie der ›Geburt‹ der Tragödie wird ›aus dem Geiste‹ einer Musik bedacht, die in der Erfindung einer Lyrik gründet, die selbst wiederum aus dem Volkslied geboren wird, das Archilochus erstmals in ein dichterisches Versmaß brachte, und zwar im Zusammenhang der Feierlichkeiten eines Fruchtbarkeitskultes: dem Dithyrambus.

Dem nachzugehen, verlangte Nietzsche ein ganzes Buch ab, und selbst hier erreichte er sein Ziel nicht, weder nach seinem eigenen Dafürhalten noch nach dem irgendeines anderen. Ich beschränke mich hier auf Nietzsches Überlegungen zu Archilochus, was, wie oben angedeutet, bei ihm immer schon eine Gegenüberstellung zu Homer voraussetzt. Aber während Homer problemlos als Paradebeispiel für die Epik zitiert werden kann, kann dies für Archilochus, den ältesten der lyrischen Dichter, in keiner Hinsicht gelten. Wenn Nietzsche dagegen behauptet, Archilochus habe die Elegie und den Jambus erfunden, scheint er ihn Homer entweder – gerade *weil* die Lyrik die ›älteste Form der Poesie‹⁴⁰ ist – gleichzustellen oder ihn aber noch über diesen stellen zu wollen.

edu%2F~harris%2FArchilochus.pdf&usg=AFQjCNF9KkCflfYKFvle7fRKUtfji_whTQ (26.4.2017). Harris hat diesen Essay 2002 online publiziert und frühere Textvarianten aus dem Netz ›umgebucht‹, um, wie er selbst sagt, die Restriktionen seiner Gelehrtenfreunde in den engen Grenzen des sogenannten ›peer review‹ zu umgehen.

38 Ebd.

39 Ich erörtere dies, mit Bezugnahme auf Heidegger, der dies m. E. von Nietzsche übernimmt, in Babette Babich: Nietzsche and the Ubiquity of Hermeneutics. In: Jeff Malpas u. Hans-Helmuth Gander (Hg.): The Routledge Companion to Hermeneutics. Abingdon, Oxon, 2014, 85–97, sowie Babette Babich: Friedrich Nietzsche. In: Niall Keane (Hg.): Blackwell Companion to Hermeneutics. Oxford 2015, 366–377.

40 Friedrich Nietzsche: »Griechische Lyriker, Vorlesungen von Prof. Nietzsche, W. S. 1878/79. In: ders.: Frühe Schriften, Bd. 5. Hg. von Hans Joachim Mette u. Karl Schlechta. München 1994, 369–426, hier: 372. Die Tatsache, dass Archilochus nicht selten einfach übersprungen wird, kann auch schlicht dadurch erklärt werden, dass er eben Traditionsstifter war und daher selbst dieser Tradition weniger entspricht als es dann seine Epigonen tun. Aus welchen Gründen auch immer ist zumindest gerade Archilochus jener Lyriker, den viele Altphilologen, die über Lyrik schreiben, in Klammern setzen oder ganz übergehen, und

Das Problem betrifft das ›Subjekt‹, also auch dasjenige von Archilochus. Wie bereits die ersten Zeilen der *Geburt der Tragödie* deutlich machen, spukt durch Nietzsches Vokabel einer *ästhetischen Wissenschaft* nicht zuletzt auch der Geist Kants, der Geist Schillers und selbstverständlich derjenige Schopenhauers. Auch hier stellt das Subjekt *als* Problem die eigentliche Herausforderung dar. Denn um Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, muss man sich sichtbar machen, prahlen, den Mund vollnehmen. Ist es also das, was den Künstler ausmacht? Und um was für eine Kunst handelt es sich da? Genauer besehen lautet Nietzsches Frage also: Wie spricht der subjektive Dichter über das Subjekt des Subjekts? Welches Subjekt? Um wessen Selbst handelt es sich da eigentlich?⁴¹ Wenn Nietzsche in seiner Antrittsvorlesung bereits die Frage nach der vermeintlichen Person Homer als Schriftsteller hermeneutisch-phänomenologisch aufwarf,⁴² so holt er diese Frage jetzt bei dem Wort vom ›subjectiven‹ Grund in Bezug auf die vermeintliche ›Objectivität‹ der »ästhetischen« Urteilskraft nach.⁴³

Und weil er den lyrischen Dichter mit dem tragischen Dichter verbindet und dadurch mit dem Werk oder Wirken der Tragödie (es geht ja immer auch um die Frage der Aufführungspraxis), beginnt Nietzsche zugleich auch die Frage nach dem Chor ausdrücklich *als Frage* zu formulieren. Weiterhin ist diesbezüglich von Belang, dass Nietzsche seine eigene Untersuchung tendenziell tragisch, das heißt in der Art und Weise einer Tragödie, strukturiert. Daher kann man die *Geburt der Tragödie* rein formal als Oper, als ›griechisches Musikdrama‹ dahingehend lesen, dass sie den Tod ihres Subjekts – des tragischen Kunstwerks – durch die Hand eines der größten Tragödiendichter der Antike zum Thema hat – Euripides –, der, wie Nietzsche behauptet, aus dem »absterbenden Mythos« die verbliebenen Blutstropfen presste, um ihn zu einem letzten Aufblühen zu zwingen.⁴⁴ Als wäre dieser Bericht von Euripides'

zwar seit der Antike. So lässt G. O. Hutchinson, obwohl er der Rangordnung von M. L. West folgt, der Archilochus in seine *Greek Lyric Poetry. A New Translation*. Oxford 1994 einbezieht (wie übrigens auch Max Treu: *Von Homer zur Lyrik. Wandlungen des griechischen Weltbildes im Spiegel der Sprache*. München 1955), Archilochus in seiner *Lyriker-Aufzählung* im Unter-Untertitel von: *Greek Lyric Poetry: Commentary on Selected Larger Pieces*. Oxford 2001 auffallenderweise nicht vorkommen: Alcman, Stesichorus, Sappho, Alcaeus, Ibycus, Anacreon, Simonides, Bacchylides, Pindar, Sophocles, Euripides. Vgl., erweitert um die lateinische Tradition, Tom Hawkins: *Iambic Poetics in the Roman Empire. The Bitter Muse*. Cambridge 2014. Der Grund dafür dürfte mit dem Zentralproblem der lyrischen Dichtung zusammenhängen, von dem Nietzsche spricht, nämlich mit der Frage nach dem Subjekt, dem ›Ich‹, das heißt, mit dem Problem des poetischen Subjekts in der lyrischen Dichtung.

41 Mit dieser Frage schlagen sich viele Forscher herum, so auch analytische Philosophen wie Galen Strawson.

42 Friedrich Nietzsche: *Homer und die klassische Philologie*. In: ders.: *Frühe Schriften*, Bd. 5, 283–305. Vgl. dazu wieder Babette Babich: *Nietzsche: The Ubiquity of Hermeneutics*.

43 Vgl. dazu, mit Bezug auf Kant, den dritten Teil meines Aufsatzes: *Nietzsche's Critique. Reading Kant's Critical Philosophy*. In: Mark Conard (Hg.): *Nietzsche and the Philosophers*. Lanham 2016, 171–192.

44 »Diesen absterbenden Mythos ergriff jetzt der neugeborne Genius der dionysischen Musik: und in seiner Hand blühte er noch einmal, mit Farben, wie er sie noch nie gezeigt, mit einem Duft, der eine sehnstüchtige Ahnung einer metaphysischen Welt erregte. Nach diesem letzten Aufglänzen fällt er zusammen, seine Blätter werden welk, und bald haschen die

schauerlichen Diensten noch nicht genug, wird dieser Tod zudem durch die Hand jener tragischen Figur vollführt, die über den poetisch-dialogischen Genius Platons für die Philosophie insgesamt kanonisiert wurde:⁴⁵ den (um Platon wie auch Nietzsche zu zitieren) »dämonischen« Sokrates.

Doch wer ist Archilochus? Der vollkommene Dichter, der Erfinder des jambischen, des elegischen, des dithyrambischen, des lyrischen Versmaßes. Denn – und wir sind noch immer himmelweit entfernt von Nietzsches, im Zusammenhang seiner Untersuchungen der Längenrhythmik gemachten Entdeckung der Musik der Worte in der altgriechischen Dichtung – denn nichts von all dem ergibt einen Sinn, wenn wir Archilochus (wie wir es üblicherweise tun) in einer Übersetzung lesen. Wir *müssen* (und Nietzsche konnte sich das heute herrschende faktische Außer-Stande-Sein dazu wahrscheinlich niemals vorstellen) nach wie vor in der Lage sein, unseren Archilochus auf Griechisch zu lesen.

Doch diese Aufforderung ist unmöglich. Nietzsche selber schrieb ja auf Deutsch – und vielleicht ist dies der Grund, weshalb er später über diese »neue Seele« nachdachte, die auf hinreichend lyrische Weise versuchen sollte, zu singen. Auch wenn man also das Griechische natürlich im Deutschen, Englischen oder Französischen oder jeder anderen modernen Sprache wiedergeben kann, müssen wir doch, wie Nietzsches Zarathustra einwendet, »hören«, was Archilochus mit seinen Worten (griechisch gelesen, und zwar laut) macht: In Stein geritzte Lyrik, denn wie Nietzsche schreibt: »die Dichtung sollte ein Denkstein [sein], glänzender als Marmor«⁴⁶. Bei Archilochus, und dies verbirgt sich hinter dieser lapidaren Engführung, zählt (wie übrigens auch in Nietzsches erstem Buch sowie in seinem kleinen Aufsatz zur quantifizierenden Metrik) *jedes* Wort, jede rhythmische Phrase, jede Auslassung, jedes Nebeneinander: Nichts kann und darf irgendwie anders sein.

Zu den Anfängen dieser Form schreibt Nietzsche, wie ich schon teilweise zitiert habe:

»Die Lyrik ist <die> älteste Form der Poesie: das Epos entwickelt sich aus einer gewissen Art des Liedes, der Götter- und Heroenhymne. Die Lyrik überall verbunden mit dem religiösen Cult, wo Musik und Tanz mit ihr zusammenkommen der Rhythmus in das Wort hineinwählen, gruppiert die Atome des Satzes; der Rhythmus in Bez<iehung> auf den λόγος heißt μέτρον.«⁴⁷

spöttischen Luciane des Alterthums nach den von allen Winden fortgetragenen, entfärbten und verwüsteten Blumen« (GT 10).

45 Wir müssen Empedokles hier auslassen, über den Lukian und Diogenes Laertius gleichermaßen spotten, und es wird zweitausend Jahre dauern, bis Hölderlin mit Würde über seinen seltsamen Sandalentod schreiben können wird. Mit Empedokles und Lukian habe ich mich (mit zahlreichen Hinweisen auch auf andere Debatten) in gleich mehreren Aufsätzen beschäftigt; z. B. Babette Babich: Nietzsche's Zarathustra, Nietzsche's Empedocles. The Time of Kings. In: Horst Hutter und Eli Friedlander (Hg.): Nietzsche's Therapeutic Teaching. For Individuals and Culture. London 2013, 157–174 sowie »Le Zarathoustra de Nietzsche et le style parodique. A propos de l'hyperanthropos de Lucien et du surhomme de Nietzsche.« Diogène. Revue internationale des sciences humaines, 232 (2010): 70–93.

46 Nietzsche: Frühe Schriften, Bd. 5, 345.

47 Ebd., 372.

Ziehen wir daher einen der berühmtesten Zweizeiler Archilochus' – einem durchaus käuflichen Dichter – heran⁴⁸:

ἐν δορὶ μὲν μοι μᾶζα μεμαγμένη, ἐν δορὶ δ' οἶνος
'Ισμαρικός· πίνω δ' ἐν δορὶ κεκλιμένος. (2W)

Nietzsche übersetzt: »an meinem Speer liegt es, wenn ich gebacknes Brod habe, wenn ich Wein trincken u. mich lagern kann.«⁴⁹ Für ein tiefer gehendes Verständnis wären wir auf Nietzsches Erörterungen zum Metrum angewiesen, aber es kann durchaus nützlich sein, zunächst zwischen den Übersetzungsversionen gewissermaßen hin- und herzugehen, um damit »anzufangen« zu »versuchen« zu »zeigen«, worum es geht.

Die Wiedergabe durch Max Treu lässt das κεκλιμένος (hinneigen, sich verneigen)⁵⁰ außer Acht (problematisch nicht, wie Nietzsche meint, wegen ἐν δορὶ – er findet den Hinweis auf Πόθος bei Archilochus woanders) und unterschlägt tendenziell den dichterischen Reflex auf Inhalt und Form, der hier jambisch ist, aber er fängt das Metrum gut ein:

Hier der Speer gibt mir Brot,
und den Wein von Ismaros gibt mir hier mein Speer,
und ich trink.

Bei Fränkel heißt es:

Meine Lanze bäckt mir mein Brot; die Lanze verzapft mir
Ismarer Wein; sie gibt, während ich trinke, mir Halt.⁵¹

Beides sind zweifellos gelungene Wiedergaben, aber das Eintrittstor ist jedesmal das Lesen; wir müssen die Verse lesen, aber (und genau das bemüht sich Nietzsche ja in seinen Überlegungen zu Musik und Wort zu zeigen) wir müssen sie auch hören – und zwar auf Griechisch.

Der Frage nach dem Griechischen (und das wäre ein völlig anderes Kapitel) muss der Frage nach dem »Problem des Subjekts« zur Seite gestellt werden. Rein formal, vor allem bei Nietzsche, ist das »Problem des Subjekts« nichts Anderes als das von den Altphilologen so genannte »Problem nach der Persönlichkeit Homers«⁵², was ja auch Nietzsches Thema bei seiner Antrittsvorlesung in Basel war.

48 Vgl. noch Guy Hedreen: *The Image of the Artist in Archaic and Classical Greece: Art, Poetry, and Subjectivity*. Cambridge 2015.

49 »In meinen Speeren ist mir das Brod gebacken«, d. h., »an meinem Speer liegt es, wenn ich gebacknes Brod habe, wenn ich Wein trincken u. mich lagern kann.« (1870–1871, KGW II.2, 408) Und weiter: »Nicht ist ἐν δορὶ mit κεκλιμένος zu verbinden.«

50 Siehe hier, wenn auch mehr mit Blick auf morphologische Parallelen, Elizabeth P. Baughan: *Couched in Death: Klinai and Identity in Anatolia and Beyond*. Madison 2013.

51 Hermann Fränkel: *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*. München 1993, 152.

52 Nietzsche: *Frühe Schriften*, Bd. 5, 290.

Um was für einen Dichter handelt es sich hier? Artistisch, ästhetisch gesprochen bleiben wir, wie Nietzsche mit den ersten Zeilen seiner *Geburt der Tragödie* mahnt, Erben des ästhetischen Geschmacks unserer eigenen Tradition. Wir brauchen unsere ganz bestimmte *geschaffene* Natur, wie Spinoza schreibt, aber wir wollen sie nach Kant auf eine *natürliche* Weise, das heißt so, *als ob* sie natürlich sei, ihrer selbst unbewusst, ohne Zwang, unschuldig, interesselos. Wo wir auf den ersten aller ›subjektiven‹ Dichter stoßen, gibt es jedoch keine Unschuld, wie Nietzsche festhält:

»Gerade dieser Archilochus erschreckt uns, neben Homer, durch den Schrei seines Hasses und Hohnes, durch die trunknen Ausbrüche seiner Begierde; ist er, der erste subjectiv genannte Künstler, nicht damit der eigentliche Nichtkünstler?« (GT 5)

Die Geburt der Tragödie hebt dies mit Dionysos und den »trunknen Ausbrüchen seiner Begierde« ausdrücklich hervor und bricht damit ihrerseits etwas Neuem die Bahn: Wo sie sich auf eben diese »lyrischen Gedichte« besinnt, »die in ihrer höchsten Entfaltung Tragödien und dramatische Dithyramben heißen« (GT 5), geht es um Genealogien, will sagen um Anfänge, Ursprünge, um das Stiften und um – die *Geburt*.

Eros, der Süßbittere, das Subjekt ›erlösend‹

»Hierüber giebt uns das Alterthum selbst bildlich Aufschluss, wenn es als die Urväter und Fackelträger der griechischen Dichtung Homer und Archilochus auf Bildwerken,⁵³ Gemmen u.s.w. Neben einander stellt, in der sicheren Empfindung, dass nur diese Beiden gleich völlig originalen Naturen, von denen aus ein Feuerstrom auf die gesammte griechische Nachwelt fortfließe, zu erachten seien.« (GT 5)⁵⁴

Nach Nietzsche, der (und das zitiere ich nun zum dritten Mal) betont hat: »Die Lyrik ist <die> älteste Form der Poesie«⁵⁵, haben die alten Griechen Homer und Archilochus als ebenbürtig, will sagen als gleichrangig, betrachtet. So bezeichnet Platon Archilochus als den »Allerweisesten«⁵⁶ – wobei eine Weisheit der listigen Art gemeint ist, wie sie Machiavelli und Isaiah Berlin gefallen hätte, nämlich: füchsisch, dem Fuchs ähnlich, eine Konnotation, die Hannah Arendt bedient, wo sie ihren

53 Zu den Hermen unter den griechischen Statuen (die lebensgroß waren und daher von einer körperlich interaktiven Proportionalität) vgl. meine weitere Bezugnahmen beinhaltende Untersuchung in Babette Babich: *Die Naturkunde der Griechischen Bronze im Spiegel des Lebens. Betrachtungen über Heideggers ästhetische Phänomenologie und Nietzsches agonale Politik*. In: Günter Figal (Hg.): *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik*. Tübingen 2008, 127–189.

54 Weiter heißt es: »Homer, der in sich versunkene greise Träumer, der Typus des apollinischen, naiven Künstlers, sieht nun staunend den leidenschaftlichen Kopf des wild durch's Dasein getriebenen krieglerischen Musendieners Archilochus« (GT 5).

55 Weiter noch: »das Epos entwickelt sich aus einer gewissen Art des Liedes, der Götter und Heroenhymne« (Nietzsche: *Frühe Schriften*, Bd. 5, 372).

56 Plato, *Polit.*, 365c.

von Heidegger empfohlenen Doktorvater Karl Jaspers gegenüber ihrem Liebhaber Heidegger als Fuchs bezeichnet.

Π.όλλ' οἷδ' ἀλώπηξ, ἀλλ' ἐχῖνος ἐν μέγα [Viel weiß der Fuchs, der Igel nur Eines] — Archilochus⁵⁷

In diesen Versen erfahren wir etwas von der metrischen Macht dieses Dichters, wenn wir an Nietzsches Emphase im Blick auf die quantifizierende Silbentrennung seiner Worte denken. Archilochus' »Größe« korrespondiert hier dem großen Geheimnis des Igels: jener sich selbst ins Tierische verhüllt habenden Verkörperung von Heraklits Einsicht, dass die Natur – das »sie« sollten wir nach Pierre Hadot immer betonen⁵⁸ – es liebe, sich zu verbergen. Genau so macht es ja Nietzsche selbst, etwa wenn er, und nicht nur ein Mal, in diesem Sinne festhält: »Jeder tiefe Geist braucht eine Maske: mehr noch, um jeden tiefen Geist wächst fortwährend eine Maske, Dank der beständig falschen, nämlich flachen Auslegung jedes Wortes, jedes Schrittes, jedes Lebens-Zeichens, das er giebt. —« (JGB 40)

Die Frage nach dem griechischen Wort »μέγα« in der einen »großen Sache« ist für das Jambische selbst möglicherweise von Bedeutung. Horaz, den Nietzsche selber lautstark verdammen wird, berichtet, Archilochus habe »*Archilochum proprio rabies armavit iambo* [seine Wut mit eigenen Jamben bewaffnet]«⁵⁹. Liest man das griechische Original, ist Archilochus tatsächlich weniger ernst zu nehmen im Blick auf das, was er sagt – für ihn durchaus beschämende Dinge: seine berühmten Schmäh- und Spottgedichte, die uns allzu viel über den Autor selbst verraten und uns über Gebühr auf ihn fixiert sein lassen – als im Blick darauf, wie seine Worte klingen und wiederhallen.⁶⁰

57 Archilochus, Fr. 201 in M. L. West (Hg.): *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*, 2nd Ausg., Bd. 1. Oxford 1989. Vgl. Isaiah Berlin, der diesen Vers in seinen Überlegungen zur Philosophie der Geschichte (bei Tolstoi) ebenfalls zitiert: *The Hedgehog and the Fox. An Essay on Tolstoy's View of History*. Hg. von Henry Hardy. Princeton 2013. Die kommentierenden Fußnoten des Herausgebers Hardy benennen die Verbindung zu Homer; er folgt jedoch der üblichen philologischen Praxis, zunächst zu zitieren und dann die Beglaubigung durch Zenobius einzuklammern (S. 68), »der sagt, dies finde sich sowohl bei Archilochus als auch bei Homer ... ›Homerus‹ fragment 5.« Man findet diese Stelle bei M. L. West (Hg.): *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*, Bd. 2. Oxford 1992, wo die Ansicht des Doxografen aus Formgründen zurückgewiesen und damit für Homer entschieden wird. Die Schwäche dieses verbreiteten philologischen Schachzugs besteht trotz seiner vordergründigen Glätte darin, dass Archilochus nicht nur ein jambischer Dichter war (wenn auch wohl einer der besten), sondern, und vor allem nach Nietzsches Einschätzung noch wichtiger, das, was wir oben herausgestellt haben: ein besonders produktiver Erfinder von metrischen Maßen überhaupt. Ich beziehe mich dabei auf Nietzsches Erörterung in den oben erwähnten Passagen über Archilochus in seinen *Frühen Schriften*.

58 Ich denke dabei an Pierre Hadots wichtige Einsichten in Rolle der Isis für Nietzsche mit Bezug auf Schiller. Vgl. Pierre Hadot: *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*. Paris 2008.

59 Q. Horatius Flaccus. *Opera*, Friedrich Klingner, Hg.: Berlin 2008. »De Arte Poetica,« 294–311, hier 297.

60 Um ein Gespräch dafür zu bekommen, siehe (wenn auch durch die Überzeugung belastet, heute seien die Neurowissenschaften dazu in der Lage, diese schwierigen Dinge für uns zu

Denn noch einmal: Nietzsche betont in seiner Vorlesung *Die griechischen Lyriker* (und er meint dies im Sinne eines hermeneutischen Hilfsmittels und nicht als Vorwurf), dass unsere einzige echte Quelle die Worte des Dichters sind. Archilochus selber, »der Iambograph,« wie Max Treu ihn nennt,⁶¹ der uns unmittelbar sowohl von seinen eigenen Schmähungen berichtet als auch von ihrer Wirkung auf jene, denen er sie entgegenschleudert: Archilochus selber sagt uns, dass er all dies mit Worten tue, und er verbindet die Wirkungen *dieser Worte* mit denen, die in seiner Dichtung genannt werden, ob er das nun selbst ist oder andere. Er berichtet davon, und doch kann es zugleich dem Text selbst unmittelbar entnommen werden.⁶² Aber wie ist das philologisch, wissenschaftlich, ästhetisch zu bewerten? Das ist jedenfalls Nietzsches Frage.

Es ist daher nicht ohne Belang, dass eine der bemerkenswertesten Ausführungen unter vielen in Anne Carsons Buch *Eros, the Bittersweet*⁶³ nicht Sappho gilt, obwohl sie die namhafte und eigentliche Protagonistin des Buches darstellt, sondern Archilochus. So zitiert Carson in einem entscheidenden Kapitel, das (ich erinnere an die bereits oben hervorgehobene Tendenz) mit *Archilochus at the edge* [Archilochus am Rande]⁶⁴ überschrieben ist,

τοῖος γὰρ φιλότιτος ἔρως ὑπὸ καρδίῃν ἔλυσθεις
πολλήν κατ' ἀχλὺν ὁμμάτων ἔχευεν,
κλέψας ἐκ στηθέων ἀπαλὰς φρένας. (Diehl 112)

Und auf Deutsch lesen wir:

Solch ein Liebesverlangen ist heimlich ins Herz hineingeschlichen,
goß auf die Augen viel des dichten Nebels,
stahl den feinen Verstand [φρένας] aus der Brust mir weg. (Übers. von Bruno Snell)⁶⁵

lösen und Archilochus auf seine geläufige Verbindung mit der Invektive zu beschränken) Andrea Rotstein: *The Idea of Iambos*. Oxford 2009. Aber man stößt hier auf Probleme, die bereits Nietzsche selbst voller Reue hinsichtlich des ›Zustands der Überlieferung‹ der Lyrik (WS 1878–1879) hervorgehoben hat: »Wir stehen auf einem Trümmerfeld; spärliche Reste. Vollständiges außer Pindar fast gar nicht« (Nietzsche: *Frühe Schriften*, 386). Siehe zu dieser buchstäblich bruchstückhaften Textlage Aniela Knoblich: *Antikenkonfigurationen in der deutschsprachigen Lyrik nach 1990*. Berlin 2014, die sich insbesondere auf Raoul Schrotts *Die Erfindung der Poesie* bezieht.

61 Archilochos. Griechisch und Deutsch. Berlin 1979, 253.

62 Vgl. hierzu, durch und durch ›normierend‹, Ole Martin Høystad: *Kulturgeschichte des Herzens. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln/Weimar 2006 oder Barbara Breitenberger: *Aphrodite and Eros. The Development of Greek Erotic Mythology*. New York 2013. Siehe auch Renate Reschkes Kapitelüberschrift, einschließlich des Fragezeichen und der Auslassung: »Künstler sind Advokaten der Leidenschaft ...?« in: *Denkumbrüche mit Nietzsche. Zur anspornenden Verachtung der Zeit*. Berlin 2000, 234–245.

63 Anne Carson: *Eros, The Bittersweet*. Princeton 1985.

64 Carson: *Eros, The Bittersweet*, 46–52.

65 Ebd., 46.

Wie Carson (auf eine durchaus moderne-lyrische Weise) deutlich macht, ist diese Einbuße an Geistesgegenwart, ja dieser aufsteigende Wahnsinn, nicht einfach eine romantische Brähe oder Trübung, sondern nach Auffassung der Griechen etwas höchst Bedrohliches, ja buchstäblich Zerrüttendes, und um dies zu untermauern, zitiert Carson Archilochus noch einmal:

ἀλλὰ μ' ὁ λυσιμελής ὠταίρε δάμναται πόθος. [Doch die Begierde, mein Freund, hat gliederlösend mich besiegt (Archilochus, Diehl 118, hier in Snells Übersetzung)]⁶⁶

Auch Sappho ist in dieser Hinsicht unmissverständlich, und das ist auch der Grund, weshalb Carson ihr Buch anhand von Sapphos Dichtung entfaltet, eben jener Lyrikerin, auf wir auch bei Michael Theunissen stoßen, der sie in seinem Buch über die Kürze des Lebens (und selbstverständlich korrespondierend: des Begehrens), über Pindar und die Vergänglichkeit zitiert: *Menschenlos*, wie sein Untertitel ausdrücklich lautet, und *Wende der Zeit*:

Schon wieder treibt mich der gliederlösende Eros vor sich her, süß-bitter, unentrinnbar, ein wildes Tier.⁶⁷

Sehen wir uns im Anschluss die deutsche Übertragung von Joachim Latacz an:

Wie ich des Dionysos,
des Herrschers schöneweise
anzustimmen, weiß,
die Dithyrambos
– vom Weine blitzstrahlgetroffen [συγκεραυνωθείς]⁶⁸
die Sinne⁶⁹

Markus Asper fasst das treffend zusammen: »Dionysos muß man eben betrunken feiern.«⁷⁰

66 Carson: Eros, The Bittersweet, 8. Carson zitiert wiederum Martin West, Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati, Bd. 2, 196, laut West: »Oh comrade, the limb-loosener crushes me: desire«.

67 Hier zit. nach Michael Theunissen: Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit. München 2000, 299, der sich wiederum auf Renate Schlesier (1886/87) bezieht. Vgl. Richard Broxton Onians in seinem Kapitel »The Organs of Consciousness« in: The Origins of European Thought. About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate. Cambridge 2011 [1951], 36. Vgl. dazu Hermann Fränkel: Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts. München 1993.

68 Vgl. den Unterschied, der entsteht, wenn man dagegen, wie Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, ein »durchwettert« daraus macht; ders.: Zukunftsphilologie! eine Erwiderung auf Friedrich Nietzsches »geburt der tragödie. In: Karlfried Gründer (Hg.): Der Streit um Nietzsches »Geburt der Tragödie«. Die Schriften von E. Rohde, R. Wagner, U. v. Wilamowitz-Moellendorff. Hildesheim 1989, 27–55, hier: 20.

69 Joachim Latacz: Einführung in die griechische Tragödie. Göttingen 1993, 60.

70 Markus Asper: Onomata allotria. Wiesbaden 1997, 128.

Auch im Zusammenhang der zweiten pythischen Ode (Nietzsche verspürte ja bekanntlich eine große Nähe zu Pindar und entnahm ihm das entscheidende Motto seines Lebens: *Werde, der du bist*⁷¹) wird auf Archilochus angespielt:

Denn ich könnte, in einer anderen Welt lebend, noch sehen, / wie der Tadler Archilochos sich vielfach in eine ratlose Situation brachte, gebläht von haßerfüllten Reden. (Pyth. II 52–6)⁷²

Für Pindar (vor allem im Kontext der sogenannten aeolischen Tonart in Bezug auf das Castorlied, in der die auch für Nietzsche, neben der Metrik, entscheidende Einsicht in die Herrschaft des *ressentiments* auf *ethos* und *psyche* vollzogen wird, als ein Mittel, über den Anderen als einen machtvollen Gegner zu triumphieren) besteht das Problem in einem immerwährenden Streit zwischen Vornehmheit und Unwürdigkeit: zwischen einem, der plant und beharrlich bleibt, und einem, der stets auf die eine oder andere Weise ködert und siegen wird. Für Nietzsche gibt es streng genommen keinen Streit, wie wir wissen, da die Sklavenmoral die Herrenmoral grundsätzlich zunichtemacht.

Vorhin haben wir gehört, dass Archilochus den Speer, der dem Dichter alles bringt – sein Brot, seinen Wein –, zum Dank hervorhebt und mit Πόθος (Zuneigung) überschüttet, und wir haben zugleich etwas von dem glieder-lösenden ó λυσίμελής vernommen, von dem durch die Liebe zu Fall gebrachten Liebhaber und Dichter.

Damit gewinnt das Ganze eine andere Balance und einen neuen Kontrapunkt. Wir müssen auf den Widerhall des Wortes selber hören, seine Resonanz, auf die Wörter und ihren Klang. Daher betont Nietzsche in seiner Vorlesung vom Wintersemester 1878/79:

»Hauptunterschied moderner u. griechischer Lyrik: Die griech. Lyrik richtet sich nicht an ein lesendes Publikum, sondern wie d. ganze gr. klass. Poesie, an den Hörer [...] die gr. Lyrik wurde *gesungen*.«⁷³

So stellt Wilamowitz als Epigraph zu seiner kritischen Rezension von Nietzsches Tragödienbuch auch nicht etwa das Wort irgendeines tragischen Dichters, sondern eines von Aristophanes, einem Verfasser von Komödien, aus dem Fragment *Geras*

71 Siehe weiter meinen Aufsatz zu Freundschaft bei Nietzsche: Nietzsche's Imperative as a Friend's Encomium: On Becoming the One You Are, Ethics, and Blessing. In: Nietzsche-Studien 33 (2003), 29–58.

72 Pindar: Oden. Übers. v. Eugen Dönt. Stuttgart 1986. Vgl. dazu Hugh Lloyd Jones: Modern Interpretations of Pindar. The Second Pythian and Seventh Nemean Odes. In: JHS (1973), 109–137, sowie, vor noch nicht allzu langer Zeit erschienen, Christopher G. Brown: Pindar on Archilochus and the Gluttony of Blame (Pyth. 2.52–6). In: The Journal of Hellenic Studies 126 (2006), 36–46.

73 Nietzsche: Frühe Schriften, 369.

[Alter]. Und auch hier hören wir zum Schluss noch einmal betont das μέγα — jetzt mit spöttischem Verweis auf ein großes Stück Fleisch: κρεας μέγα.⁷⁴

›Die Subjektivität des Lyrikers ist eine Täuschung.‹

*Das »Ich« des Lyrikers tönt also aus dem
Abgrunde des Seins:
seine »Subjectivität« im Sinne der neueren
Aesthetiker ist eine Einbildung.
— Nietzsche*

Nietzsche hält es für »das wichtigste Phänomen der ganzen antiken Lyrik«, dass die Alten die »Vereinigung, ja Identität des Lyrikers mit dem Musiker« (GT 5) überall als natürlich voraussetzten. Er macht hier also eine Zäsur geltend, um die äußerste Gegensätzlichkeit zwischen der modernen und der alten Lyrik, »— der gegenüber unsre neuere Lyrik wie ein Götterbild ohne Kopf erscheint —« (ebd.) aufzuzeigen. Wir Modernen, seien wir nun episch oder narrativ oder sachlich oder im Gegenzug apollinisch, konzentrieren uns auf Bilder und Begriffe, also auf alles andere als auf den ›Geist der Musik‹.

Das ›Subjekt‹, welches die moderne Definition des Lyrikers beherrscht, ist von Anfang an niemals Thema der Antike gewesen: »Seine Subjectivität hat der Künstler bereits in dem dionysischen Prozess aufgegeben« (ebd.). Wenn wir unseren Fokus daher auf das Subjekt Archilochus lenken, indem wir seine leidenschaftliche Subjektivität zum Thema machen, seine Liebe und seinen Hohn, übersehen wir gerade, was wir brauchen, um Archilochus zu lesen, aber auch, um die Tragödie zu verstehen.

Nietzsche formuliert es in Schopenhauers Sprache des Willens, um anzudeuten, was unterhalb der Illusionen, Vorstellungen, Bilder und Symbolisierungen – und damit auch ganz jenseits ihrer – passiert:

»Es ist aber gar nicht nöthig, dass der Lyriker gerade nur das Phänomen des Menschen Archilochus vor sich sieht als Widerschein des ewigen Seins; und die Tragödie beweist, wie weit sich die Visionswelt des Lyrikers von jenem allerdings zunächst stehenden Phänomen entfernen kann.« (GT 5)

Wo, wie Nietzsche schreibt, der Epiker unter seinen Bildern lebt und den Vorstellungen als solchen, deren »zürnenden Ausdruck er mit jener Traumlust am Scheine genießt«,

»sind dagegen die Bilder des Lyrikers nichts als er selbst und gleichsam nur verschiedene Objectivationen von ihm, weshalb er als bewegender Mittelpunkt jener Welt ›ich‹ sagen darf: nur ist diese Ichheit nicht dieselbe, wie die des wachen, empirisch-realen Menschen, sondern die einzige überhaupt wahrhaft seiende und ewige, im Grunde der

74 Siehe Wilamowitz-Möllendorff: *Zukunftsphilologie!*, 27. Cf. Simon Byl: *Le Vieillard dans les comédies d'Aristophane*. In: *L'antiquité classique* 46/1 (1977), 52–73.

Dinge ruhende Ichheit, durch deren Abbilder der lyrische Genius bis auf jenen Grund der Dinge hindurchsieht.« (GT 5)

Der Weltkünstler, das ist das *Ur-Eine*, und genau deshalb beschwört Nietzsche hier Schopenhauer. Denn hier geht es um das Bild eines Bildes, um die Darstellung einer Darstellung, und zwar nicht, als sei alles einfach das Selbst – es ist vielmehr das Selbst, das sich hier gerade zum Ausdruck bringt,

»als ob der Erstere von sich selbst jenes Wörtchen ›ich‹ spräche, so wird uns jetzt dieser Schein nicht mehr verführen können, wie er allerdings diejenigen verführt hat, die den Lyriker als den subjectiven Dichter bezeichnet haben« (GT 5)

Und all das ist eine ›Täuschung‹ – Illusion, Fiktion.

Die Figur des Archilochus verkörpert somit beide Themenkreise, die Nietzsche in den Fokus seiner *Geburt der Tragödie* stellt, das Apollinische und das Dionysische. Denn Archilochus ist der Vater bzw. Erneuerer des Volksliedes und der Dichtung, so wie Haydn es für die Musik war und (für Nietzsche) auch Beethoven:

»In der Dichtung des Volksliedes sehen wir also die Sprache auf das Stärkste angespannt, die Musik nachzuahmen: deshalb beginnt mit Archilochus eine neue Welt der Poesie, die der homerischen in ihrem tiefsten Grunde widerspricht. Hiermit haben wir das einzig mögliche Verhältniss zwischen Poesie und Musik, Wort und Ton bezeichnet: das Wort, das Bild, der Begriff sucht einen der Musik analogen Ausdruck und erleidet jetzt die Gewalt der Musik an sich.« (GT 6)

Die Gleichsetzung mit Archilochus, der nach Nietzsche wie gesagt der erste angesehene Musiker war, bringt es mit sich, dass von ihm »eine neue Kunstbewegung ausgeht, die allmähliche kunstmäßige Entfaltung des Volksliedes zur Tragödie«⁷⁵. Die Geburt der Tragödie führt daher tatsächlich zu nichts und niemand anderem zurück als zu Archilochus, dem Lyriker, spricht: dem Geist der Musik.

In diesem Sinne stellt die Tragödie in ihrer Konzentration auf das Apollinische und das Dionysische zugleich eine Besinnung dar auf die Beziehung des Epischen zum Lyrischen, der Vorstellung zum Willen, des Wortes zur Musik. Die Frage nach der Rolle des Chors erlaubt es Nietzsche, jene nach der Verbindung von Tragödie und Dithyrambus aufzuwerfen, und damit wird die Frage nach dem Chor zugleich

75 1870–1871, 7[127], KSA 7, 191. Nietzsche zieht hier die Schlussfolgerungen aus seinem erstem Buch: »Darum ist, im Ursprung der Tragödie, nur der Chor, in der Orchestra, real, während die Welt der Bühne, die Personen und Vorgänge auf ihr, nur als lebende Bilder, als Scheingestalten der apollinischen Phantasie des Chores sichtbar wurden. Jener Prozeß der allmählichen, vom Einzelnen zum Chore sich ausbreitenden Offenbarung der Vision erscheint wieder als ein Kämpfen und Siegen des Dionysus und versinnlicht sich vor den Augen des Chors. Jetzt schauen wir in die tiefe Nothwendigkeit jener überlieferten Tatsache daß in der ältesten Zeit das Leiden und Siegen des Dionysus der alleinige Inhalt der Tragödie war, ja wir begreifen jetzt sofort, daß jeder andre Held der Tragödie nur als Stellvertreter des Dionysus, gleichsam als eine Maske des Dionysus, verstanden werden muß« (ebd., 191–192).

zu einer Besinnung auf seine Originalität: »ursprünglich ist die Tragödie nur ›Chor‹ und nicht ›Drama‹« (GT 8).⁷⁶ Er schreibt: »Darum ist, im Ursprung der Tragödie, nur der Chor, in der Orchestra, real, während die Welt der Bühne, die Personen und Vorgänge auf ihr, nur als lebende Bilder, als Scheingestalten der apollinischen Phantasie des Chores sichtbar wurden.« (1870–1871, 8[127], KGW III.3, 199) Und: »Diese ganze Erörterung hält daran fest, dass die Lyrik eben so abhängig ist vom Geiste der Musik als die Musik selbst, in ihrer völligen Unumschränktheit, das Bild und den Begriff nicht braucht, sondern ihn nur neben sich erträgt.« (GT 8) Rückt der Chor auf diese Weise ins Zentrum, wird die Tragödie folglich aus der »Paarung« (GT 2), dem »geheimnissvolle[n] Ehebündniss« (GT 4) von Apoll und Dionysus geboren:

»Nach dieser Erkenntniss haben wir die griechische Tragödie als den dionysischen Chor zu verstehen, der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet. Jene Chorpartien, mit denen die Tragödie durchflochten ist, sind also gewissermaassen der Mutterschooss des ganzen sogenannten Dialogs d. h. der gesamten Bühnenwelt, des eigentlichen Dramas. In mehreren auf einander folgenden Entladungen strahlt dieser Urgrund der Tragödie jene Vision des Dramas aus: die durchaus Traumerscheinung und insofern epischer Natur ist.« (GT 8)

Im Gegensatz zu anderen Theorien zum Chor, die in die moderne Konzeption des Dramas zurückweisen und versuchen, seine »Rolle« als eine im Sinne eines Schauspielers unter anderen Schauspielern zu deuten, im Sinne eines idealen Betrachters oder im Sinne dessen, was Schiller die »lebende Mauer« genannt hat, im Gegensatz dazu ist der Chor selbst eigentlich der Ursprung, der »Schoß«, der, wie Nietzsche hier sagt, die Tragödie gebiert.

Im Nachlass wird Nietzsche erläutern, dass dies in einem doppelten Sinne verstanden werden muss – »Der Chor in doppelter Weise Mutterschooß«⁷⁷ –, womit er wieder die bildnerische Sprache der epischen Tradition im Auge hat gemeinsam mit der leidenschaftlichen Sprache der Lyrik: »Einmal als eine Vision sehend. Andererseits sie an sich erleidend. Das Leben der Vision ist rein apollinisch in der Tragödie.«⁷⁸ Umgekehrt könne man den Dithyrambus als den Chor betrachten, der die apollinische Vision anschaut, die auf ihrer Höhe zur Vision des dionysisch-apollinischen Helden wird:⁷⁹ »Der Chor sieht den Helden als lyrischen Menschen, als Urbild des Menschen, nämlich als Erscheinung des Urschmerzes.«⁸⁰ Wenn wir uns an das erinnern, was bereits über das Subjekt gesagt wurde und seinen illusionären Charakter, kann man das folgende Zitat gut nachvollziehen: »Der Mensch ist matte Copie des

76 Vgl. Nietzsche hier: »Diese Ueberlieferung sagt uns mit voller Entschiedenheit, dass die Tragödie aus dem tragischen Chore entstanden ist und ursprünglich nur Chor und nichts als Chor war« (GT 7).

77 1870–1871, 7[139], KSA 7, 195.

78 Ebd.

79 »Oder ist der Dithyramb zu verstehn als der Chor, der die apollinische Vision sieht, bis zur Höhe des dionysisch-apollinischen Helden? Ja.« (ebd.)

80 Ebd.

dionysisch-apollinischen Menschen«⁸¹, und damit sind wir auf einem guten Wege, um vielleicht endlich zu verstehen, was Nietzsche meint, wenn er von der ›Menschwerdung der Dissonanz‹ spricht.

Natürlich tun wir auf diesem Weg weitaus mehr, als das Problem der Formel von der ›Menschwerdung der Dissonanz‹⁸² zu lösen, denn wir erkennen zugleich den Schlüssel zu Nietzsches späteren Überlegungen, welche gleichfalls, wenn auch nur *in nuce*, bereits in Nietzsches erstem Buch angelegt sind. Seine vergleichende programmatische Besinnung lautet folglich: »Wenn unser Handeln ein Schein ist, so muß natürlich auch die Verantwortlichkeit nur ein Schein sein. Gut und Böse. Mitleid.«⁸³

All dies kann aus der Frage nach dem lyrischen Künstler gewonnen werden, insofern sie unmittelbar die Fragen nach dem Selbst und der Subjektivität des Subjekts als solchen nach sich zieht. Nietzsche erinnert uns, dass den Lyraspieler zu vergessen bedeutet, die Musik zu vergessen, das metrische, rhythmische Wort, denn wann immer wir dies tun – und wir tun es als Forscher, Philosophen und Philologen ständig –, sprechen wir über Begriffe, Ideen und Taten als irgendwie dingliche Gegenstände. Das Projekt seines Tragödienbuches ist der Lyriker, der, wie Nietzsche sagt, allem voran die schwierige Frage nach dem Subjekt stellt: »[Es gilt, d]as Subjektive zu erklären.«⁸⁴

Zusammenfassend heißt dies, dass man sich bei jedem Schritt die merkwürdige Ebenbürtigkeit von Homer und Archilochus für die Antike vor Augen stellen muss. Am Ende gilt, wie Nietzsche in seinen diesbezüglichen Notizen zusammenfasst: »Die Subjektivität des Lyrikers ist eine Täuschung.«⁸⁵ Dies gilt es sich klar zu machen, wenn man Nietzsches Entwurf weiter folgen will:

»Archilochus, ›die Lyrik‹, ›die musikalische Stimmung‹ (Schiller) als Geburtsstätte, die sich jetzt in Bildern ausspricht. Die dionysische Manie erscheint mit einem analogen Gleichniß: Liebe zu den Töchtern, mit Schmähung und Verachtung gemischt. Das ›Volkslied‹ dionysisch. Nicht rasende Leidenschaft macht hier den Lyriker, sondern ungeheuer starker dionysischer Wille, der in einem apollinischen Traum sich äußert. Es ist Dionysus, der, eingehend in die Individuation, seine Doppelstimmung ausläßt: der Lyriker spricht von sich, er meint aber nur den Dionysus.«⁸⁶

Dasselbe gilt für Homer (wie auch für Apoll):

»Ebenso der Epiker, ausgehend vom Bilde, das er rein überliefern will, und dazu regt er Gefühle und Stimmungen an, d. h. der Träumende ist selbst am Traum nur so weit betheilt, als er den anzuschauenden Dingen nahe stehen muß und sie verstehen muß.«⁸⁷

81 Ebd.

82 Wie ich 2013 in meinem Buch *The Hallelujah Effect* angedeutet habe, gibt es verschiedene Lösungsansätze, die mit Blick auf diese Formel überprüft werden müssten.

83 1870–1871, 7[146], KSA 7, 197.

84 1870–71–1872, 8[7], KSA 7, 221.

85 Ebd.

86 Ebd.

87 Ebd., 721.

Wenn Nietzsche sagt, dass wir es dort, wo wir zum Subjekt, zur Subjektivität und zur eigentlichen Praxis von Archilochus vorstoßen, mit nichts Anderem zu tun haben als mit einer Fiktion, *einer Täuschung*, dann muss diese Behauptung gleichermaßen in Bezug auf das tragische Kunstwerk gelten:

»Der dramatische Vorgang ist nur als Vision gedacht. Die Musik, Tanz, Lyrik ist die dionysische Symbolik, aus der die Vision geboren wird. Erregung des Gefühlsgrundes zur Projektion der Bilder: zwischen denen jetzt eine natürliche Verwandtschaft sein wird.«⁸⁸

Aus dieser Perspektive deutet Nietzsche Euripides und interessanterweise auch Shakespeare⁸⁹ und, auch wenn er das hier nicht ausdrücklich hinzufügt, Wagner:

»Versuch des Euripides, das Drama ganz apollinisch zu machen, als dramatisiertes Epos, mit der Ethik des Epos: zugleich aber unkünstlerische Wirkungen: Dialektik, Furcht und Mitleid, der pathologische Traum, auf dem Betrug beruhend: die neuere Komödie nicht Bild, sondern Wirklichkeit und zwar weder apollinisch noch dionysisch, sondern der wahre Mensch: Neugierde, Wollust, Witz, etc.«⁹⁰

Was also im Blick auf Archilochus den Unterschied ausmacht, ist die Tatsache, dass Archilochus ein Lyriker war, ein Sänger und ein Erfinder von Tonarten und Klängen. Und wenn, wie in seinem Fall, das Subjekt des Lyrikers eine Fiktion darstellt, was bedeutet, dass seine Lyrik trotz allen Anscheins kein subjektives Bekenntnis darstellt, dann ist das, was im Gedicht zur Sprache kommt, weit mehr als ein anzüglicher, sexueller oder provokanter Inhalt.

Von hier aus können wir anfangen darüber nachdenken, was wir eigentlich tun, wenn wir Archilochus lesen (oder seine Worte anstimmen), und zwar in einem noch eminenteren Sinne, als wenn wir Anakreon oder Sappho lesen. Lesen wir ihn allein um seiner Erotik oder Boshaftigkeit willen?⁹¹ Dieselbe Frage lässt sich in Bezug auf unser Rezitieren, Inszenieren und genussvolles Wiedererleben der tragischen Kunstform stellen. Was tun wir da? Was gibt und gab es da zu genießen – für uns und für die alten Griechen? Und wie ist es bei dem tragischen Kunstwerk als solchem? Ist es so, dass wir (oder die Griechen) einfach nur Vergnügen haben an der Darstellung von schmerzvollen Ereignissen, von Erniedrigung, Enttäuschung, ja an einer unaufhörlichen Aneinanderreihung unabwendbarer Katastrophen?

Sind wir Sadisten, wenn uns solche tragischen Schilderungen ›Genuss‹ bereiten? Und wenn wir dieselbe Frage im Blick auf die obszönen Inhalte der Lyrik von Archi-

88 Ebd., 222.

89 »Shakespeare. Erfüllung des Sophocles. Das Dionysische ist rein in Bildern aufgegangen. Die Weglassung des Chors war ganz berechtigt: aber man ließ zugleich das dionysische Element schwinden. Dieses flüchtet sich in die Mysterien. Es bricht im Christenthum hervor und es gebiert eine neue Musik. Aufgabe unserer Zeit: die Kultur zu unserer Musik zu finden!« (1870–1871, 7[134], KSA 7, 193 f.)

90 1870–71–1872, 8[7], KSA 7, 222.

91 Daher vermissen wir, obgleich das Erotische zweifellos da ist, ja selbst das Orgiastische (von den Frühlingsfesten ganz zu schweigen), die musikalische Bedeutung der Worte selbst: »um schöne Reden war es dem Sophokles zu thun!« (FW 80)

lochos wiederholen: Ist auch seine Lyrik nichts anderes als eine Dichtung über diese menschlichen Abgründe?

Nietzsche unterscheidet sich hier mit seiner Darstellung der ›Geburt‹ der Tragödie als einer Form der Kunst, und ich hege schon seit Längerem die Vermutung, dass es Nietzsches Verständnis von Musik ist, welches in seiner esoterischen Frage nach den quantifizierenden Metren seine Erfüllung findet, das ihn so maßgeblich und in so vielerlei Hinsicht von Aristoteles' Behauptung abweichen lässt. Doch derselbe Nietzsche wirft in *Zur Genealogie der Moral* die in einem präzisen Sinne praktische Frage nach der vermeintlichen Funktion der Verstärkung auf, wenn er eine altruistische Handlung als ›gut‹ bezeichnet, sofern wir vergessen, dass sie ihre Kraft aus einer solchen äußerlichen Verstärkung gewinnt, und unterstellen, der Altruismus sei an und für sich eine gute Sache, oder wenn er herausstellt, das Strafen bei Verbrechern keineswegs Gefühle der Reue hervorrufen, auch wenn eben dies nach den gesetzlichen und moralischen Beteuerung ihre Funktion darstellt. Auf dieselbe Weise fragt Nietzsche in seinem ersten Buch, ob uns der Anblick solcher Erschütterungen tatsächlich zu Mitleid und Furcht bewegt bzw. wie er uns so dazu bewegen könnte, dass wir die weitere Frage stellen können, ob diese Regungen irgendeine Art von Reinigung oder Katharsis in uns hervorzurufen vermögen. Auch in seinen späteren Überlegungen, in denen Nietzsche betont, dass er sich von der Philologie abgekehrt und Studien in Biologie, Physiologie und Psychologie zugewandt habe, lotet er Fragen wie diese aus. Denn was der Autor der quantifizierenden Metrik zweifellos unterstreichen könnte, ebenso wie der Autor der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, fasst Nietzsche in *Die fröhliche Wissenschaft* (die man m.E. als eine wohldurchdachte Reprise der *Geburt der Tragödie* lesen muss) wie folgt zusammen: »Der Athener gieng in's Theater, um schöne Reden zu hören« (FW 80).⁹² Weiter schreibt er:

»sie wollten eben nicht Furcht und Mitleid, — Aristoteles in Ehren und höchsten Ehren! Aber er traf sicherlich nicht den Nagel, geschweige den Kopf des Nagels, als er vom letzten Zweck der griechischen Tragödie sprach! Man sehe sich doch die griechischen Dichter der Tragödie darauf hin an, was am Meisten ihren Fleiss, ihre Erfindsamkeit, ihren Wetteifer erregt hat, — gewiss nicht die Absicht auf Ueberwältigung der Zuschauer durch Affect!« (FW 80)⁹³

Nietzsche erweitert das Problem um die Einsicht, dass das Schmerzliche oder Tragische letztlich nicht dazu angetan sei, die theoretischen Herausforderungen der Frage nach dem tragischen Kunstwerk als solchem bewältigen zu können: »Denn dass es im Leben wirklich so tragisch zugeht, würde am wenigsten die Entstehung einer Kunstform erklären —« (GT 24). Und wie wir bereits angesichts des Titels seines Buches sehen konnten, spricht Nietzsche durchaus vom musikalischen Genuss. Er lässt seine Untersuchung damit beginnen, den immerwährenden Kampf zwischen den Geschlechtern zu beschwören, zweier ästhetischer Stile, des schöpferischen bzw. männlichen und des empfangenden bzw. weiblichen, des Apollinischen und des Dionysischen, des Epischen und des Lyrischen, als zwei einander entgegengesetzten

92 Vgl. hier die letzten drei Kapitel von Babich: *The Hallelujah Effect*.

93 Vgl. Friedrich Nietzsche: *Was ist tragisch*, KGW 8.3, 203 und 66.

Impulsen, die in Intervallen der Versöhnung in Harmonie zueinander treten – und eben das ist es, was Nietzsche auch als ›Menschwerdung der Dissonanz‹ bezeichnet.

Literatur

- Allison, David B.: Nietzsche, Archilochus and the Question of the Noumenon. In: David Goicoechea (Hg.): *The Great Year of Zarathustra* (1881–1981). Lanham 1983, 297–315.
- Archilochos. Griechisch und Deutsch. Berlin 1979.
- Asper, Markus: *Onomata allotria*. Wiesbaden 1997.
- Babich, Babette: Nietzsche's Imperative as a Friend's Encomium: On Becoming the One You Are, Ethics, and Blessing. In: *Nietzsche-Studien* 33 (2003), 29–58.
- Babich, Babette: Die Naturkunde der Griechischen Bronze im Spiegel des Lebens. Betrachtungen über Heideggers ästhetische Phänomenologie und Nietzsches agonale Politik. In: Günter Figal (Hg.): *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik*. Tübingen 2008, 127–189.
- Babich, Babette: »Le Zarathoustra de Nietzsche et le style parodique. A propos de l'hyperanthropos de Lucien et du sur-homme de Nietzsche.« *Diogène. Revue internationale des sciences humaines*, 232 (2010): 70–93.
- Babich, Babette: Nietzsche's Zarathustra, Nietzsche's Empedocles. The Time of Kings. In: Horst Hutter und Eli Friedlander (Hg.): *Nietzsche's Therapeutic Teaching. For Individuals and Culture*. London 2013, 157–174.
- Babich, Babette: Nietzsche: The Ubiquity of Hermeneutics. In: Jeff Malpas und Hans-Helmuth Gander (Hg.): *The Routledge Companion to Hermeneutics*. Abingdon, Oxon 2014, 85–97.
- Babich, Babette: Friedrich Nietzsche. In: Niall Keane (Hg.): *Blackwell Companion to Hermeneutics*. Oxford 2015, 366–377.
- Babich, Babette: Nietzsche's Critique. Reading Kant's Critical Philosophy. In: Mark Conard (Hg.): *Nietzsche and the Philosophers*. Lanham 2016, 171–192.
- Babich, Babette: *The Hallelujah Effect. Music, Performance Practice and Technology*. London: 2016 [2013].
- Baughan, Elizabeth P.: *Couched in Death: Klinai and Identity in Anatolia and Beyond*. Madison 2013.
- Berlin, Isaiah: *The Hedgehog and the Fox. An Essay on Tolstoy's View of History*. Hg. von Henry Hardy. Princeton 2013.
- Breitenberger, Barbara: *Aphrodite and Eros. The Development of Greek Erotic Mythology*. New York 2013.
- Brown, Christopher G.: Pindar on Archilochus and the Gluttony of Blame (Pyth. 2.52–6). In: *The Journal of Hellenic Studies* 126 (2006), 36–46.
- Byl, Simon: Le Vieillard dans les comédies d'Aristophane. In: *L'antiquité classique* 46/1 (1977), 52–73.
- Carson, Anne: *Eros, The Bittersweet*. Princeton 1985.
- Corbier, Christophe: Subjectivité lyrique et chanson populaire. Archiloque et le genre iambique de Friedrich Schlegel à Friedrich Nietzsche. In: *Études Germaniques*, 266/2 (2012), 285–307.
- Dahlhaus, Carl: *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley 1980.
- Dahlhaus, Carl: *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*. München 1974.
- Daniels, Raimond: *Nietzsche and The Birth of Tragedy*. Durham 2013.
- Drochon, Hugo: *Nietzsche's Great Politics*. Princeton 2016.
- Einstein, Alfred/Riemann, Hugo: *Handbuch der Musikgeschichte, Band 1*. Leipzig 1919.
- Fränkel, Hermann: *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts*. München 1993.
- Grote, George: *Griechische Mythologie und Antiquitäten, nebst dem Capitel über Homer und ausgewählten Abschnitten über die Chronologie, Literatur, Kunst, Musik, &c.* Band 3. Leipzig 1858.
- Hadot, Pierre: *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de natur*. Paris 2008.

- Halliwell, Stephen: Nietzsche's ›Daimonic Force‹ of Tragedy and Its Ancient Traces. In: *Arion. A Journal of Humanities and the Classics*, Third Series 11/1 (2003), 103–123.
- Harris, William: Archilochus. First Poet After Homer. In: https://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&resrc=s&source=books&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjwzdehVMLTAhVHuBoKHSe9CM0QFggiMAA&url=http%3A%2F%2Fcommunity.middlebury.edu%2F~harris%2Farchilochus.pdf&usq=AFQjCNF9KkCflfYKFVle7fRKUftji_WhTQ (26.4.2017).
- Hawkins, Tom: *Iambic Poetics in the Roman Empire. The Bitter Muse*. Cambridge 2014.
- Hedreen, Guy: *The Image of the Artist in Archaic and Classical Greece: Art, Poetry, and Subjectivity*. Cambridge 2015.
- Henrichs, Albert: The Last of the Detractors: Friedrich Nietzsche's Condemnation of Euripides. *Greek Roman & Byzantine Studies*, 27 (1986), 371–397.
- [Horaz] Q. Horatius Flaccus. Opera, Friedrich Klingner, Hg.: Berlin 2008. *De Arte Poetica*. 294–311,
- Høystad, Ole Martin: *Kulturgeschichte des Herzens. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln/Weimar 2006.
- Hutchinson, G. O.: *Greek Lyric Poetry: Commentary on Selected Larger Pieces*. Oxford 2001.
- Jones, Hugh Lloyd: Modern Interpretations of Pindar. The Second Pythian and Seventh Nemean Odes. In: *JHS* (1973), 109–137.
- Knoblich, Anela: *Antikenkonfigurationen in der deutschsprachigen Lyrik nach 1990*. Berlin 2014.
- Kornhaber, David: *The Birth of Theater from the Spirit of Philosophy: Nietzsche and the Modern Drama*. Evanston 2016.
- Johannes Kramer: *Von der Papyrologie zur Romanistik*, Berlin, 2011.
- Latacz, Joachim: *Einführung in die griechische Tragödie*. Göttingen 1993.
- Nietzsche, Friedrich: »Griechische Lyriker, Vorlesungen von Prof. Nietzsche, W. S. 1878/79«. In: ders.: *Frühe Schriften*, Bd. 5. Hg. von Hans Joachim Mette u. Karl Schlechta. München 1994, 369–426.
- Nietzsche, Friedrich: »Zusätze: 1869, 1874/1875, 1878/1879 [Die griechischen Lyriker]«. In: ders.: *Frühe Schriften. Schriften der Studenten- und Militärzeit 1866–1868. Schriften der letzten Leipziger Zeit 1868*. Hg. von Hans Joachim Mette und Karl Schlechta. München 1994, 355–368, hier: 355.
- Nietzsche, Friedrich: *Homer und die klassische Philologie*. In: ders.: *Frühe Schriften*, Bd. 5. Hg. von Hans Joachim Mette u. Karl Schlechta. München 1994, 283–305.
- Onian, Richard Broxton: *The Origins of European Thought. About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate*. Cambridge 2011 [1951].
- Pindar: *Oden*. Übers. v. Eugen Dönt. Stuttgart 1986.
- Reschke, Renate: *Denkumbrüche mit Nietzsche. Zur anspornenden Verachtung der Zeit*. Berlin 2000.
- Rotstein, Andrea: *The Idea of Iambos*. Oxford 2009.
- Steinrück, Martin: *The Suitors in the Odyssey. The Clash Between Homer and Archilochus*. New York 2008.
- Theunissen, Michael: *Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit*. München 2000.
- Treu, Max: *Von Homer zur Lyrik. Wandlungen des griechischen Weltbildes im Spiegel der Sprache*. München 1955.
- West, M. L. (Hg.): *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*, 2nd Ausg., Bd. 1. Oxford 1989.
- West, M. L. (Hg.): *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*, Bd. 2. Oxford 1992.
- West, M. L.: *Greek Lyric Poetry. A New Translation*. Oxford 1994.
- Westphal, Rudolf Georg Hermann: *Die Musik des griechischen Alterthumes. Nach den alten Quellen neu bearbeitet*. Leipzig 1883.
- Westphal, Rudolf Georg Hermann: *HAOYTAPXOY, ΠΙΠΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ*. Plutarch Über die Musik. Breslau 1865.
- Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich von: *Zukunftsphilologie! eine Erwiderung auf Friedrich Nietzsches »Geburt der tragödie*. In: Karlfried Gründer (Hg.): *Der Streit um Nietzsches »Geburt der Tragödie*. Die Schriften von E. Rohde, R. Wagner, U.v. Wilamowitz-Möllendorff. Hildesheim 1989, 27–55.

- Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich von: Zukunftsphilologie. eine erwidern auf Friedrich Nietzsche. ord professors der classischen philologie zu Basel »geburt der tragödie«. Berlin 1872.
- Winkler, John J./Zeitlin, Froma I. (Hg.): Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context. Princeton 1990.

Babette Babich
(Aus dem Englischen von Cathrin Nielsen)

Die Herausgeber

Christian Benne ist Professor für Europäische Literatur und Geistesgeschichte an der Universität Kopenhagen.

Claus Zittel ist Stellvertretender Direktor des Stuttgart Research Centre for Text Studies und lehrt Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Philosophie an den Universitäten zu Stuttgart und Olsztyn.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-02672-9

ISBN 978-3-476-05596-5 (eBook)

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

J. B. Metzler ist Teil von Springer Nature

Die eingetragene Gesellschaft ist Springer-Verlag GmbH Deutschland

www.metzlerverlag.de

info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart (Foto: akg-images)

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

J. B. Metzler, Stuttgart

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2017

Inhalt

Christian Benne / Claus Zittel

Einleitung	1
-------------------------	---

Einzelgedichte bis 1877	9
--------------------------------------	---

Peter Villwock

1 Chronotopografie: Nietzsches Erkenntnislandschaftslyrik	11
---	----

Armin Thomas Müller

2 Nietzsches Jugendlyrik und sein Gedicht ›Jetzt und ehemals‹ (1863)	32
--	----

Martin Endres

3 Montierte Überlegung. Eine Lektüre von Nietzsches ›Am Gletscher‹	46
--	----

Adela Sophia Sabban

4 Zitternd und zuckend ein Preislied. Nietzsches Gedicht ›An die Melancholie‹	59
--	----

Chiara Conterno

5 Nietzsches ›Dem unbekannten Gott‹	78
---	----

Torsten Voß

6 Der Triumph der Literatur über die Philosophie? Anti-Signifikation als Selbstbehauptung der Lyrik in Friedrich Nietzsches Gedicht ›Der Wanderer‹ (1876)	89
---	----

Jakob Dellinger

7 Unter Gespenstern? Überlegungen zum »Nachspiel« von ›Menschliches, Allzumenschliches‹ I	101
--	-----

›Idyllen aus Messina‹ / ›Lieder des Prinzen Vogelfrei‹ / ›»Scherz, List und Rache.« Vorspiel in deutschen Reimen‹	113
--	-----

Sebastian Kaufmann

8 »»verbessert«, verlängert, zum Theil verkürzt, dieser Sammlung einverleibt«. Nietzsches ›Rezyklierung‹ der ›Idyllen aus Messina‹ in den ›Liedern des Prinzen Vogelfrei‹	115
---	-----

Peter André Bloch

- 9 Zur Rolle der beiden Gedichtzyklen in Nietzsches ›Fröhlicher Wissenschaft‹ 135

Luca Crescenzi

- 10 Wandelnde Wahrheit der Dichtung. ›Prinz Vogelfrei‹ und ›Im Süden‹: ein Vergleich 161

Giulia Baldelli

- 11 Von Spechten und Lacerten: Nietzsches Auseinandersetzung mit der Epigrammtradition in ›Dichters Berufung‹ 173

Soichiro Itoda

- 12 ›An Goethe‹. Spurenlese einer poetischen Genese 191

Friederike Felicitas Günther

- 13 ›Rim us Re me di um‹. Heilung ohne Heil in Nietzsches Lyrik 208

Corinna Schubert

- 14 Von der Weisheit der Narren – Annäherung an das Gedicht ›Narr in Verzweiflung‹ 223

Christian Benne

- 15 Crux und Zeichen (›Lied des Ziegenhirten. (An meinen Nachbar Theokrit von Syrakusä)‹ / ›Lied eines theokritischen Ziegenhirten.‹) 234

Claus Zittel

- 16 ›Amorosissima«. Variationen über ein »langes Wort« 245

Werner Stegmaier

- 17 Im Auge der Unendlichkeit. Die Häutungen von Nietzsches Gedicht ›Nach neuen Meeren‹ 254

Marie Wokalek

- 18 Nietzsches ›Nach neuen Meeren‹ – Verdichtung eines Aufbruchs ins Unbestimmte 269

Lyrisches im Umfeld von ›Also sprach Zarathustra‹ 281

Katharina Grätz

- 19 Portofino in der Schweiz? Textgenese und Deutungsperspektiven von Nietzsches Gedicht ›Sils Maria‹ 283

Michael Karlsson Pedersen

- 20 Zittern und Zweifel. Über musikalischen Eskapismus in Nietzsches ›Venedig‹-Gedicht 299

Vivetta Vivarelli

- 21 Das Mitternachtslied im ›Zarathustra‹ und die Nacht des ›Tristan‹: Reime und Schlüsselworte 310

»Dionysos-Dithyramben«	315
Wolfram Groddeck	
22 Die Wahrheit im Dithyrambus. Zu Nietzsches »Dionysos-Dithyramben«	317
Christoph König	
23 »Ich bin dein Labyrinth ...«. Zur poetischen Klugheit in Nietzsches »Dionysos-Dithyramben«	331
Eike Brock	
24 »Zwischen zwei Nichtse eingekrümmt, ein Fragezeichen, ein müdes Räthsel. Nietzsches Dionysos-Dithyrambus »Zwischen Raubvögeln« als Klimax einer nihilistischen Krise	350
Na Schädlich	
25 Dithyrambische Sprachproduktivität: zu Nietzsches Dithyrambus »Das Feuerzeichen«	359
Claudia Ibbeken	
26 Feuerzeichen aus der Einsamkeit. Nietzsches »Dionysos- Dithyramben«	376
Erik Schilling	
27 Dialogizität und Polyphonie in der »Klage der Ariadne«	391
Einflüsse und Lektüren	403
Babette Babich	
28 Nietzsches Lyrik. Archilochus, Musik, Metrik	405
Adam Foley	
29 Der »Danae Klage« des Simonides und Nietzsches Grundlagen der Textkritik	430
Konrad Weeda	
30 Horaz und sein umgestürzter Baum: die Möglichkeit einer lyrischen Philosophie?	452
Christiane J. Hessler	
31 »Der realistische Maler« (FW 55): Nietzsches Verse über die scheiternde Mimesis	466
Hans-Rüdiger Schwab	
32 »Zu meinem Gedächtnis«. Nietzsche und Lou Andreas-Salomés »Gebet an das Leben«	479
Isabella Ferron	
33 Nietzsches Dichterbild und dessen Einfluss auf die Lyrik Georg Heyms	492

Thomas Hertel

34 Ein modernes ›Geistergespräch‹: Gottfried Benns Auseinandersetzung
mit Gedichten von Friedrich Nietzsche 503

Stefanie Hiel

35 »Erlöser du! selbst der unseligste«. Das lyrische Nietzschebild Stefan
Georges 520

Anhang 533

Autorinnen und Autoren 535

Personenregister 537

Werkregister 543

*»ich halte nur noch Dichter aus, die unter anderm auch Gedanken haben«
(1875 8[2], KSA 8, 128)*