

## Artikel

---

### Nietzsches Dionysos im Kampf gegen Apoll und das Christentum in Valle-Inclán's *Rosa de Saulo*

Erik Ewald Hüneburg (Würzburg)

HeLix 2 (2010), S. 49-62.

## Abstract

---

Although Valle-Inclán's work is incontrovertibly considered to be of great importance among the Generación del 98, his poetry has only been subject to literary studies on a minor scale. This article tries to decipher the complex semantic matrix of the sonnet *Rosa de Saulo* by making use of the Nietzschean opposition Apollonian/Dionysian. By doing that, it becomes clear that *Rosa de Saulo* has wide-ranging religious and mythological implications and is therefore to a high degree intertextual. It takes its place both among other works of Valle-Inclán such as *Aromas de Leyenda* or *Luces the bohemia* and among the canon of Spanish literature and art (e.g. Cervantes, Quevedo, Goya). Furthermore, by using Nietzsche's artistic opposition as a means of analysing literature, the grotesque character of the sonnet becomes evident.

## Nietzsches Dionysos im Kampf gegen Apoll und das Christentum in Valle-Incláns *Rosa de Saulo*

*Erik Ewald Hüneburg (Würzburg)*

Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich [...] der Bund  
zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen.  
(Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*)

Das Œuvre Valle-Incláns wird als „Spaniens gewichtigster Beitrag zum Fin-de-Siècle-Modernismo“<sup>1</sup> gehandelt. Valle-Incláns Entwicklung steht stellvertretend für die Suche nach ästhetischer Erneuerung, die, mit Ausnahme Barojas, als Konstante der *generación del 98* gelten kann. Dabei bietet sich Nietzsche als Impulsgeber an, zu dessen ästhetischem Verständnis die Unterteilung der griechischen Dramenkunst in apollinische und dionysische Muster zählt.

Obgleich der hier verfolgte Ansatz keiner biographischen Lesart verpflichtet ist, sei angemerkt, dass Valle-Incláns eigene Beschäftigung mit Nietzsche durch keine Zeile des Autors belegt ist. Dennoch war Valle-Inclán über die literarische Entwicklung im von Nietzsche klar geprägten übrigen Europa gut im Bilde.<sup>2</sup> Die Literaturkritik hat bereits 1909 auf die enge Verzahnung seines Denkens mit Mustern aus Nietzsches Philosophie hingewiesen: „[...] entre las pocas cosas que en el orden ideológico pueden apuntarse al examinar las obras de Valle-Inclán [...] es este fiero alarde nietzscheanismo.“<sup>3</sup>

Melchor Fernández Almagro verweist auf D’Annunzios *Il Fuoco* (1900) und *Le vergini delle rocce* (1895), über die Valle-Inclán aus zweiter Hand die Ideen Nietzsches rezipierte: „Por el cauce hirviente de *Las vírgenes de las rocas* y *El fuego* [...] llega al personaje de Valle-Inclán lo que en él podemos advertir de nietzscheano [...]“<sup>4</sup> Die

<sup>1</sup> ARNOLD, „Valle-Inclán“, in: *KLL*, Bd. 16, S. 645.

<sup>2</sup> Vgl. JEREZ-FARRÁN, „El carácter expresionista“, S. 568.

<sup>3</sup> GONZÁLES-BLANCO, *Historia de la novela en España*, S. 804.

<sup>4</sup> FERNÁNDEZ ALMAGRO, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, S. 82. Da Valle-Inclán Nietzsche nicht direkt, sondern vor allem über D’Annunzio kennen lernte, liegen kaum Arbeiten über den (vermittelten) Einfluss Nietzsches auf Valle vor. Eine Ausnahme stellt JEREZ-FARRÁNS Aufsatz dar, der eine kleine Einführung

folgende Analyse zeigt, wie die durch Nietzsches Verständnis maßgeblich geprägte Dichotomie ‚apollinisch‘ vs. ‚dionysisch‘ das Sonett *Rosa de Saulo* (1920)<sup>5</sup> strukturiert.

Was den philosophischen Hintergrund der folgenden Untersuchung betrifft, stütze ich mich vornehmlich auf *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), worin der Philosoph und Altphilologe Nietzsche zum ersten Mal die Konturen des Dionysischen und Apollinischen in seiner Neuauslegung skizziert. Im Laufe seines Schaffens äußert sich Nietzsche immer wieder zu diesem Thema, daher ziehe ich vereinzelt auch andere Schriften des Philosophen hinzu. Nach einer kurzen philosophischen Einführung wird der von der Literaturwissenschaft bis dato wenig beachtete Text Valle-Incláns<sup>6</sup> auf seinen dionysisch-apollinischen Gehalt, auf Phänomene der Sprecherhaltung und Intertextualität sowie auf seine religiösen Bezüge hin untersucht. Diese religiöse Referenz bietet sich hier insofern an, als dass zum einen Nietzsches Religionskritik auch eine Folge seiner Wertschätzung des Dionysischen ist und zum anderen das Religiöse eine dominante Stellung in Valle-Incláns Gesamtwerk einnimmt, nicht zuletzt in *Aromas de leyenda* (1907), in *La lámpara maravillosa* (1916) sowie in *Luces de bohemia* (1920).<sup>7</sup> Darüber hinaus geht die vorliegende Untersuchung von der These aus, dass wir es im Sonett mit einer Hinwendung zu einer christlich-apollinischen Zivilisation unter Preisgabe des griechisch-dionysischen Modells zu tun haben.

---

in die Präsenz Nietzsches im Denken und Schreiben Valle-Incláns gibt (vgl. „Goethe y Nietzsche en La Marquesa Rosalinda“, S. 604f.).

<sup>5</sup> Die folgenden Versangaben aus dem Sonett beziehen sich auf: VALLE-INCLÁN, *Claves líricas*, S. 66. Das Jahr 1920 war für Valle-Incláns gesamtes Schaffen symptomatisch, insofern darin die Veröffentlichungen von *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, *El pasajero*, *Divinas palabras*, *Farsa de la enamorada del Rey*, *Tablado de marionetas* und *Luces de Bohemia* fallen.

<sup>6</sup> Überhaupt ist Valle-Incláns lyrisches Werk in der Forschung bislang nur vereinzelt kommentiert worden. Sogar die breiter angelegten Studien von Balseiro, Barja, Fernández Almagro und Madrid untersuchen die Lyrik nur am Rande. Vgl. zu diesem Umstand GARCÍA-GIRÓN, „Valle-Inclán – Modernist Poet“, S. 257.

<sup>7</sup> Vgl. SMITH, „Luces de bohemia“, S. 60-64. In diesem Aufsatz wird zur Deutung einzelner Figuren auch auf dionysische Elemente eingegangen.

### *Apoll gegen Dionysos bei Nietzsche*

Nietzsche geht es in der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* nicht nur um eine historische Rekonstruktion der griechischen Dramenpraxis, sondern um eine Neubewertung zweier grundlegender Gestaltungsprinzipien der Kunst.

Nach Nietzsche ist mit dem Dionysischen eine Lebensform verbunden, die rauschhaft, fließend, unbestimmt, unendlich, dunkel und fühlend das überschäumende Leben prägt.<sup>8</sup> Triebpsychologisch gilt das Dionysische als inzestuöse Tendenz.<sup>9</sup> ‚Dionysisch‘ meint aber auch die überfließende Schaffenskraft, das formlose und kreative Chaos, das sich gegen Ordnung und Struktur richtet. Ferner wird im Rausch die Individuation zugunsten einer „mystische[n] Einheitsempfindung“<sup>10</sup> aufgelöst. Die Referenz auf mystische Texte ist es auch, die Valle wesentlich mit Nietzsche verbindet.<sup>11</sup> Im Zuge der Schriften Nietzsches entwickelt sich das Dionysische zum lebensbejahenden Gegenentwurf des lebensverneinenden Christentums:

G e g e n die Moral [...] erfand sich [mein Instinkt] eine grundsätzliche Gegenlehre und Gegenwertung des Lebens, eine rein artistische, eine a n t i – c h r i s t l i c h e. Wie sie nennen? Als Philologe und Mensch der Worte taufte ich sie, nicht ohne einige Freiheit – denn wer wüsste den rechten Namen des Antichrist? – auf den Namen eines griechischen Gottes: ich hieß sie die d i o – n y s i s c h e.<sup>12</sup>

Zum Apollinischen hingegen gehören Schein, formale Distanz und Disziplin, Traum, Individuation, Gestalt und Form, Begrenzung, Bestimmtheit und Helligkeit. Apoll ist der „Gott des Maßes und der Besonnenheit [...], der Gott des Orakels zu Delphi [...] und Herr der Wissenschaften.“<sup>13</sup>

Apollo steht vor mir als der verklärende Genius des principii individuationis, durch den allein die Erlösung im Schein wahrhaft zu erlangen ist: während unter dem mystischen Jubelruf des Dionysos der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Seins, zu dem innersten Kern der Dinge offen liegt.<sup>14</sup>

<sup>8</sup> Vgl. *Kritische Studienausgabe der Nietzsche-Werke* (gemäß der Nomenklatur der Nietzsche-Forschung im Folgenden abgekürzt als KSA), Bd. 1, S. 26.

<sup>9</sup> OTTMANN, *Nietzsche-Handbuch*, S. 189.

<sup>10</sup> GRAU, *Ideologie und Wille zur Macht*, S. 341.

<sup>11</sup> Vgl. BARJA, *Libros y autores contemporáneos*, S. 383 und PAOLINI, „Valle-Inclán’s Modernism.“

<sup>12</sup> KSA, Bd. 1, S. 19.

<sup>13</sup> OTTMANN, *Nietzsche-Handbuch*, S. 58.

<sup>14</sup> KSA, Bd. 1, S. 103.

‚Apollinisch‘ bedeutet demnach wesentlich Verschleierung, Andeutung und maßvolle Begrenzung.<sup>15</sup> Der Betrachtende wird auf Distanz gehalten, das Objekt mithilfe von Metapher und Metonymie *angedeutet* und nicht direkt erfahren. Ein dionysisches Kunstwerk dagegen lebt von direkter Konfrontation, die in einem, bezogen auf die antike Tragödie, kollektiven Rausch im Rahmen des Dionysoskultes mündete.

Nietzsche strebt nicht das radikale Ausleben des Dionysischen auf Kosten des Apollinischen an. Reines Dionysikertum lehnt der Philosoph als barbarisch ab.<sup>16</sup> Beide Prinzipien sind vielmehr komplementär. Das Dionysische benötigt das vereinfachende, ordnende und begrenzende Maß des Apollinischen. Das Apollinische wiederum muss um eine entgrenzende, überströmend lebendige Komponente ergänzt werden.

### *Clave XVI: Rosa de Saulo*

- 1 Fue mi grito de amor brama guerrera  
fue de Heracles mi furia redentora.  
¡Sobre los hombros pieles de pantera!  
¡Sobre la frente rosas de la aurora!
- 5 Amé el gladio y el salto cuando era  
en el comienzo de la vida.  
Ahora el délfico laurel de mi cimera,  
bajo la tempestad se dobla y llora.
- 9 En mi frente era luz el áureo casco  
helénico. Al vencido Prometeo  
fui a dar la libertad sobre el peñasco,
- 12 y alzando sus cadenas por trofeo  
vi a Cristo en el camino de Damasco.  
¡EGO CREDEBAM ET LAUDAVI DEO!<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Vgl. KSA, Bd. 1, S. 154f.

<sup>16</sup> Ebd., S. 31-33.

<sup>17</sup> VALLE-INCLÁN, *Claves líricas*, S. 66.

Im Sonett *Rosa de Saulo* wird die Konversion des Saulus in der ersten Person präsentiert. Im biblischen Text<sup>18</sup> erfahren wir von dessen Bekehrung vom Christenverfolger zum Apostel: Uns begegnet ein Saulus von Taurus, der den Befehl erhält, in Damaskus Anhänger Jesu zu verfolgen. Auf dem Weg dorthin trifft er den auferstandenen Jesus persönlich. Saulus „fällt es [...] wie Schuppen von den Augen“,<sup>19</sup> mit welcher Todeswut er bisher die Christen verfolgte. Er begreift die Begegnung als Anstoß, sich der Sache Jesu anzuschließen.

In Valle-Incláns Text finden wir zunächst einen kriegerischen und animalischen Saulo vor, der das Schwert und den Kampf liebt. Ausgelöst durch ein Unwetter („tempestad“, V. 8) erfährt er eine Wandlung und befreit schließlich den von den paganen Göttern an einen Felsen geketteten Prometheus. Dessen Ketten als Trophäen emporhebend wird er Christus auf dem Weg nach Damaskus gewahr. Das Sonett schließt mit einem lateinischen Glaubensbekenntnis – die Konversion ist vollendet. Dabei reiht sich die religiöse Thematik in das Bedeutungsnetz des Gedichtbandes *El Pasajero* ein, der von transzendenten Themen wie Liebe, Tod, Ewigkeit, Schmerz und Passion durchzogen ist.<sup>20</sup>

Betrachten wir zunächst den Titel: *Rosa de Saulo*, die Rose des Saulus. Motivisch knüpft er an den Komplex der *Rosaleda* aus den übrigen Werken im Lyrikband *El Pasajero* an. 26 der 33 dort versammelten lyrischen Texte verweisen auf die Rose. Sie ist eines der meist genutzten Symbole in der Kulturgeschichte der Menschheit. Im Altertum galt sie als Symbol der Freude, Liebe und Jugend. Im hellenistischen Kontext wurde sie Dionysos, Eros und nicht zuletzt Aphrodite geweiht, die mit einer Rose dem Meerschäum entstieg und sich an den Dornen verletzte. Darüber hinaus verkörperte sie nach antiker Sage die Überbleibsel der Morgenröte. Das Christentum setzt Maria anstelle der sich verletzenden Aphrodite ein.<sup>21</sup> Von ebenso zentraler Bedeutung im Christentum ist der Rosenkranz, *el rosario*. In der Überschrift tauchen also bereits zwei Spannungen auf, die in der formalen Polarität Quartette vs. Terzette wiederkehren. Zum einen fungiert die Rose als Symbol des hellenistischen,

<sup>18</sup> Vgl. Apg 9, 1-35. In den folgenden Bibelzitate beziehe ich mich auf BAIL, *Bibel in gerechter Sprache*, hier: S. 2041f.

<sup>19</sup> Apg 9, 18.

<sup>20</sup> Darüber hinaus wird an dieser Stelle schon die intertextuelle Verzahnung zu anderen Autoren deutlich, denn das Motiv der Konversion vom Heiden zum Christen ist beispielsweise auch für Daríos *Prosas profanas* charakteristisch. Vgl. hierzu GARCÍA-GIRON, „Valle-Inclán – Modernist poet“, S. 260.

<sup>21</sup> Vgl. POSENER, *Maria*, S. 85.

entgrenzenden Gottes des „R a u s c h e s“<sup>22</sup> (Dionysos) und als christliches Zeichen, das in Form der Mariengestalt die ehemals griechisch-polytheistische Bedeutung (Aphrodite, Dionysos, Eros) ersetzt, vereinheitlicht und begrenzt. Zum anderen werden wir Zeugen einer parallelen Konversion in der Biographie des Saulus. Auch er beginnt als entgrenzender, gewaltsamer und ausschweifender Verfolger der Urchristen, wird dann aber durch den christlichen Glauben in einem neuen zivilisatorischen Rahmen begrenzt. Aus intertextueller Perspektive wird deutlich, dass in der Figur des Saulus, der erst auf seiner Wanderschaft nach Damaskus eine Konversion erfährt, der Bogen zum Motiv des Wallfahrers, *peregrino*, geschlagen wird. Dieses fügt sich mühelos in die Semantik des *Pasajeros* ein, nach dem der Lyrikband bezeichnenderweise benannt ist.<sup>23</sup>

Im ersten Quartett erfährt der Leser von der kriegerischen Haltung des Saulus („guerrera“, V. 1), seiner rohen, ungeschliffenen und wütenden Art („furia“, V. 2) und dem animalisch anmutenden Aussehen („sobre los hombros pieles de pantera“, V. 3) im Kontext der hier v.a. gewaltsam verstandenen griechischen Götterwelt. Als ersten Erlöser erwähnt sich das lyrische Ich Herakles, der, ähnlich wie Saulus, mit dem Fell des Nemäischen Löwen ausgestattet ist und der „furia“ (V. 2) in der mythologischen Bedeutung als „[c]ada una de las tres divinidades infernales en que se personificaban la venganza o los remordimientos“<sup>24</sup> nahe steht. Die Animalisierung ist im gesamten Werk Valle-Incláns eine beliebte Form der Figurencharakterisierung.<sup>25</sup> Diese von Goyas *Disparates* und Hieronymus Boschs *Hölle* inspirierte Rohheit kann entweder als individueller Charakterzug oder auch als Abbild einer Gesellschaft stehen, deren Inhumanität der Text eine geistige Neuausrichtung entgegensetzt.<sup>26</sup> Doch sehen wir uns zunächst die Herakles-Gestalt an. In Euripides' Tragödie *Herakles* verkörpert der altgriechische Heil- und Orakelgott den Wahnsinn, den „Totenbezwinger, [...] Fresser, [...] Säufer.“<sup>27</sup> Er tötet Frau und Kind, wird von Athene in den Schlaf versetzt und, ähnlich wie Prometheus, angekettet. Wieder bei Verstand will er sich aufgrund des

<sup>22</sup> KSA, Bd. 1, S. 26.

<sup>23</sup> Ich verweise auf den Aufsatz von GÓMEZ-MONTERO, „La lírica“, dessen Untersuchung zu den *Claves líricas* in *El Pasajero* das Motivpaar der *Rosaleda* und des *Peregrino* herausgearbeitet hat. Desweiteren rekurriert Gómez-Montero auf die Bestätigung und das Scheitern einer Utopie, die in der hier vorliegenden Opposition ‚rauschhafter Krieger vs. Verkünder der christlichen Lehre‘ gut nachzuvollziehen ist.

<sup>24</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, S. 710.

<sup>25</sup> Vgl. RAMÍREZ, „Valle-Inclán's Use of Imagery“, S. 260. Der Beitrag weist explizit auf das Bild des Löwen hin und zieht die Parallele zu Valle-Incláns Erzählung *Mi hermana Antonia* (1909).

<sup>26</sup> Vgl. JEREZ-FARRÁN, „El carácter expresionista“, S. 573.

<sup>27</sup> EURIPIDES, *Herakles*, S. 8.

Mordes an der eigenen Familie das Leben nehmen. Mit dieser Konversion vom Wahnsinn zur Klarheit und Reue wiederholt die Geschichte des Herakles zum einen die Spannung, die schon die Überschrift des Sonetts aufwirft und zum anderen die Konversion des Saulus. Darüber hinaus bringt Herakles die Saulus-Figur aus dem ersten Quartett in die Nähe der Ideale des Dionysos, dessen Charakter ebenso entgrenzend ist wie der Wahnsinn des Herakles. Auch Dionysos steht bei Nietzsche für eine ständige Grenzüberschreitung, für überschäumendes Leben bis hin zum Rausch.<sup>28</sup> Nietzsche freilich verurteilt Paulus für seinen „schauderhaften Mischmasch von griechischer Philosophie und Judentum.“<sup>29</sup> Weiter: „Kein Gott [ist] für unsere Sünden gestorben; keine Erlösung durch den Glauben; keine Wiederauferstehung nach dem Tode – das sind alles Falschmünzereien des eigentlichen Christentums, für die man jenen unheilvollen Querkopf verantwortlich machen muss.“<sup>30</sup> Die letzte Zeile des ersten Quartetts spricht von den Rosen der Aurora vor Saulus' Stirn. Es handelt sich, neben dem Titel, um die einzige Erwähnung der Rosen im Sonett und lässt sich auf zweierlei Weise interpretieren. Im griechischen Kontext gelesen steht Aurora als Göttin der Morgenröte für die Hoffnung auf den nächsten Tag. Mit den Rosen schlägt sie die Brücke zu Aphrodite und Eros, den Liebesgöttern, die Saulus mit irdisch-erotischer Energie motivieren und ihn zu neuen Kriegstaten antreiben. In dieser Deutung ist der in gewaltsamen Extremen lebende Saulus als irdischer Exponent des vorgestellten griechischen Götterhimmels kohärent gestaltet. In einer zweiten Deutung kann die Rose der Aurora auch eine Vorausschau auf die zwei Terzette darstellen, denn Aurora symbolisiert auch das Licht und den Himmel. Diese Symbolik mag als christliche Heilsbotschaft verstanden werden, welche von Maria, „d[er] schönste[n] Rose unter den Frauen“<sup>31</sup> in die Welt gebracht wird. Überhaupt reiht sich Valle-Incláns Sonett nicht zuletzt aufgrund seiner Bildsprache in sein Gesamtwerk ein; eine Bildsprache, die ihm innerhalb der *generación del 98* eine herausgehobene Stellung verschafft.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> OTTMANN, *Nietzsche-Handbuch*, S. 188.

<sup>29</sup> KSA, Bd. 13, S. 104.

<sup>30</sup> Ebd., S. 103.

<sup>31</sup> GOSSNER, *Vielfalt der Rosen*, S. 15.

<sup>32</sup> Vgl. RAMÍREZ, „Valle-Incláns Use of Imagery“, S. 260. Die Debatten um die Abgrenzung der *generación del 98* zu den vor- und nachfolgenden Strömungen, insbesondere zum Modernismus, sowie die Kontroversen um die Autoren, die als 98er bezeichnet werden können, sind vielschichtig. Valle-Inclán wird in der Literaturkritik oft als Bindeglied zwischen der *generación del 98* und dem beginnenden Modernismus gesehen. Vgl. SHAW, *La generación del 98*, S. 20-22.

Das zweite Quartett setzt den entgrenzenden Trend zunächst fort. Mithilfe des wohl stärksten Verbs der Zuneigung, lieben („amé el gladio y el salto“, V. 5), beschreibt das sprechende Ich seinen Hang zum bewegten, sprunghaften Leben in den Extremen der Gewalt. Diese Wiederholung der kriegerischen Inklination lässt den darauffolgenden Bruch umso evidenter werden. Das Tempus wechselt mit „ahora“ (V. 6) in das historische Präsens und kündigt auch eine Veränderung in der psychologischen Konstitution des Sprechenden Ichs an. Der delphische Lorbeerkranz des Helmes verbiegt sich und knickt aufgrund eines Unwetters mit einem heulenden Geräusch ein („se dobla y llora“, V. 8). Was geschehen ist, lässt sich nicht bloß als Folge eines Gewitters oder Sturmes deuten, vielmehr wurde der Tod der griechischen Götterwelt besiegelt! Das Koordinatensystem der Werte wird neu vermessen: Der delphische Lorbeerkranz steht für den Sieg des Hellenismus, denn er verweist auf den Ort des Orakels von Delphi, das für die griechische Sagenwelt nicht erst seit Sophokles' *König Ödipus* der Hort der Wahrheit ist. Der Auslöser für das Ende des hellenistischen Mythengebäudes liegt jedoch im Himmel selbst. Der Götterhimmel war es, der das Unwetter hervorgebracht hat; er war es, der sich verändert hat. Da Saulus der Macht der Götter unterworfen ist, ändert sich mit der neuen metaphysischen Wirklichkeit „oben“ auch seine physische Realität „unten“. Der Mensch bleibt in dieser Darstellung der überirdischen Macht ausgeliefert.

In den Terzetten schließlich erhält der Leser einen Einblick in den Aufbau einer neuen Welt. Mit dem Ende von Delphi und der alten Wahrheit wird eine neue präsentiert, die vom Licht des christlichen Gottes („luz, V. 9, „Cristo“, V. 13) geprägt ist. Im ersten Terzett erscheint ein Licht, das mit einem goldenen griechischen Helm „áureo casco helénico“ (V. 9f.) in Verbindung gebracht wird. Der Leser mag sich zunächst wundern – war es nicht das Griechentum, das im zweiten Quartett dem Untergang geweiht schien? Mit Nietzsches Opposition apollinisch-dionysisch lässt sich die Entwicklung deuten, denn es handelt sich hier vielmehr um die Erleuchtung des *anderen* Hellas. Nicht die entgrenzende Götterwelt, nicht die dunkle kriegerisch-dionysische Ausrichtung Herakles' oder Aphrodites' wird hier besungen, sondern die helle, apollinische, sinnstiftende, formgebende und künstlerische Welt der Musen, in der es keinen Grund mehr gibt, dass der apollinische Menschenfreund Prometheus an

den Felsen gekettet bleibt.<sup>33</sup> Der mit Licht assoziierte goldene Helm ist ein Produkt der schönen Künste. Er erleuchtet, aber als Helm begrenzt er auch den mit Nietzsche gesprochen freien Geist, so wie die Kunst einen „Schönheitsschleier“<sup>34</sup> um den Betrachter legt. Die Hochschätzung des Apollinischen, die wir in dieser Zeile erleben, verweist auf die spätere Hinwendung zum Christentum im zweiten Terzett. Haben die Götter Prometheus einst verbannt, wird er nun in einem Akt, welcher der alten Götterwelt den Todesstoß versetzt, befreit: „Al vencido Prometeo/fui a dar la libertad sobre el peñasco.“ (V. 10f.) Hier ist es der befreiende Saulus, der zur formgebenden Instanz avanciert. Damit wird sowohl die kriegerische Saulusfigur aus den Quartetten überwunden als auch die einst kriegerisch-dionysische Götterwelt besiegt. Saulus glaubt nicht mehr an sie, und wagt es, Prometheus<sup>35</sup> die Fesseln abzunehmen und ihm die Freiheit („libertad“, V. 11) zu schenken. In einer dem Missionar Paulus nahe stehenden Deutung ist hier auch die neue Freiheit des Christentums gemeint. Beide Figuren, sowohl der historische Saulus als auch die Figur im Sonett, werden einer Transformation unterzogen. „Unter dem Zauber des Dionysischen [...] äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinschaft: [...] als Gott fühlt er sich.“<sup>36</sup> Der Besiegte wird zum Sieger: Prometheus wird frei und Saulus/Paulus wird, mit Bezug auf die Macht der griechischen Götter, Gott gleich.

Damit ist das zweite Terzett angesprochen, denn die Ketten des Prometheus werden nun in Trophäen verwandelt, die vom Sieg über die alten Mächte zeugen. Dass Saulus in der Figur des Paulus eine Konversion erfährt, ist ohne den „neuen Heiland“, der ihm im Neuen Testament genauso wie im Sonett erscheint, nicht möglich: „vi a Cristo en el camino de Damasco“ (V. 13). Die letzte Zeile („¡EGO CREDEBAM ET LAUDAVI DEO!“; V. 14) bleibt nicht nur Glaubensbekenntnis allein. Es ist,

<sup>33</sup> Vgl. *Kritische Gesamtausgabe der Nietzsche-Werke* (KGW), Bd. 3/5,1, S. 220.

<sup>34</sup> KSA, Bd. 1, S. 155.

<sup>35</sup> Prometheus gilt auch als Schutzpatron der neuzeitlichen Aufklärung, hat er den Menschen doch ebenfalls ein „Licht“ gegeben, jedoch nicht das Licht der religiösen Erleuchtung, sondern das Feuer des Fortschritts. Wird Prometheus hier also auch befreit, um die (säkularen, progressiven) Gedanken der Aufklärung mit dem Christentum zu versöhnen? Dies wäre im für die *generación del 98* so wesentlichen Diskurs der *Zwei Spanien* eine Lesart, die auf Versöhnung zielt. Prometheus steht dem Christentum jedoch entgegen, denn er hat den Menschen nicht nur das Feuer gebracht, sondern ihnen auch das Wissen um die Stunde ihres Todes genommen und damit die Arbeitsfreudigkeit und Energieleistung der menschlichen Kultur geweckt (vgl. GADAMER, *Gesammelte Werke*, Bd. 9, S. 172; ähnlich auch BLUMENBERG, *Die Arbeit am Mythos*, S. 380, 413, 424). Prometheus, der für die Selbstbehauptung des Menschen gegen das Absolute der Wirklichkeit steht – ein an Nietzsche orientiertes Motiv, das in der vorliegenden Saulus-Figur keinen Exponenten findet.

<sup>36</sup> KSA, Bd. 1, S. 26.

gesprochen mit Nietzsche, auch ein notwendiges Versprechen des Gehorsams an den neuen Gott: „Wo ein Mensch zu der Grundüberzeugung kommt, dass ihm befohlen werden  *muss*, wird er ‚gläubig‘ [...].“<sup>37</sup> Warum wendet sich Saulus aber dem neuen Heiland zu? Ist das Unwetter, psychologisch betrachtet, ein Zu-sich-kommen, das uns schon bei der ‚Konversion‘ des Herakles begegnet ist? Empfindet Saulus Schuld<sup>38</sup> gegenüber seinen früheren Taten? Es würde, in einer Nietzsche nahe stehenden Lesart, seinen Hang zum Christentum erklären, ist dies doch „durch den Schuld-, durch den Straf- und Unsterblichkeitsbegriff“<sup>39</sup> definiert. Ferner folgt Saulus mit seiner devoten Haltung jener des Alten Testaments: „Neben mir soll es für dich keine anderen Gottheiten geben. [...] Verneige dich nicht vor ihnen, bete sie nicht an, denn ich, ICH-BIN-DA, deine Gottheit [...].“<sup>40</sup> Mit der Hinwendung zum Monotheismus ist auch eine Hinwendung zu einer einzigen Norm – der eines einzigen Gottes – verbunden. Laut Nietzsche hatte der Polytheismus den Vorteil, eine „Mehrzahl von Normen“<sup>41</sup> zuzulassen. Das Individuelle, das nicht an einer einzigen Norm Gemessene, wird wertgeschätzt. Im Akt der Konversion gibt die Saulus-Figur in Valle-Incláns Text seine Freiheit und seine Individualität ab. Vergessen wir in diesem Zusammenhang nicht die christlich-paulinische Vorstellung von der Idee eines „neuen Menschen“,<sup>42</sup> die dem Übermenschen Nietzsches diametral entgegengestellt ist. Zu dem Schluss, dass ein Mensch, der die Freiheit entstehen lässt, auch frei sein muss, kommt Saulus nicht: Nietzsche spricht ihm den freien Geist mit dieser Suche nach einem neuen Gott ab: „[...] umgekehrt wäre eine [...] *Freiheit* des Willens denkbar, bei der ein Geiste jedem Glauben [...] Abschied gibt.“<sup>43</sup>

Die aufgezeigten religiösen Deutungsmuster im Prozess der Verwandlung des Saulus sind literaturkritisch nicht zuletzt deshalb bedeutsam, da sie von karnevalesken Zügen durchsetzt sind, wenn auch teils mit umgekehrten Vorzeichen. Der zwischenmenschliche Kontakt zwischen Christus und Saulus (Familiarität), die Annäherung des Heiligen und Profanen (Mesalliance – freilich hier zum Heiligen hin

---

<sup>37</sup> KSA, Bd. 3, S. 583.

<sup>38</sup> Ein Charakteristikum des jüdischen wie christlichen Glaubens: „Ich gehe der Schuld der Vorfahren an ihren Kindern nach und noch an deren Kindern und Enkelkindern, wenn die mich ablehnen.“ Ex 20, 5.

<sup>39</sup> KSA, Bd. 6, S. 246.

<sup>40</sup> Ex 20, 3; 5.

<sup>41</sup> Vgl. KSA, Bd. 3, S. 490 sowie KAUFMANN, *Nietzsche*, S. 360f.

<sup>42</sup> 1 Kor 15, 47.

<sup>43</sup> KSA, Bd. 3, S. 583.

gerichtet) und die Sinnlichkeit (Exzentrizität) in den Quartetten knüpfen nicht nur an den literarischen Diskurs der Moderne, sondern auch an Incláns gesamtes Œuvre an, das in der Trilogie *Ruedo Ibérico* (1927-1958) und im Lyrikband *La pipa de Kif* (1919) noch deutlicher groteske Züge trägt.<sup>44</sup> Modern wird es auch in der Lesart Jerez-Farráns, der die grotesken Muster als Zeichen eines Expressionismus deutet: Die Konversion als höchst subjektiven „desacuerdo con la realidad circundante“,<sup>45</sup> als Neuausrichtung in einer inhumanen Welt des Verfalls, die das Sonett in den ersten Zeilen nachzeichnet. Das abschließende Glaubensbekenntnis spricht sich, wie auch der Expressionismus, für eine Neuausrichtung mit den Waffen des Geistes aus.

Um ein Resümee zu formulieren, muss die Frage gestellt werden: Was hat sich verändert? Zuvorderst Saulus' psychologische Konstitution, die sich von einem entgrenzenden, d.h. dionysisch-rauschhaften, Zustand zu einem apollinisch-begrenzenden Zustand gewandelt hat. Das Medium für diese Transformation ist der apollinische „Schönheitsschleier.“<sup>46</sup> Radikal ist diese Veränderung indes nicht, denn zum einen ist die neue, christliche Welt nur eine *Variation* der alten hellenistischen. Dies gilt für die Figuren, für die charakterlichen Eigenschaften und für die Tugenden. Die jeweiligen Entitäten aus den Quartetten finden ihr Pendant in den Terzetten. Der ehemalige Heiland Herakles wird zum neuen Heiland „Cristo“ (V. 13), indem das, was schon in der „furia“ angelegt war, *kanalisiert* und variiert wird. Der Schlüssel zu dieser Verwandlung liegt in Saulus' Charaktereigenschaft, die in den Quartetten als „furia redentora“ (V. 2) beschrieben wird. „Furia“ bezeichnet in seiner Grundbedeutung zwar „una [p]ersona muy irritada y colérica“,<sup>47</sup> geht aber auf den neutralen Begriff „energía“<sup>48</sup> zurück und Energie kann zu missionarischem „Eifer“<sup>49</sup> werden. Außerdem ist die Hingabe zum rauschhaften Krieg („amor brama guerrera“, V. 1) zur christlichen Tugend der Nächstenliebe geworden. Der dionysische Teil der griechischen Welt, symbolisiert durch die Götter (Dionysos, Herakles, Aphrodite etc.) und ihre Gewaltakte, wird zugunsten der schönen, verschleiernenden griechischen Welt der Künste („áureo

---

<sup>44</sup> García-Girón hält den Umstand der Integration des Grotesken für einen modernistischen Zug Valle-Incláns und verweist auf dessen Vorbilder Quevedo, Cervantes, Ramón de la Cruz und Banville. Vgl. GARCÍA-GIRÓN, „Valle-Inclán – Modernist Poet“, S. 258.

<sup>45</sup> JEREZ-FARRÁN, „El carácter expresionista“, S. 569.

<sup>46</sup> KSA, Bd. 1, S. 155.

<sup>47</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, S. 710.

<sup>48</sup> MARTINI, *Pons Großwörterbuch Spanisch*, S. 390.

<sup>49</sup> Ebd.

casco helénico“, V. 9f.) aufgegeben. Mit anderen Worten: Die dionysischen Elemente werden beseitigt, die apollinischen hervorgehoben. Weder ist Hellas untergegangen, noch ist Saulus gestorben – eine Variation mit apollinischen Mitteln hat stattgefunden. Von einer tiefgreifenden Veränderung sollte hier nicht die Rede sein. Dass Hellas begrenzt und Saulus zu Paulus wird, liegt im Medium des Apollinischen begründet, auf welchem wiederum das Christentum aufbaut.

Erst auf dieser variierten Grundlage konnte sich das Christentum auch realpolitisch ausbreiten, denn es war die *agora*, der griechische Marktplatz, auf dem Paulus die neue Lehre des Christentums verkündete.<sup>50</sup> Für Nietzsche steht Paulus auch synonym für den Menschen der Sklavenmoral. Er muss sich weiter, und dies ist auch ein apollinisches Moment, täuschen. Der hier präsentierte Paulus hätte argumentieren können, er habe die alten Götterbilder zertrümmert, habe Prometheus befreit und sich selbst bewiesen, dass er, der Mensch, Gott sei. Wenn Prometheus mit göttlicher Kraft gefesselt wurde, muss es auch göttliche Kraft sein, die im Stande ist, ihn zu befreien. Von dieser an Pico della Mirandola erinnernden Haltung ist im Sonett aber keine Rede. Nietzsches Antwort auf diesen Verzicht auf Selbstbestimmung lautet: „Die Religionsstifter unterscheiden sich [...] von jenen großen Betrügern, dass sie aus [dem] Zustand der Selbsttäuschung nicht herauskommen.“<sup>51</sup> An der hier zentralen Frage der Religion wird auch eine Einordnung in Valle-Incláns Gesamtwerk möglich. Dass der Text unter dem Symbol der Rose steht, verweist nicht nur auf andere Texte aus dem Lyrikband *El Pasajero*, sondern auch auf das 1916 erschienene Werk *La lámpara maravillosa*, das okkultistisch geprägt ist und die *tres rosas estéticas* als Symbole der transzendentalen Erkenntnis ausweist. Desweiteren stellt Ramírez heraus, dass die zwei großen Bildspender für die sprachlichen Figuren in Valle-Incláns Gesamtwerk der Bereich der Tiere sowie herausragende Persönlichkeiten, oft aus dem religiösen Milieu, sind.<sup>52</sup> Beide Bereiche werden auch in *Rosa de Saulo* bemüht.

---

<sup>50</sup> Paulus hatte, wie Nietzsche schreibt, „seine Heimat an dem Hauptsitz der stoischen Aufklärung [...]“ (KSA, Bd. 6, S. 216) Nur eine urbane Bildungsgestalt, „in der sich jüdische und griechische Gelehrsamkeit [genau zwischen diesen Polen ist auch das Sonett semantisch aufgespannt] durchdrangen, konnte denn auch spiritus rector des Urchristentums werden [...]. Und wie schon bei der griechischen Philosophie, so spielt auch beim Christentum der Markt die Rolle des Geburtshelfers.“ (TÜRCKE, *Der tolle Mensch*, S. 20)

<sup>51</sup> KSA, Bd. 2, S. 72.

<sup>52</sup> Vgl. RAMÍREZ, „Valle-Inclán’s Use of Imagery“, S. 262.

Die spezifische Konversion des Saulus, die uns im vorliegenden lyrischen Werk präsentiert wird, kann mit der Dichotomie ‚apollinisch‘ vs. ‚dionysisch‘ entschlüsselt und so in ihrer Struktur verstanden werden. In Nietzsches Texten erhält man einen Einblick in die Vision eines dionysischen Lebensgefühls, das einen Mittelweg zwischen den hier skizzierten Idealen des Saulus und des Paulus einschlägt, denn Nietzsche begreift das Dionysische nicht als Raserei und Ausschweifung,<sup>53</sup> sondern als „Symbol unzerstörbarer Lebensfreude [...] nicht nur dem Apollinischen, sondern auch dem Christentum [gegenübergestellt].“<sup>54</sup> An diesem Verständnis gemessen, wird Paulus im Sonett *Rosa de Saulo* nicht zum freien Geist.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- BOSCH, HIERONYMUS: *Sämtliche Gemälde*, hg. v. WALTER BOSING, Köln: Taschen 2007.
- EURIPIDES: *Herakles*, hg. v. RENATA SCHELIHA, Göttingen: Wallstein Verlag 1995.
- GADAMER, HANS GEORG: *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Tübingen: Mohr Siebeck<sup>5</sup>1993.
- GOYA, FRANCISCO DE: *Estampas, grabados y litografía*, hg. v. JUAN CARRETE PARRONDO, Barcelona: Random House 2007.
- MIRANDOLA, PICO DELLA: *De hominis dignitate*, Stuttgart: Reclam 1997.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH WILHELM: *Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe*, Bd. 1-15, hg. v. GIORGIO COLLI/ MAZZINO MONTINARI, Berlin/New York: Walter de Gruyter<sup>2</sup>1988; München: DTV<sup>2</sup>1999.
- VALLE-INCLÁN, RAMÓN MARÍA DEL: *Claves líricas*, Madrid: Espasa-Calpe<sup>2</sup>1964.

### Sekundärliteratur

- ALLEGRA, GIOVANNI: „Mystizismus, ‚Okkultismus‘ und romantisches Erbe in Valle-Inclán's Ästhetik“, in: HARALD WENTZLAFF-EGGEBERT (Hg.): *Ramón del Valle-Inclán. Akten des Bamberger Kolloquiums vom 6.-8. November 1986*, Tübingen: Niemeyer 1988, S. 7-17.
- ARNOLD, HEINZ LUDWIG (Hg.): *Kindlers Literatur Lexikon [KLL]*, Stuttgart: Metzler<sup>3</sup>2009.
- BACHTIN, MICHAEL: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München: Hanser 1971.
- BAIL, ULRIKE u.a.: *Bibel in gerechter Sprache*, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2006.
- BARJA, CÉSAR: *Libros y autores contemporáneos*, New York: G.E. Stechert 1935.
- BLUMENBERG, HANS: *Die Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp<sup>6</sup>2001.

<sup>53</sup> KSA, Bd. 1, S. 25f.

<sup>54</sup> OTTMANN, *Nietzsche-Handbuch*, S. 188.

- COX FLYNN, GERALD: „The Bagatela of Ramón del Valle-Inclán“, in: *Hispanic Review* 32/2 (1964), S. 135-141.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, MELCHOR: *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid: Ed. Nacional 1943.
- GARCÍA-GIRÓN, EDMUNDO: „Valle-Inclán – Modernist Poet“, in: *Hispania* 39/3 (1956), S. 257-260.
- GÓMEZ-MONTERO, JAVIER: „La lírica de R. M. del Valle-Inclán ante el discurso poético de la Modernidad“, in: *Anales de la literatura española contemporánea* 25/1 (2000), S. 99-146.
- „Valle-Inclán y la alquimia del recuerdo: Poética y representación de la memoria en ‘La lámpara maravillosa’ y ‘El pasajero’“, in: NICASIO SALVADOR MIGUEL (Hg.): *Letras de la España contemporánea. Homenaje a Jose Luis Varela*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos 1995, S. 169-183.
- GONZÁLES-BLANCO, ANDRÉS: *Historia de la novela en España*, Madrid: Saenz de Jubera 1909.
- GOSSNER, GABRIELE: *Vielfalt der Rosen. Eine Ausstellung zur Kulturgeschichte der Rose mit Aquarellen*, Düsseldorf: Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf 1996.
- GRAU, GERD GÜNTHER: *Ideologie und Wille zur Macht. Zeitgemäße Betrachtungen über Nietzsche*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 1984.
- JEREZ-FARRÁN, CARLOS: „Goethe y Nietzsche en La Marquesa Rosalinda de Valle-Inclán. Apoteosis poética de un radicalismo moral“, in: *Neophilologus* 93/4 (2009), S. 603-618.
- „El carácter expresionista de la obra esperpéntica de Valle-Inclán“, in: *Hispania* 73/3 (1990), S. 568-576.
- KAUFMANN, WALTER: *Nietzsche. Philosoph – Psychologe – Antichrist*, Darmstadt: WBG 1981.
- OTTMANN, HENNING (Hg.): *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2000.
- PAOLINI, CLAIRE: *Valle-Inclán’s Modernism. Use and abuse of religious and mystical symbolism*, Valencia: Albatros Hispanófila 1986.
- Pons Großwörterbuch Spanisch*, hg. v. URSULA MARTINI u.a., Stuttgart: Klett 2008.
- POSENER, ALAN: *Maria*, Reinbek: Rowohlt 1999.
- RAMÍREZ, MANUEL: „Valle-Inclán’s Use of Imagery and Figurative Vocabulary“, in: *Hispania* 44/2 (1961), S. 260-265.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Real Academia Española 1992.
- SHAW, DONALD: *La generación del 98*, Madrid: Cátedra 1989.
- SMITH, ALAN: „Luces de Bohemia y la figura de Cristo. Valle-Inclán, Nietzsche y los románticos alemanes“, in: *Hispanic Review* 57/1 (1989), S. 57-71.
- SOBEJANO, GONZALO: *Nietzsche en España*, Madrid: Gredos 1967.
- TÜRCKE, CHRISTOPH: *Der tolle Mensch. Nietzsche und der Wahnsinn der Vernunft*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1989.
- ZAVALA, IRIS: *La musa funambulesca. Poética de la carnavalesación en Valle-Inclán*, Madrid: Orígenes 1990.