

Rausch und Ekstase

FRIEDRICH NIETZSCHE

Rausch und Ekstase

FRIEDRICH NIETZSCHE

*Eine philosophische Phänomenologie
des dionysischen Prinzips*

Bernhard Buchhas

GLOGGNITZ · 2026

RAUSCH UND EKSTASE
*Eine philosophische Phänomenologie
des dionysischen Prinzips*

Verfasst und gesetzt von
BERNHARD BUCHHAS
Gloggnitz, im Mai des Jahres MMXXVI

*Gesetzt mit X_εLaTeX in der TeX Gyre Pagella.
Format: Royal Octavo, 156 × 234 mm.*

Privatdruck.
Alle Rechte vorbehalten.

*»Das Zuviel an Kraft
erst ist der Beweis von Kraft.«*

— Friedrich Nietzsche

*»Alle Lust will Ewigkeit —
will tiefe, tiefe Ewigkeit!«*

— Also sprach Zarathustra

Rausch und Ekstase fungieren nicht lediglich als psychologische Randphänomene, sondern bilden das Zentrum einer radikalen Umwertung aller Werte und einer neuen Grundlegung der Ästhetik und Physiologie. Der Rausch stellt bei Nietzsche die Brücke dar zwischen der frühen metaphysischen Deutung der griechischen Tragödie und der späten, ontologisch fundierten Lehre vom Willen zur Macht. In der Entwicklung seines Denkens transformiert sich der Rausch von einer enthusiastischen, fast mystischen Erfahrung des jungen Gelehrten in eine präzise physiologische Kategorie, die als unumgängliche Vorbedingung für jede Form des schöpferischen Handelns und der Lebensbejahung begriffen wird.

* * *

KAPITEL 1

Vom Frühwerk zur Tragödie

DIE GENESIS DES RAUSCH-BEGRIFFS

Die intellektuelle Trajektorie Nietzsches beginnt mit einer persönlichen Erfahrung der intellektuellen Berausung, die er später als »den ersten Rausch der jungen Liebe« bezeichnete. Im Juni 1868 beschrieb er seinem Freund Erwin Rohde die Entdeckung der Philosophie Arthur Schopenhauers in Leipzig als ein Ereignis, das sein Herz »in seinen tiefsten Tiefen« gelöst habe. Diese initiale Begegnung mit Schopenhauers Willensmetaphysik lieferte das begriffliche Werkzeug, mit dem Nietzsche den Rausch von einem bloßen Erlebnisphänomen zu einem philosophischen Prinzip erhob.

In seinen frühen Aufzeichnungen der Jahre 1869 bis 1870 entwickelte Nietzsche eine systematische Ästhetik, in der er den Rausch in eine dialektische Spannung zum Traum setzte. Diese Dichotomie postuliert, dass der Mensch in zwei Zuständen das »wonnevolle Gefühl des Daseins« erreicht: im Traum, der die Welt des schönen Scheins und der Ordnung repräsentiert, und im Rausch, der die Grenzen der Individualität sprengt und den Zugang zum »Urgrund des Seins« ermöglicht.

* * *

DIE DUPLIZITÄT DES APOLLINISCHEN UND DIONYSISCHEN

In seinem epochalen Erstlingswerk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) etabliert Nietzsche das Gegensatzpaar der griechischen Gottheiten Apollon und Dionysos als Repräsentanten zweier fundamentaler Kunsttriebe der Natur. Während das Apollinische für Maß, Klarheit und die Erhaltung des Individuums steht, symbolisiert das Dionysische die Maßlosigkeit, die Entfesselung und den Rausch.

Der dionysische Rausch wird hier als eine Macht begriffen, die das *principium individuationis* (das Prinzip der Individuation) aufhebt. In diesem Zustand der Ekstase wird der Mensch nicht nur zum Künstler, sondern er erfährt sich selbst als Kunstwerk der Natur. Die dionysische Ekstase ermöglicht eine Vereinigung mit dem »Ur-Einen«, wobei der Schmerz der Existenz durch die Lust am Werden und Vergehen transfiguriert wird. Diese Transformation markiert den Übergang von Schopenhauers Pessimismus zu Nietzsches »tragischem Pessimismus«, der das Leben trotz seiner Schrecknisse bejaht.

* * *

MUSIK ALS KATALYSATOR DES DIONYSISCHEN RAUSCHES

Für den jungen Nietzsche ist die Musik die dionysische Kunstform par excellence, da sie den Willen unmittelbar ausdrückt, ohne den Umweg über Bilder oder Begriffe zu nehmen. Der dionysische Musiker ist laut Nietzsche »völlig nur selbst Urschmerz und Urwiederklang desselben«. In der Frühphase seines Schaffens sah er insbesondere in der Musik Richard Wagners ein »Gegengift gegen alles Deutsche«, ein Mittel, um sich von einem unerträglichen kulturellen Druck zu befreien.

Der Rausch der Musik ist jedoch kein barbarischer Kontrollverlust. Nietzsche betont, dass das rauschhafte Künstlertum nur auf einem hohen kulturellen Niveau gedeihen kann, wo das apollinische Maß

dem dionysischen Übermaß eine Form gibt. In der griechischen Tragödie verschmelzen beide Prinzipien: Der apollinische Schein macht die dionysische Wahrheit — die Einsicht in die schreckliche Natur des Daseins — erträglich und somit künstlerisch produktiv.

KAPITEL 2

Die Phase der Kritik

In der mittleren Schaffensperiode, markiert durch Werke wie *Menschliches*, *Allzumenschliches* und *Morgenröte*, unterzieht Nietzsche den Begriff des Rausches einer kritischen psychologischen Revision. Die enthusiastische Bejahung weicht einer analytischen Skepsis. Er beginnt, den Rausch als einen Kompensationsmechanismus für physiologische und psychologische Mangelzustände zu untersuchen.

* * *

DER RAUSCH ALS »AUFREGENDER WEIN« UND POLITISCHES INSTRUMENT

In *Morgenröte* (1881) identifiziert Nietzsche den »Glauben an den Rausch« als einen psychologischen Fehler. Menschen, die unter der Gewöhnlichkeit ihres Alltags leiden, suchen ekstatische Momente als Flucht und missverstehen diese flüchtigen Zustände als ihr »wahres Ich«. Nietzsche analysiert den Rausch hier auch soziologisch: Er beschreibt ihn als ein Werkzeug der Macht, mit dem Nationen von ihren eigentlichen Bedürfnissen abgelenkt werden — ein »aufregender Wein«, der wichtiger zu sein scheint als »das Brot«.

Diese kritische Sichtweise erstreckt sich auch auf die Kunst. In *Richard Wagner in Bayreuth* kritisiert Nietzsche bereits die Tendenz der modernen Kunst, den Rausch als »Betäubungsmittel« einzusetzen, um das Gewissen einzuschläfern oder Schuldgefühle zu verdrängen.

Der Rausch wird hier zum Symptom der Schwäche, zu einer Unfähigkeit, die Nüchternheit des Daseins zu ertragen.

Physiologische Skepsis und der Begriff der Dekadenz

Nietzsche beginnt in dieser Zeit, kulturelle Phänomene als Ausdruck biologischer Zustände zu deuten. Er charakterisiert die »Romantik« und Schopenhauers Pessimismus als Zeichen einer physiologischen *décadence*. Der Wunsch nach Rausch erscheint nun oft als das Bedürfnis einer »erschöpften Natur« nach immer stärkeren Reizen. In seinen Notaten von 1876 findet sich die lapidare, aber folgenschwere Wendung: »Gegen den Rausch«. Diese Phase der Ernüchterung war notwendig, um den Begriff des Rausches von seinen romantisch-metaphysischen Schlacken zu befreien und ihn auf eine neue, physiologische Basis zu stellen.

KAPITEL 3

Die Apotheose in Zarathustras Lehre

In *Also sprach Zarathustra* kehrt der Rausch als zentrales Motiv zurück, jedoch in einer geläuterten, symbolisch verdichteten Form. Hier wird der Rausch zum Ausdruck der Selbstüberwindung und der Überwindung des Nihilismus. Zarathustra ist der Prophet eines neuen, tanzen- den Gottes, der die Schwere der moralischen Weltordnung durch die Leichtigkeit des dionysischen Rausches ersetzt.

* * *

TANZ ALS EKSTASE DER LEICHTIGKEIT

Der Tanz wird in *Zarathustra* zum Inbegriff der Lebensbejahung. Wer tanzt, hat den »Geist der Schwere« besiegt, der alle Dinge nach unten zieht. Der Tanz ist eine »drogenfreie Ekstase«, die aus der Fülle der eigenen Kraft und Gesundheit entspringt.

<i>Der Tanz</i>	Freiheit von moralischen Fesseln, rhythmische Bejahung des Werdens
<i>Das Lachen</i>	Vernichtung der Götzen, Überwindung des heiligen Ernstes
<i>Die Mittagsstunde</i>	Augenblick der höchsten Klarheit, Stillstand im Rausch
<i>Die Mitternacht</i>	Tiefe Erkenntnis der ewigen Wiederkunft, Lust am Leid

Zarathustra fordert die »höheren Menschen« auf, das Tanzen zu lernen — ein Über-sich-selbst-hinaus-Tanzen, das die menschliche Unvollkommenheit bejaht. Die Ekstase des Tanzes ist hier kein Verlust der Besinnung, sondern eine Steigerung der »großen Vernunft« des Leibes.

* * *

DIE METAPHYSIK DER LUST: DAS MITTERNACHTSLIED

Ein Höhepunkt der Nietzsche'schen Ekstase-Philosophie findet sich im »Nachtwandler-Lied« (*Oh Mensch! Gib Acht!*). In der tiefen Mitternacht erfährt Zarathustra die Einheit von Lust und Leid. Die Lust wird als tiefer begriffen als das Herzeleid, weil die Lust nach Ewigkeit verlangt: »Alle Lust will Ewigkeit — will tiefe, tiefe Ewigkeit!«.

Diese ekstatische Erfahrung ist die Geburtsstunde des Gedankens der ewigen Wiederkunft des Gleichen. Nur wer fähig ist, den Augenblick so sehr zu lieben, dass er dessen ewige Wiederkehr begehrt, hat die dionysische Reife erlangt. Der Rausch der Mitternacht ist somit die ästhetische und emotionale Beglaubigung einer neuen Ontologie, die das Werden als ein ewiges Spiel von Schöpfung und Zerstörung begreift.

KAPITEL 4

Die Physiologie des Spätwerks

In den Schriften des Jahres 1888, insbesondere in der *Götzen-Dämmerung*, erreicht Nietzsches Auseinandersetzung mit dem Rausch ihre wissenschaftliche und philosophische Endgestalt. Er definiert den Rausch nun als die fundamentale physiologische Vorbedingung für jede ästhetische Tätigkeit.

* * *

RAUSCH ALS KRAFTSTEIGERUNG UND IDEALISIERUNG

Nietzsche postuliert, dass die Kunst eine Form der Idealisierung ist, die aus einem »Zuviel an Kraft« entspringt. Im Rausch erlebt der Mensch eine enorme Kraftsteigerung, die ihn dazu zwingt, die Dinge um ihn herum zu vervollständigen und zu verklären. Diese »Idealisierung« ist kein Hinzufügen von fremden Qualitäten, sondern ein Herauspressen der eigenen Fülle in die Welt.

In der *Götzen-Dämmerung* (Kapitel »Streifzüge eines Unzeitgemäßen«) listet Nietzsche verschiedene Quellen des Rausches auf: den Rausch der geschlechtlichen Erregung als die älteste und ursprünglichste Form; den Rausch aller großen Begierden und Affekte; den Rausch des Festes, des Kampfes und des Sieges; den Rausch der Grausamkeit und der Zerstörung; den Rausch unter meteorologischen Ein-

flüssen wie etwa den Frühlingsrausch; und schließlich den Rausch durch Rauschmittel, Alkohol und Drogen.

Das Wesentliche am Rausch ist die Entgrenzung und die Negation des leidenden Willens zugunsten einer explosiven Entladung von Lebensenergie. Dieser physiologische Zustand ist die Basis des »Großen Stils«, in dem die Kraft zur Ruhe kommt und sich in monumentalen Formen manifestiert.

* * *

KRITIK AN DER SOKRATISCHEN NÜCHTERNHEIT

In der *Götzen-Dämmerung* führt Nietzsche seinen Kampf gegen Sokrates fort, den er als den Typus des »theoretischen Menschen« identifiziert, der den Rausch durch die Vernunft ersetzen wollte. Für Nietzsche ist die sokratische Rationalität ein Zeichen von Niedergang, da sie die Instinkte bekämpft, anstatt sie zu vergeistigen. Wahre Gesundheit zeigt sich für Nietzsche darin, dass »Glück gleich Instinkt« ist. Die sokratische Nüchternheit hingegen ist eine »Radikalkur« der Degenerierten, die ihren eigenen Trieben nicht mehr vertrauen können.

KAPITEL 5

Rausch und der Wille zur Macht

Der Begriff des Willens zur Macht fungiert als der universelle Rahmen, in den Nietzsche den Rausch einbettet. Die Welt wird als ein »Meer von Kräften« begriffen, das ewig fluktuiert und sich in verschiedenen Machtquanten organisiert.

* * *

DIE LUST AN DER MACHT

Innerhalb dieser Dynamik ist Lust nichts anderes als das Gefühl der Überwindung von Widerstand und der Zunahme von Macht. Der Rausch ist der subjektive Bewusstseinszustand dieser Machtsteigerung. Nietzsche grenzt diesen Willen zur Macht scharf von Schopenhauers Willen zum Leben ab: Es geht nicht um das bloße Überleben, sondern um Expansion, Gestaltung und Herrschaft über sich selbst.

Der »freieste Mensch« ist für Nietzsche derjenige, der das größte Machtgefühl über sich selbst besitzt. Die Lust am Rausch ist somit die Lust an der gewonnenen Autarkie und der Freiheit von der »Unlust der Abhängigkeit«. Diese Macht ist amoralisch und steht »jenseits von Gut und Böse«.

* * *

DIE DIONYSISCHE WELTINTERPRETATION

Der Rausch ermöglicht eine Interpretation der Welt, die auch das Schreckliche und Grausame integriert. Ein »starker Geist« verleibt sich die Welt ein, indem er sie auf sich zu interpretiert. Die »tragische Größe« erweist sich darin, das Schicksal (*Amor Fati*) nicht nur zu akzeptieren, sondern es aktiv zu wollen. Die Welt ist für Nietzsche »der Wille zur Macht — und nichts außerdem!«. Der dionysische Rausch ist die psychologische Beglaubigung dieser ontologischen Einsicht.

KAPITEL 6

Wirkungsgeschichte: Heideggers Rezeption

Nietzsches Philosophie des Rausches hat im 20. Jahrhundert eine beispiellose Resonanz erfahren. Seine Konzepte wurden in der Philosophie, der Psychologie und der Kunst aufgegriffen und weiterentwickelt. Die folgenreichste Auseinandersetzung verdankt sich Martin Heidegger.

* * *

DER ÄSTHETISCHE GRUNDZUSTAND

Für Martin Heidegger war Friedrich Nietzsche nicht einfach nur ein Dichterphilosoph, sondern der »letzte Metaphysiker des Abendlandes«. In seinen großen Nietzsche-Vorlesungen der 1930er und 40er Jahre unterzieht Heidegger Nietzsches Konzepte von Rausch und Ekstase einer strengen ontologischen Prüfung. Während der Rausch bei Nietzsche oft als biologischer Kraftüberschuss oder dionysischer Exzess verstanden wird, deutet Heidegger ihn existenzial-ontologisch um.

Heidegger lehnt eine rein psychologische oder physiologische Deutung ab. Für ihn ist der Rausch kein bloßes »Gefühl«, sondern ein Gestimmtsein, das den Menschen für das Sein öffnet. Im Rausch sieht er die subjektive Entsprechung zum *Willen zur Macht* — den Zustand,

in dem das Subjekt sich selbst und die Welt in einer gesteigerten Form erfährt, als Befehl und Formgebung.

In *Sein und Zeit* hatte Heidegger die »Ekstasen« als das Hinausgehen des Daseins in die Zeit (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft) definiert. Bei seiner Nietzsche-Rezeption verknüpft er dies mit der Kunst: Ekstase bedeutet wörtlich *ek-stasis*, das Heraus-treten. Im Rausch tritt der Mensch aus der Alltäglichkeit heraus. Für Heidegger ist Nietzsches Ästhetik eine »Physiologie der Kunst«; der Rausch ist die Grundstimmung des Schaffenden, die Bedingung dafür, dass »Wahrheit« — im Sinne von Unverborgenheit — in das Werk gesetzt werden kann.

Trotz seiner Faszination ist Heideggers Rezeption kritisch. Er sieht in Nietzsches Fokus auf Rausch und Wille zur Macht den Höhepunkt der Subjektivität: Im Rausch macht sich der Mensch zum Herrn über das Seiende. Alles wird zum »Bestand«, den der Wille formt. Heidegger wirft Nietzsche vor, dass sein Verständnis von Ekstase und Rausch das Sein hinter dem Willen des Menschen verbirgt. Nietzsche denkt das Sein als »Wert« — und Werte sind für Heidegger Produkte des menschlichen Setzens, was die eigentliche Frage nach dem Sinn von Sein verstellt.

So »rettet« Heidegger Nietzsche vor dem Vorwurf, ein bloßer Lebensphilosoph zu sein, indem er den Rausch als eine fundamentale Weise begreift, wie der Mensch zur Welt steht. Gleichzeitig nutzt er diese Begriffe, um Nietzsche als denjenigen zu markieren, der die abendländische Metaphysik vollendet und damit die Notwendigkeit für ein »anderes Denken« — die Kehre — aufzeigt.

Die kunstphilosophische Dimension: Rausch als »Großer Stil«

Für Heidegger ist Nietzsches Verständnis von Rausch der Schlüssel zur Kunst als Gegenbewegung zum Nihilismus. Im Rausch erfährt der Schaffende eine »Verklärung«: Das Seiende wird nicht einfach abgebildet, sondern in seiner Steigerung gezeigt. Heidegger nennt dies bei Nietzsche den »Großen Stil«. Rausch ist demnach kein chaotisches Gefühlsdusel, sondern die Kraft zur strengen Formgebung. Wer im Rausch ist, »befiehlt« dem Seienden seine Gestalt auf. Heidegger

erkennt an, dass Nietzsche die Kunst höher schätzt als die Wahrheit, die für Nietzsche nur eine erstarrte Form der Illusion ist. Die Kunst ist »wertvoller«, weil sie das Leben in Bewegung hält und den Rausch als schöpferischen Zustand nutzt.

Kritik an Technik und Subjektivität

Hier schlägt Heideggers Bewunderung in eine fundamentale Diagnose der Moderne um. Er sieht in Nietzsches Ästhetik des Rausches die philosophische Blaupause für das technische Zeitalter. Im Rausch bezieht sich der Mensch letztlich nur auf seine eigene Steigerung. Das Subjekt, der Schaffende, wird zum absoluten Zentrum — für Heidegger die »Vollendung der Subjektivität«.

Heidegger zieht eine direkte Linie von Nietzsches *Willen zur Macht* zur modernen Technik. Die Technik behandelt die Welt als »Bestand«, als Ressource. Genau wie der Künstler im Rausch die Form erzwingt, erzwingt die moderne Technik die Nutzbarmachung der Natur. In der technischen Welt — und in Nietzsches Rausch-Ästhetik — verschwindet das »Sein« selbst. Es zählt nur noch die Machbarkeit und die Effizienz. Alles wird zum Material für die menschliche Selbststeigerung.

Die Verbindung: Der Künstler und der Ingenieur

Heidegger kommt zu dem radikalen Schluss, dass der moderne Techniker eigentlich der Erbe des nietzscheanischen Künstlers ist. Beide agieren aus einem Zustand der Machtsteigerung heraus. Beide betrachten die Welt als formbares Material. Beide sind blind für das »Ereignis« des Seins, weil sie nur das Seiende manipulieren.

Heideggers Fazit ist konsequent: Nietzsche ist für ihn derjenige, der die Tür zur totalen technischen Weltbeherrschung philosophisch aufgestoßen hat, indem er den Rausch und den Willen zur Form zum höchsten Prinzip erhob. Heidegger versucht später, die Kunst von Nietzsche weg zu rücken. In seinem Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerkes* sucht er eine Kunst, die gerade *nicht* auf dem Rausch des Subjekts basiert, sondern ein »Geschehen der Wahrheit« ist, bei dem der Mensch eher ein »Hüter« als ein »Beherrscher« ist.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Rausch als ontologische Notwendigkeit

Friedrich Nietzsches Untersuchung von Rausch und Ekstase führt von einer ästhetischen Theorie der Tragödie zu einer umfassenden Physiologie des Willens zur Macht. Der Rausch ist für ihn kein Randphänomen, sondern die zentrale Bedingung für die Überwindung des Nihilismus und die Schaffung neuer Werte.

Der dionysische Rausch ermöglicht es dem Menschen, die »tragische Wahrheit« des Daseins zu erkennen, ohne daran zu verzweifeln. Er ist die Energie, die es erlaubt, die Zerstörung alter Götzen als schöpferischen Akt zu begreifen — ein »Philosophieren mit dem Hammer«, das von Heiterkeit getragen wird.

In der Synthese von Lust und Leid, Schöpfung und Vernichtung erweist sich der Rausch als der Modus, in dem der Mensch seine tiefste Verwandtschaft mit der Natur erfährt. Die dionysische Ekstase ist somit das ultimative Ja-Sagen zum Leben, eine Feier des ewigen Werdens, die in der Forderung nach der ewigen Wiederkunft ihren höchsten Ausdruck findet. Nietzsche hinterlässt uns mit der Einsicht, dass ohne das Element des Übermuts und der rauschhaften Kraftsteigerung kein großes Werk und keine authentische Selbstentfaltung möglich ist:

»Das Zuviel an Kraft erst ist der Beweis von Kraft.«

FINIS