

Antonia Eder

Der Pakt mit dem Mythos
Hugo von Hofmannsthal ›zerstörendes Zitieren‹
von Nietzsche, Bachofen, Freud

ROMBACH WISSENSCHAFTEN · REIHE LITTERAE

herausgegeben von Gerhard Neumann, Günter Schnitzler
und Maximilian Bergengruen

Band 198

Antonia Eder

Der Pakt mit dem Mythos

Hugo von Hofmannsthal
›zerstörendes Zitieren‹
von Nietzsche, Bachofen, Freud

Auf dem Umschlag:

Sandro Botticelli: *Historia de Nastagio degli Onesti* (1483), Prado, Madrid

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

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.

© 2013. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Sara Kathrin Landa

Umschlag: typografikdesign, Herbolzheim i.Br.

Satz: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,

Freiburg im Breisgau

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,

Freiburg im Breisgau

Printed in Germany

ISBN 978-3-7930-9755-6

INHALT

Einleitung	9
I Mythos. Theorie und Schauer	29
I.1 Mythos und Geschichten	30
I.2 Logos und Mythos	34
I.2.1 Exkurs: Das Erhabene	38
I.3 Mythos: Figuration und Defiguration	42
I.3.1 Dynamik des Mythos	43
I.3.2 Sprachbann und Gewalt	46
I.3.3 Defiguration und Präsenz	49
II <i>Elektra. Frei nach Sophokles</i>	55
II.1 Figurentektonik Elektra	56
II.1.1 Elektra I	56
II.2.2 Elektra II	60
II.2 Theater – Tanz – Opfer	64
II.2.1 Das Theater	64
II.2.2 Der Tanz	67
II.2.3 Das Opfer	70
II.3 Sophokles – Hofmannsthal	72
II.4 Bachofens Urmythos <i>Das Mutterrecht</i>	82
II.4.1 West-östliche Diven	86
II.4.1.1 Klytämnestra. Urmutter & Hetäre	89
II.4.1.2 Chrysothemis. Hetäre & Demeter	93
II.4.1.3 Elektra. Amazone & Dionysos	96
II.4.1.4 Orest. Erlösendes Patriarchat	101
II.5 Freud. <i>Studien über Hysterie</i>	104
II.5.1 Das Unbewusste	104
II.5.2 Hysterie	106
II.5.3 Mythopoiesis	107
II.5.4 <i>L'Amour et la haine</i>	110
II.5.5 Geschlechter-Szene	113
II.5.6 Trauma	114
II.5.7 Fragwürdige Verwandlung: »Psycho-Literatur«?	117

II.6	Nietzsche	119
II.6.1	<i>Die Geburt der Tragödie</i>	119
II.6.1.1	Elektra. Traum und Rausch	123
II.6.1.2	Blick und Erkenntnis	128
II.6.1.3	Der tragische Chor	132
II.6.2	<i>Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben</i>	134
II.6.2.1	Erinnern – Vergessen	139
II.6.2.2	Triumph des Tragischen	148
II.6.3	Appendix: <i>Zur Genealogie der Moral</i>	150
II.6.3.1	Gedächtnis und Ressentiment	151
II.6.3.2	Die Mutter	152
II.6.3.3	Die Schwester	153
II.6.3.4	Der Bruder	155
II.7	Konstruktionen	157
III	<i>Ariadne auf Naxos</i>	159
III.1	Ana-Meta-Morphosen	159
III.1.1	Gattungspoetik des Dazwischen	161
III.1.2	Gattungskollision, die I. Rekurs auf <i>Elektra</i> : Eine Schelmenszene	168
III.1.3	<i>Ariadne</i> und <i>Elektra</i> in regelloser Regelpoetik	172
III.1.4.	Echo. Figuration des Dazwischen	175
III.2	Ariadnes Schmerz: zwischen Nietzsches Lustprinzip und Freuds Todestrieb	181
III.2.1	Ästhetik des Masochismus	184
III.2.2	Ariadnes Identität als Schmerzgedächtnis	188
IV	<i>Pentheus</i>	201
IV.1	Das <i>Pentheus</i> -Fragment	201
IV.2	Die Intertexte	204
IV.2.1	Mit Nietzsche über Nietzsche hinaus	206
IV.2.1.1	(2 x Dionysos) ²	207
IV.2.2	Mit Bachofen gegen Bachofen: Auflösung der Geschlechterteleologie	210
IV.2.2.1	Zyklus contra Telos: <i>Das Mutterrecht</i> revisited	211
IV.2.2.2	Konversion: Dionysische Einverleibung	214

IV.2.3 Subversion: chthonisches Labyrinth und dionysisches Spiel	217
IV.2.3.1 Das Labyrinth	219
IV.2.3.2 Agaues Lust am Selbstverlust	221
IV.2.4 Inversion: Pentheus der <i>Anti-Ödipus</i>	225
IV.3 Der Fragment- <i>Pentheus</i>	229
Schluss	231
Bibliographie	239
Dank	254

Einleitung

»La poésie veut quelque chose d'énorme,
de barbare et de sauvage«¹

Hugo von Hofmannsthal ist dies Enorme, Barbarische und Wilde als literarischer Anspruch vertraut. An der Lektüre klassischer Originale der griechischen und römischen Antike geschult, trägt er diese Gewalt in die eigenen Texte. Die sein Werk durchziehende Thematik mythischer Stoffe lässt Hofmannsthals Faszination für einen irritierend archaischen und poetologisch beweglichen Mythos, und darin eine vehemente Abgrenzung vom Historismus, erkennbar werden.

Anhand der *Elektra*, der *Ariadne auf Naxos* und des *Pentheus* lässt sich Hofmannsthals Vorgehen der Figuration und Defiguration als moderne Umdeutung dieser Mythen exemplarisch zeigen.² In der *Elektra* wird im Blutopfer und gewaltsamen Sprachgestus der Mythos archaisch restituiert, um dennoch fortwährend, nicht erst im finalen mädaischen Tanz, narrativ zusammenzufallen. Auch die *Ariadne auf Naxos* thematisiert den Konflikt zwischen vitaler Entgrenzung und perpetuiertem Verharren im Schmerz. Der körperliche Schmerz als Träger eines individuellen Gedächtnisses wird in den Tragödien zu einer intrikaten Chiffre dieser Mythenvariationen. Der *Pentheus* wiederum verweist als Fragment wie kaum eine andere Adaptation Hofmannsthals auf die generierende und zugleich zerstörende Zitiertechnik seines Autors. Dem Gegenstand der Mythosrezeption wendet sich die Arbeit zu, um den Blick auf die Griechendramen Hofmannsthals mit neuer Perspektive auszurüsten. Aus diesem Vorhaben resultieren die zwei großen

¹ Denis Diderot: *Œuvres esthétiques*, hg. von Paul Vernière, Paris 1959, S. 260.

² Zitate aus *Elektra*, *Ariadne auf Naxos* und *Pentheus* sowie anderen Schriften Hofmannsthals sind direkt im Text mit anschließender Seitenzahl in eckigen Klammern nachgewiesen. Sie folgen der Ausgabe Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke* in zehn Einzelbänden, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a.M. 1979. Zitierte Siglen: D = Dramen, mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl, E = Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, RA = Reden und Aufsätze, mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl. Ebenso Zitate aus: Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hg. von Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch u.a., Frankfurt a.M. 1975ff. Zitierte Sigle: SW mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl.

Bereiche der Untersuchung, die 2010 als Dissertation von der Neuphilologischen Fakultät Tübingen angenommen wurde.

1. Eine dichte und intertextuell ausgerichtete Textarbeit (Kapitel II *Elektra*, III *Ariadne auf Naxos* und IV *Pentheus*): Das im Titel aufgenommene »zerstörende Zitieren« beschreibt die in diesen Kapiteln offengelegte, ebenso philologische wie poetische Technik Hofmannsthals im Umgang mit antiken Quellen, philosophischen Vorbildern und wissenschaftlichen Intertexten. Der viel zitierte Eklektizismus Hofmannsthals wird in diesen Dramen nachgerade zum Programm: In der gleichzeitig strengen wie variablen Form des antiken Mythos verbinden sich epigonale Reproduktion und originäre Produktion. Die Kapitel II bis IV beschäftigen sich mit diesen Spuren in den Texten, sowie ihrer strategischen und wirkungsästhetischen Verwendung, um schließlich in einer Engführung der intertextuellen Relationen ein poetologisches Szenario herauszuarbeiten.

2. Der Mythos und dessen spezifische Erneuerung: Nicht allein thematisch, auch methodisch setzt Hofmannsthal sich mit dem Mythos als »Denken«³ auseinander. Er führt anhand des Scheiterns bestimmter Figuretionen den Einbruch einer Präsenz in den (theatralen wie skripturalen) Raum der Repräsentation vor. Dieses Spannungsverhältnis von narrativem Bann (Mythos) und einbrechender Gewalt (Numinoses) evoziert einen poetologisch auf Dauer gestellten Zirkel – Hofmannsthal wählt für seine Dramen daraus nur einen Ausschnitt: die De-/Figuration. Dieser theorieästhetische »Überbau« (Kapitel I) ordnet die Mythosrezeption Hofmannsthals als dessen Plädoyer für die Beweglichkeit textueller Figuration und Defiguration unter methodischer Bezugnahme auf Hans Blumenbergs *Arbeit am Mythos* in die philosophische Mythosdebatte der Moderne ein.

Die genuin mythischem Erzählen inhärenten Phänomene der Wiederholung und der Variation erscheinen, so die These dieser Arbeit, in Hofmannsthals Texten als ebenso produktive wie unhintergehbare Iteration der De-/Figuration. Die im Coverbild manifestierte Problematik der Darstellung zeitlicher und dynamischer Phänomene (Iteration, Figuration und Defiguration) löst die Malerei hier über die Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit: Botti-

³ Friedrich Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen IV, in: Kritische Studienausgabe, Bd. 1, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999, S. 429–510, hier S. 485. Begrifflich diesem »Denken« nah ist der Titel des argumentativ historisch gewichtenden Bands: Gerhart von Graevenitz: Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit, Stuttgart 1987.

celli stellt (1483) Boccaccios zu endloser Jagd auf seine widerspenstige Geliebte verurteilten Guido degli Anastagni gleich zweifach, neben- und hintereinander, in ein und derselben Szenerie vor.⁴

Die Vorgängigkeit⁵ von Begehren, Jagd, Erlegen der Beute, deren Wiederauferstehung und erneute Flucht soll als perpetuierte Unentrinnbarkeit, in Linearität und Zirkularität, ins Bild gebannt werden – eine Hilfskonstruktion. Solche Hilfskonstruktionen sind je ein bildender oder literarischer Kunstgriff, um zwischen Zeit und Raum zu vermitteln, den drei Jahrhunderte später Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766) formulieren wird: Er ordnet dabei der Malerei den Gegenstand im Raum, der Dichtung aber die Handlungen in der Zeit zu.⁶ Diese sauber getrennten Zuständigkeiten werden um 1900 in den Mythosdramen Hofmannsthals systematisch unterlaufen, indem er Mythos (gr. ›Handlung‹) und prägnanten Moment, Zeit und Raum, poetologisch verschränkt (vgl. Kapitel I.3). Hofmannsthals Mythosarbeit, in der erneuernde Wiederholung und zersetzende Variation ineinandergreifen, erscheint so in die poetische wie poetologische Dynamik mythischer Produktion eingelassen. Damit unternimmt diese Arbeit den Versuch, die Mythosvariationen Hofmannsthals als Repräsentation einer inhärenten Mythostheorie zu lesen.

⁴ Der verschmähte Anastagni erzählt, wie seiner vergeblich Angebeteten (wegen ihrer Hartherzigkeit und Reulosigkeit) und ihm (wegen seines Selbstmordes) zur Strafe auferlegt wurde, »daß sie vor mir fliehen, ich aber sie, die einst so heiß Geliebte, nicht wie den Gegenstand meiner Liebe, sondern wie meine Todfeindin verfolgen muß. Sooft ich sie alsdann erreiche, so oft durchbohre ich sie mit diesem selben Degen, mit dem ich einst mich umgebracht, öffne ihr, wie du sogleich gewahren wirst, mit dem Messer die Seite, reiße das harte kalte Herz, in das weder Liebe noch Mitleid den Eingang zu finden wußten, samt den übrigen Eingeweiden aus ihrem Leibe und werfe es den Hunden hier zum Fraße vor. Dann vergehen nur wenige Augenblicke, und sie ersteht nach Gottes gerechtem Ratschluß durch seine Allmacht nicht anders vom Boden, als ob sie nie getötet worden wäre, und danach beginnen die klägliche Flucht und die Verfolgung durch mich und die Hunde von neuem« (Giovanni Boccaccio: *Das Dekameron* [1349/53], München 1964, S. 451).

⁵ Der Begriff des ›Vorgängigen‹ lässt sich hier wie im Weiteren als doppelt besetzt kennzeichnen: ›Vorgängig‹ ist nicht allein zeitlich Vorangegangenes, sondern auch stets weiter und immer wieder, also iterativ Vorgehendes. Darin verbinden sich im Begriff ›vorgängig‹ lineare und zirkuläre Vorstellungen, auf die Hofmannsthal sich bspw. in der Figur der ›Spirale‹ bezieht (Brief an Strauss vom 20.03.1911, in: Hugo von Hofmannsthal – Richard Strauss, Briefwechsel, hg. von Alice Strauss und Willi Schuh, Zürich 1964, S. 112).

⁶ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766), Frankfurt a.M. 2007.

1. Epigonen. Stigma einer Generation

»Die Österreicher sind ein Volk, das mit
Zuversicht in die Vergangenheit blickt.«

(Alfred Polgar)

Schon früh richtet Hofmannsthal sich gegen den von seinen Zeitgenossen kokett positiv gewendeten Begriff der *Décadence*.⁷ Im Zuge der ästhetizistischen Dichtung war der Verfall römischer Sitten als Zeichen einer besonders feinen, stilsicheren und raffinierten Ästhetik aufgewertet worden. Hofmannsthal, der die Gefahr im Berauschen am ästhetizistischen Schein und eklektischen Schönheitskult seiner Generation als Abkehr von der Gegenwart zugunsten einer Hingabe an die Vergangenheit sah,⁸ spricht schon bald von der »Unzulänglichkeit des Ästhetizismus« [RA I 197]. In seinem Aufsatz über Walter Pater von 1893 schildert er hellsichtig das Epochenempfinden seiner Zeitgenossen anhand der Identifikation mit spätantiken Autoren:

So ähnlich mit uns selber kamen sie uns vor, wie sie da vor sich hinlebten, nicht ganz wahr und doch sehr geistreich und sehr schön, von einer morbiden Narcissus-Schönheit, allem Gleichnishaften zugetan und in einer etwas manierten Skepsis; frauenhaft und knabenhaft und greisenhaft [RA I 197].

Hofmannsthal klagt über den Verlust der virilen, produktiven Kraft seiner Generation, deren Los es scheint, durch ihr kulturelles Erbe ebenso bereichert wie gelähmt zu sein, alles scheint »nachgesprochen, nachgelernt, nach-

⁷ So formuliert Friedrich Michael Fels 1891 in einem Vortrag *Die Moderne*, den er zur Eröffnung der *Freien Bühne* hält: »Wir [sind] seit den spätrömischen und hellenistischen Zeiten, die ersten [...], die sich vollkommen bewußt geworden über die Tendenzen des Jahrhunderts, die ersten [...], die nicht mit Stolz und nicht mit Bedauern, in dem ruhigen Ton, in dem man Unabwendbares berichtet, von sich sagen: Wir sind dekadent.« In: Gotthart Wunberg (Hg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 1981, S. 191–196, hier S. 192f.

⁸ Dieser Umstand findet sich bspw. gespiegelt in Huysmans' Roman *A rebours*, in dem der Held – *Décadent par excellence* – eine Bibliothek mit fast ausschließlich spät-römischer Literatur besitzt. Vgl. Joris Karl Huysmans: *A rebours*, hg. von Daniel Mortier, Paris 1999. Sein Held als *Décadent* lebt darin nicht nur verfeinert und stilsicher, sondern auch als leidender Psychopath, der explizit in einem grotesk künstlichen Paradies haust. Huysmans scheint darin schon kaum weniger kritisch als Hofmannsthal.

geahmt«. ⁹ Sie haben aus »den Toten« ihre »Abgötter gemacht« und ihnen ihr »bestes Blut in die Adern geleitet« [RA I 174]. Auf der Suche nach einem kraftvollen, schaffenden Sinn tritt diese Generation der Nachkommen in explizite Opposition zum Traditionalismus ihrer voran- und verlorengegangenen Väter. ¹⁰ Die »zu spät Geborenen«, die, gefangen zwischen »Eklektizismus und Originalität«, in »verlassenen Zyklopenbauten« hausen, die sie selbst »ausgehöhlt haben«, tragen laut Hofmannsthal das Stigma einer ewig »nachschaaffenden« [RA III 360] Kunst. Als Gegenkonzept zu Verweichlichung und Verfall der *Décadence*, zu Entwurzelung und Orientierungslosigkeit ihrer Jahrhundertwende sehnen sich die Literaten der Wiener Moderne auch nach einem Entwurf, der sie hinter und damit über den allgegenwärtigen Historismus hinaus trägt. Sie meinen, diesen in einer archaisch ursprünglichen, vorklassischen Antike zu finden. Deren Zuschreibungen bewegen sich nicht mehr zwischen klassischer Harmonie und Mittelmaß, sondern assoziieren vielmehr Willkür, Übermacht, Rausch und Gewalt. Die Kontingenz als prägendes Element dieses Konzepts kennzeichnet wiederum das Selbstverständnis des modernen Menschen, doch tritt diese Unberechenbarkeit ihm nicht mehr nur von außen, wie noch dem Homerischen Helden, sondern nun auch aus ihm selbst, aus den verdrängten, triebhaften Abgründen seiner Selbst entgegen.

Die Stimmung der Wiener Jahrhundertwende schwankt zwischen dem Leiden an überfeinen Nerven, ¹¹ denen es aber versagt bleibt, »rauschendes, lebendes Blut zu fühlen« [RA I 97], und der Sehnsucht nach einer mythischen Gewalt, die zur erlösenden Geste werden soll. Eine »sichere Zeit« ¹² ist angebrochen, die aus ihrer Generation zugleich Patient und Therapeut werden lässt.

⁹ Friedrich Nietzsche: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben, in: KSA, Bd. 1, S. 243–334, hier S. 333. Im Folgenden zitierte Sigle UB II.

¹⁰ Vgl. Jaques LeRider: Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende, Wien/Köln 1997, S. 19f.

¹¹ Vgl. Hofmannsthals ersten Aufsatz zu *Gabriele D'Annunzio* [RA I 174].

¹² Hans Richard Brittnacher: Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle, Köln 2001, S. 20.

2. Antike

»Der große Kopf der Juno Ludovisi steht zwischen uns.«

[E 629]

Die Antikenrezeption um 1900 verfolgt ein Interesse am Mythos, das sich jenseits der bildnerischen und dichterischen Gestaltung bewegt, wie sie die Klassik vorwiegend rezipierte. Hofmannsthal bescheinigt repräsentativen Größen wie Winckelmann und Goethe eine »Serenität«, die ihr Ideal der »edlen Einfalt stiller Größe« in die »Verfassung eines bestimmten Augenblicks der deutschen Seele« [E 629] tauche und somit jeder Überzeitlichkeit entbehre. Der Diskurs der Jahrhundertwende zielt darauf, gemäß dem Theorem Nietzsches, dass die attische Tragödie selbst bereits apollinischer Schein sei, über die antiken Dramatiker hinaus, zu den Ursprüngen des Mythos zurückzugehen. Diese Antikerezeption betont das gesellschaftskonstituierende Moment des Mythos, das sich potentiell in Ritual und Kult festmachen lässt: Strukturen, die in immerwährenden Wiederholungen die konstitutive Ambivalenz von Wirklichkeit, Gewalt und Kunst aufzeigen.¹³ Das Bild einer vorolympischen, entgötterten Zeit, deren Untiefen das noch nicht homerisch-episch geformte Subjekt ausgeliefert ist, bietet die Projektionsfläche für das eigene, krisenhaft moderne und höchst instabile Ich. Dieser Mythosbegriff zeugt von dem Verlangen, in der Begegnung mit dem Anderen, dem Fremden, das Eigene neu zu bestimmen – oder es in dieser Provokation zu verlieren.

Diesen Abgründen und Nachtseiten¹⁴ der menschlichen Seele, ihren Kämpfen um Daseinslegitimation im poetischen Chaos spürte bereits die Frühromantik nach. In Friedrich Schlegels *Rede über Mythologie*¹⁵ aus dem Jahre 1800 wird die Idee eines neuen Mythos mit der Sehnsucht nach der Wiedergewinnung der Einheit von Mensch und Natur, Individuum und Gesellschaft verbunden. Die Romantik hatte aus dem wachsenden Misstrauen gegen die rationale Weltdeutung der Aufklärung heraus eine Neubewertung der Antike gefordert, die zwar die Dichotomie der Begriffe »Mythos« und

¹³ Vgl. Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a.M. 1979.

¹⁴ Vgl. dazu titelgebend Gotthilf Heinrich Schubart: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden 1808.

¹⁵ Friedrich Schlegel: *Rede über Mythologie*, in: *Kritische Schriften*, hg. von Wolfdieter Rasch, München 1956, S. 306–317.

›Logos‹ übernahm, sie aber völlig neu wertete. Die als ungezähmt der Ratio gegenübergestellte Einbildungskraft wird eine der Vernunft vorzuziehende Freiheit:

So sieht der Romantiker das Chaos nicht als die uralte Drohung hinter der bunten Vordergründigkeit der Genealogie der Götter; für ihn ist das Chaos vielmehr die Chance der Phantasie, der absoluten Poesie, die das Chaos weniger auflöst, als in Gestalten bewahrt, die sie aus ihm hervorgehen lässt.¹⁶

Vor allem das vom Jenaer Kreis formulierte Postulat einer »Neuen Mythologie« wendet sich gegen das lichte Antikebild des Klassizismus und sein ästhetisch sittliches Ideal. Doch auch einer Verabsolutierung der Poesie setzen romantische Zeitgenossen wie Friedrich Schlegel, Heinrich von Kleist oder später Heinrich Heine ihren – je eigenen – Begriff der Ironie entgegen. Indem man das Tragische durch das Lächerliche unterwandert, weisen sich neue Möglichkeiten, denn vorne ist das Paradies »verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht hinten irgendwo offen ist.«¹⁷

In diese anticartesianische Tradition der Romantik sind auch Hofmannsthal's Mythosadaptionen einzuordnen: »Als Stil schwebte mir vor, etwas Gegensätzliches zur ›Iphigenie‹ zu machen, etwas worauf das Wort nicht passe: ›dieses gräcisierende Produkt erschien mir beim erneuten Lesen ver-teufelt human‹« [RA III 452].¹⁸ In seinem Text über *Griechenland* führt Hofmannsthal sich noch einmal vor Augen, dass Goethe »nie eine wirkliche Antike, nie ein Bildwerk des fünften Jahrhunderts gesehen hat«, denn er verharrte am »italischen Strand« [E 629]. Erst in Griechenland aber ist nach Hofmannsthal »weder Okzident allein, noch Orient allein«, hier erst gehört man »beiden Welten an« [E 635]. Dass gerade Nietzsche beschreibt, wie eben diese Griechen von »überhäufteten Erben und Epigonen des ganzen Orients«

¹⁶ Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, in: Manfred Fuhrmann (Hg.): Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, München 1971, S. 11–66, hier S. 15.

¹⁷ Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater, in: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 2, hg. von Helmut Sembdner, München 2001, S. 338–349, hier S. 342. Zum Verhältnis von Erhabenem und Lächerlichem vgl. das *Ariadne*-Kapitel III.2 dieser Arbeit.

¹⁸ Hofmannsthal bezieht sich hier mit dem Gegensatz »verteufelt human« auf einen Brief Goethes an Schiller vom 19.01.1802, in dem Goethe diese Formulierung selbst wählte; unklar bleibt, ob Goethe die später von Adorno formulierte These im Blick hatte, die kritisch anmerkt, dass die postulierte Humanität der Griechen auf dem Rücken des Barbaren Thoas ausgetragen wird.

zu »glücklichsten« Besitzern dieses »ererbten Schatzes« und zu »Vorbildern aller kommenden Culturvölker«¹⁹ wurden, mag dem Wiener Epigonen Hofmannsthal kollegialer Trost gewesen sein.

3. Mythos und Methode

»Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition. Diese Tradition ist freilich etwas durchaus Lebendiges, etwas außerordentlich Wandelbares.«²⁰

(Walter Benjamin)

Hofmannsthals mythische Dramen stehen in mehrfacher Hinsicht zu großen Kontexten in Bezug. Dass und worin sich dies seiner Technik der Modernisierung der Mythosadaptation verdankt, wird, wie die Untersuchung der jeweiligen Bezüge, Gegenstand dieser Arbeit sein. Gemäß dem Diktum Schillers, dass es ein Recht der Poesie sei, alle Ideen »als ein kollektives Ganzes für die Einbildungskraft zu behandeln«,²¹ finden sich in Hofmannsthals griechischen Stücken historische wie zeitgenössische Diskurse der Philosophie, (Alt-)Philologie, Medizin, Religion, Ethnologie und natürlich der Kunst, die sich zu einem mal drastisch gewaltsamen, mal subtil ironisch gestalteten Konglomerat fügen.

3.1 Intertextualität – die ästhetische Allianz

Zunächst werden die drei Dramen und die ihnen jeweils eingeschriebenen Prätexte, Theatertraditionen und Wissenschaftsdiskurse untersucht. Die maßgeblichen Einflüsse sind dabei Johann Jakob Bachofens *Das Mutterrecht*, die Schriften Sigmund Freuds und das Werk Friedrich Nietzsches. Das methodische Vorgehen orientiert sich am Konzept des *close reading*, das zudem theoretische Ansätze von Intertextualität und kulturwissenschaftli-

¹⁹ Nietzsche: UB II, S. 333.

²⁰ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1968, S. 19.

²¹ Friedrich Schiller: *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, in: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1981, Bd. 2, S. 815–823, hier S. 819.

cher Hermeneutik synthetisiert. Die Bedeutung einer textimmanenten Analyse wird vor allem dann virulent, wenn die Arbeit Kritik an methodischen Ausschließlichkeiten wie beispielsweise einer rein psychoanalytischen Lesart übt, deren ›Textferne‹ die Evidenz der Interpretation oft eher schwächt. Notwendig scheint eine kurze Erläuterung des hier praktizierten Vorgehens im methodischen Umgang mit Intertextualität, deren definitoriale Spannweite sich zwischen dem poststrukturalistischen Postulat des ›alles ist Text‹ und einer rein formalen Umetikettierung der Einfluss- und Quellenforschung erstreckt.²²

Michel Bachtins »Dialogizität«,²³ entworfen als nicht bloß sprachliches, sondern ebenso gesellschaftliches Konzept, das sich subversiv gegen eine erstarrende Kanonisierung nachrevolutionärer sowjetischer Kulturpolitik wendet, wird von Julia Kristeva aufgenommen. Ihr Entwurf einer »Intertextualität« beseitigt Bachtins Unterscheidung von Gesellschaft und Text und radikalisiert den Textbegriff kultursemiotisch so, dass Geschichte und Gesellschaft ebenso wie das Subjekt als kultureller Text, als etwas, das gelesen werden muss, erscheinen:

toutes textes se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.²⁴

Daraus folgt »l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel.«²⁵ Diese populärkulturelle, historische wie soziale Öffnung des Begriffs erlaubt einerseits die stete Bezugnahme des einzelnen, zudem subjektlos²⁶ gewordenen Texts auf

²² Eine gründliche Aufarbeitung der Diskussion und ein literaturwissenschaftlich handhabbares Instrumentarium entwirft bspw. der Band Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985.

²³ Michel Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, hg. von Rainer Grübel, Frankfurt a.M. 1979.

²⁴ Julia Kristeva: Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman, in: Dies.: Sémiotiké: Recherche pour une sémanalyse, Paris 1969, S. 143–173, hier S. 146 und deutsch: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, in: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik, Frankfurt a.M., S. 345–375.

²⁵ Roland Barthes: Le plaisir du texte, Paris 1973, S. 59.

²⁶ Ein solcher ›Text‹ ist somit nicht stabilisierbar, sondern offen für Interpretationen, von denen keine Endgültigkeit beanspruchen kann. Bedeutung kann damit nicht mehr von einem Autor, sondern erst von der Interpretation hervorgebracht werden. Der Interpret kann wiederum seine Deutung ebenso wenig abschließen wie der Verfasser des Ausgangstextes, so dass dieser Prozess der Semiose prinzipiell unendlich, ein Standpunkt außerhalb des Textes, wie Barthes sagt, unmöglich ist.

andere, sogar »prinzipiell auf alle anderen«²⁷ Texte und damit den »texte général«,²⁸ lässt aber auch die Bedenken wie Vorzüge formulierende Äußerung Renate Lachmanns einleuchtend erscheinen, dass der Begriff der Intertextualität »nicht disziplinierbar, seine Polyvalenz irreduzibel« sei.²⁹ Die notwendigerweise einzuwendende Kritik an einem »alles ist Text«-Konzept zielt damit auf das geringe heuristische Potential für die Analyse und Interpretation literarischer Texte. Ein Versuch, die intertextuelle Polyvalenz systematisch zu fassen, stellt Gérard Genettes fast selbstironisch anmutende Nomenklatur in *Palimpsestes* dar.³⁰ Hier wird eine übergreifende Transtextualität in fünf Unterkategorien gegliedert:

(1) die Intertextualität als Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, die greifbare Anwesenheit eines Textes in einem anderen (Zitat, Anspielung, Plagiat usw.), (2) die Paratextualität als die Bezüge zwischen einem Text und seinem Titel, Vorwort, Nachwort, Motto und dergleichen, (3) die Metatextualität als den kommentierenden und oft kritischen Verweis eines Textes auf einen Prätext, (4) die Hypertextualität, in der ein Text den anderen zur Folie macht (Imitation, Adaption, Fortsetzung, Parodie usw.) und schließlich (5) die Architextualität als die Gattungsbezüge eines Textes.³¹

Da gerade die bei Hofmannsthal gängigen Techniken der Inter-, Meta- und Hypertextualität oft genug weder scharf noch sinnvoll voneinander abzugrenzen sind,³² wird meine Arbeit dieses Vorgehen meist umfassend als Intertextualität markieren, vor allem aber die wirkungsästhetischen und semantischen Implikationen untersuchen. Genettes »Taxonomie der Formen von Intertextualität«³³ entbehrt größtenteils einer historischen und kontextuellen Einordnung der Texte, die für die vorliegende Untersuchung als charakteristische Verschränkung der katastrophischen, epigonalen wie modernen Stimmung des *Fin de siècle* und seiner Antikerezeption aber

²⁷ Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität, in: Broich/Pfister (Hg.): Intertextualität, S. 1–30, hier S. 9.

²⁸ Zum dekonstruktivistischen Ansatz des freien Spiels der Zeichen in einer Geschichte als »texte général« vgl. Jacques Derrida: »Avoir l'oreille de la philosophie«, in: *Écarts: Quatre essais à propos de Jacques Derrida*, hg. von Lucette Finas u.a., Paris 1973, S. 301–312, hier S. 310.

²⁹ Renate Lachmann: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs, in: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hg.): *Das Gespräch*, München 1984, S. 133–138, hier S. 134.

³⁰ Gérard Genette: *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris 1982.

³¹ Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 17.

³² Eine Art der ironischen und kritischen Intertextualität entwirft das Konzept des »Misreading« von Harold Bloom: *Eine Topographie des Fehlesens*, Frankfurt a.M. 1997.

³³ Pfister/Broich: Intertextualität, Vorwort, S. IX–XII, hier S. XI.

unentbehrlich sind. Diesen letztlich kulturanalytischen Zusammenhang will diese Arbeit immer auch kenntlich machen, indem »die spezifische Form der Sinnkonstitution von Texten als Dialog mit fremden Texten (Intertextualität)« betont wird.³⁴

Der von Roland Barthes treffend formulierten Feststellung, dass jeder Text ein »chambre d'échos«³⁵ sei, ist insofern zu folgen, als dass hier einzelnen, dominant hörbaren Stimmen im Echoraum der Griechendramen Hofmannsthals besonders aufmerksam zugehört werden soll.

3.2 Mythos

*»Von Homer vollends haben sich Zeus und die
übrigen Götter gar nicht mehr erholt.«³⁶*

(Jacob Burckhardt)

Zur besseren Handhabung der vielschichtigen Bestimmungen des Mythos als Begriff, Erzählung und Methode, ist der Arbeit ein Kapitel (I) vorangestellt, das den historischen und gegenwärtigen Diskurs zur Mythostheorie rekapituliert. Hierdurch ergibt sich die nötige Einordnung der begrifflichen Zuschreibungen, die als Instrument der anschließenden Analyse dient.

Der hier verwendete Mythosbegriff ist einer durch die Jahrhunderte verfolgten Methode der mythostheoretischen Ästhetik verpflichtet: der Variation. Von Giambattista Vico über Herder und Nietzsche bis Blumenberg lässt sich eine Bewegung des Erzählens als Grundmotiv für die Mythosgenese ausmachen. Die Versprachlichung von terrorisierender, ängstigender, umgebender Wirklichkeit wird als bannender Akt, als Apotropaion in der *Arbeit am Mythos* formuliert. Auch von den genannten Vorläufern im Mythosdiskurs wird diese Geste des Banns beschrieben. In diese Tradition lässt sich auch die Position Hofmannsthals einordnen, wenn er den »Mythenbildner« als denjenigen kennzeichnet, der »die Phänomene der Welt humanisiert« [RA III 361].

Diesen Phänomenen wird sprachlich ein gezähmter Ausdruck verliehen. Jedoch ist die narrative Bannung einer numinosen Gewalt in mythischen

³⁴ Renate Lachmann: Dialogizität, München 1982, S. 8.

³⁵ Roland Barthes: par Roland Barthes, Paris 1975, S. 78.

³⁶ Jacob Burckhardt: Gesammelte Werke, Bd. 6: Griechische Kulturgeschichte 2, Darmstadt 1956, S. 27.

Geschichten als sprachliche Überwältigung lesbar, die ihrerseits wiederum durchaus gewaltsame Züge trägt.³⁷ Diese Logik einer ausgrenzenden Eingrenzung markiert die Formgebung durch Sprache als Akt der Gewalt: Sie ist Überwindung von Kontingenz durch (Sprach-)Regeln. Als kritische Kennzeichnung dieser narrativen Gewalt lässt sich in Hofmannsthals Mythenvariationen eine auflösende Dynamik diagnostizieren, die von der Figuration (verbalem Aufbau) in die zwingend folgende Defiguration (nonverbalen Zusammenbruch) führt.

Der Fokus richtet sich dabei je auf das Verhältnis, das poetische Faktur und mythopoietisches Narrativ sowie Poetologie und Mythostheorie zueinander einnehmen. Der im Folgenden dargelegte theoretische ›Überbau‹ der *Arbeit am Mythos* von Hans Blumenberg lässt eine überraschende Positionierung der Mythosvariationen Hofmannsthals in der gegenwärtigen mythostheoretischen Debatte zu. Überraschend, so meine These, deshalb, da die radikale Poetologie des Dichters der Jahrhundertwende den Ansatz des Theoretikers der 1970er Jahre bereits überbietet.

Zunächst wird die Anschlussfähigkeit der Dramen Hofmannsthals an Blumenbergs zentralen Text mythostheoretischer Auseinandersetzung deutlich im Plädoyer Hofmannsthals für die Beweglichkeit des Mythos als vorgängige³⁸ textuelle Figuration. Neben die Parallelen, die sich zwischen poetischer Mythosbearbeitung des Jung-Wiener Autors und den Auseinandersetzungen des modernen Philosophen ziehen lassen, treten in den Dramen Hofmannsthals frappante Gedankenfiguren, die über Blumenberg hinausgehende Phänomene der Mythosvariation entwerfen. Die Umkehrung der ideengeschichtlich jüngeren Theorieentwürfe gelingt den tragischen Mythosadaptationen um 1900 durch ein poetologisches Konzept: Mythosvariation als De-Figuration.

Als Ausweis ihrer Dynamik zeigen die Griechendramen Hofmannsthals eine zugleich textgenerierende wie zerstörende Technik, die der Autor selbst als ein Vorgehen der »bohrende[n] Prosa« bezeichnet.³⁹ Folgende Thesen liegen meinen Überlegungen zu Hofmannsthals ›Pakt mit dem Mythos‹ zugrunde:

³⁷ Zum Zusammenhang von Bannung der Gewalt und der dieser Bannung selbst inhärierenden Gegengewalt vgl. den Band von Maximilian Bergengruen/Roland Borgards: *Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte*, Göttingen 2009.

³⁸ Zum Begriff des ›Vorgängigen‹ als zugleich ›Vorangegangenes‹ und iterativ ›Vorgehendes‹ vgl. Anm. 5.

³⁹ Hugo von Hofmannsthal: *SW XVIII, Dramen 16: Fragmente aus dem Nachlaß 1*, hg. von Ellen Ritter, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a.M. 1987, S. 378.

- 1) Hofmannsthal führt anhand des Scheiterns bestimmter Figurationen den Einbruch einer Präsenz des Mythos in den – theatralen wie skripturalen – Raum der Repräsentation vor.
- 2) Zu Blumenbergs These der Überwindung des Numinosen (Präsenz, Wirklichkeit) durch Repräsentation (Mythos) entwirft Hofmannsthal eine radikale Gegenbewegung: der Bruch der sprachlichen Repräsentation (Mythosvariation) durch Präsenz (Namenloses, Numinoses).
- 3) Die Mythosvariationen Hofmannsthals sind als eine Poetologie der De-figuration zu lesen: Eine latente, sich momenthaft vergegenwärtigende Präsenz des Mythos bricht die poetische Einheit der Repräsentation ab.

Hofmannsthal stellt in dieser Instabilität seiner Texte ein unabwendbar notwendiges und stetig zu wiederholendes Neuverhandeln von Wirklichkeit und Poesie zur Diskussion. In seinen narrativ vollzogenen Iterationsbewegungen fokussiert er stets das Scheitern seiner mythischen HeldInnen. Damit hätte Hofmannsthal die Frage Blumenbergs, ob der »Mythos zuende zu bringen«⁴⁰ sei, ästhetisch ausbuchstabiert – und verneint.

Die von Hofmannsthal performativ generierte Mythosvariation und ihre vorgängige Zerstörung begründen den gewählten Fokus dieser Arbeit: Meine Untersuchung gilt den drei Griechendramen somit als poetischer Repräsentation einer Poetologie der Präsenz.

4. Die Texte

4.1 *Elektra*

Was in dem Untertitel *Frei nach Sophokles* explizit als hypertextuelle Bezugnahme benannt ist, wird um eine, zunächst verborgene, mal affirmative, mal ironisch kommentierende Intertextualität erweitert. Die möglichen Lesarten der Motivtekonik der *Elektra*, das passionierte Verhältnis zu Sprache, Treue, Opfer und vor allem zur Tat, bilden das Zentrum dieses Kapitels. Weil Hofmannsthal, im Gegensatz zu dem Verächter des Epigontums, Stefan George, darauf bedacht ist, die kulturelle Tradition mit den Anfor-

⁴⁰ Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 31.

derungen der Gegenwart zu vereinen, thematisiert er oft den so symptomatischen Konflikt zwischen Erinnern und Vergessen. Er rekurriert in seinen Griechendramen auf den zeitgenössischen Mythosdiskurs und damit vornehmlich auf die Schriften Johann Jakob Bachofens, Erwin Rohdes und Walter Paters.⁴¹ Bestimmend für seine moderne Variation der *Elektra* sind zudem Sigmund Freuds *Studien über Hysterie* und vor allem das Werk Friedrich Nietzsches.⁴²

Das Mutterrecht stellt mythische Typen von Weiblichkeit vor, die Hofmannsthal in ihrer Archaik und Reduktion für alle drei Frauenfiguren zu nutzen versteht (Kapitel II.4). Doch muss man im Blick behalten, dass er in Bachofens revolutionärer Lesart der Mythen »ebensolche historischen Wirklichkeiten« sah wie in der »Schlacht von Salamis« [RA III 588]. Vor der Folie der Hysteriestudien gestaltet Hofmannsthal die Passionierung und Individualisierung seiner *Elektra*. Hier werden im Zeichen einer ebenfalls als »spezifisch weiblich« erachteten Krankheit ästhetische Mittel zur Radikalisierung des Dramas entworfen (Kapitel II.5). In meinen Ausführungen wird deutlich, dass die psychoanalytisch geprägte These einer pathologischen Sexualisierung der *Elektra* in ihrer Absolutsetzung nicht evident ist.

Besonders dominant treten aufgrund ihrer methodischen Tragweite in der hier vorgeschlagenen Lesart die intertextuellen und motivischen Bezüge zu den Texten Nietzsches auf (Kapitel II.6). In der *Geburt der Tragödie* werden relevante Komplexe des Tragischen, der Individuation und der Entgrenzung in der Kunst verhandelt. Ebenso entscheidend ist die Tragödienschrift für die zentrale Frage, warum die rachsüchtige Heldin nicht selbst zur von ihr gepriesenen Mordtat schreitet. Ob sich in Elektras Nicht-Handeln lako-

⁴¹ Johann Jakob Bachofen: *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur* (1861), hg. von Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt a.M. 1975. Die Erstausgabe erschien 1861 im Verlag Kraus und Hoffmann, Stuttgart; Erwin Rohde: *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. 2 Bände in einem Band. Reprografischer Nachdruck der 2. Auflage, Freiburg i. Br./Leipzig/Tübingen 1889, Darmstadt 1991; Walter Pater: *Greek Studies. A Series of Essays*, London 1910.

⁴² Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie* (im Folgenden zitierte Sigle GT), *Unzeitgemäße Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (Sigle UB II), *Zur Genealogie der Moral* (Sigle GM), alle in: KSA; Sigmund Freud: *Studien über Hysterie*, in: *Gesammelte Werke* (Sigle GW), Bd. 1, hg. von Anna Freud u.a., Frankfurt a.M. 1999, S. 75–312.

nisches ›Hamletisieren⁴³ oder ein Entwurf des dionysischen Helden gestaltet findet, wird hier erörtert. In ihrem ›Kult der Tat‹ tritt Elektras Erinnern in Konflikt mit dem Leben. Das Vergessen aber, das ihre Schwester Chrysothemis einfordert, verrät das Prinzip der Treue. Diese Antinomie von Historie und Leben thematisiert auch Nietzsche als *Nutzen und Nachtheil* in seinen *Unzeitgemässen Betrachtungen II* und hält ein flammendes Plädoyer für das Leben. Hofmannsthal hingegen hält anziehende Distanz zu beidem: zu Chrysothemis' Versuch des vergessenden Überlebens ebenso wie zur tragisch endenden Erinnerung Elektras:

Es handelt sich um ein simples und ungeheures Lebensproblem: das der Treue. An dem Verlorenen festhalten, ewig beharren, bis an den Tod – oder aber leben, weiterleben, hinwegkommen, sich *verwandeln*, die Einheit der Seele preisgeben, und dennoch in der Verwandlung sich bewahren, ein Mensch bleiben, nicht zum gedächtnislosen Tier herabsinken. Es ist das Grundthema der ›Elektra‹, die Stimme der Elektra gegen die Stimme der Chrysothemis, die heroische Stimme gegen die menschliche.⁴⁴

Es gilt, gerade nicht zu urteilen, es bleibt unentscheidbar.

Im Bild der vom Ressentiment gezeichneten Priesterfigur wird die sklavisch passivische Haltung des Gedächtnisses als lebende Reaktion in Bezug zur *Genealogie der Moral* lesbar. Im Motiv der Rache deutet Hofmannsthal über das Instrumentarium der Moral dezent aber deutlich Elektras sadistische Motivationen der Mutter Klytämnestra und ihrer Schwester Chrysothemis gegenüber aus. Umgekehrt wird ihr ein masochistischer Lustgewinn an den Qualen, die ihr der ermordete, als eifersüchtig imaginierte Vater zufügt, eingeschrieben.

Die Schilderung eines orientalisch durchwobenen Griechenlands in alttestamentarisch biblischem Ton macht schon an der sprachlichen Oberfläche der *Elektra* die Legierung als Programm Hofmannsthals sichtbar. Was die Umdeutung des *Elektra*-Mythos über eine ästhetische Archaisierung mittels neurotischer Symptome auf dem Urgrund dionysischen Scheiterns hinaus

⁴³ Die Mode des ›Hamletisierens‹ verdankt sich Schlegels Hamletinterpretation, die den Zweifler zum modernen Intellektuellen stilisiert, dem durch Tiefsinnigkeit der Antrieb zur Tat verwehrt ist. Nach dem Scheitern der Revolution von 1848 wird Deutschland selbst mit Hamlet analogisiert. Vgl. Barbara von Reibnitz: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, »Die Geburt der Tragödie« (Kap. 1–12), Stuttgart 1992, S. 199.

⁴⁴ Brief an Richard Strauss, Mitte Juli 1911, in: Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel, S. 133f.

zu leisten vermag, beleuchtet der abschließende Rück- und Ausblick auf den aktuellen Mythosdiskurs.

4.2 *Ariadne auf Naxos*

In der Mittelstellung zwischen *Elektra* und *Pentheus* thematisiert *Ariadne* die Entgrenzung gleich zweifach: einmal formal als Transgression der Gattungen von Oper und Schauspiel sowie der agonalen Anlage von Tragödie und Komödie (Kapitel III.1), zudem intradiegetisch auf der Figurenebene in Form der Überschreitung als selbst- und fremdreferenzielle Durchdringung von Schmerz, Erinnerung und Identität (Kapitel III.2).

Die *Ariadne* stellt paradigmatisch die Faktur von Hofmannsthals Texten aus. Die Zitate aus Kunstgeschichte, Operntradition, Psychopathologie, Literatur und Poetik stellen in ihrer überbordenden Reichhaltigkeit den Text als kalkulierendes Kunstprodukt in der irritierenden Synchronie dieser Elemente aus. Hofmannsthal fordert von seinem Leser »die Fähigkeit, die Elemente, aus denen die Kunstwerke zusammengesetzt sind, sondernd zu erkennen«, denn jedes Werk »greift nach vielem und amalgamiert sich aus jedem nur besondere Stoffe«, so dass derjenige, der »sich äußert, ohne zu zerlegen, immer fehl geht« [RA III 475]. Und so wird gerade das unverbundene Nebeneinander der Allusionen, Formen und Gattungen in der *Ariadne* zum gegenseitigen, mal erhellenden, mal überdies ironisch distanzierenden Kommentar, der seine Figuration im Libretto zudem in der indifferent agierenden Nymphe Echo findet. In Rückbezug auf Roland Barthes' These vom Text als Echoraum wird das intertextuelle Bild hier zum poetischen wie poetologischen Programm.

Ariadne auf Naxos arbeitet metatextuell dialogisch mit Nietzsches *Klage der Ariadne*. Konstitutiv für den ästhetisch tragischen Charakter wird im Sinne des »Erscheinens«⁴⁵ Ariadnes Selbstverhältnis im Schmerz. Hofmannsthal entwirft im Phänomen des Schmerzes der Ariadne ein den zeitgenössischen Masochismuskurs aufgreifendes Konzept von Gedächtnis, das körperlich-räumliche Bezüge von Erinnerung und Identität akzentuiert. Dieser an den Körperraum gebundenen, linear keine Umkehr erlaubenden Chro-

⁴⁵ Vgl. zum Gegensatz von Seins-Ästhetik und Erscheinens-Ästhetik, deren besondere Ausformung als Tragisches sich durch einen »frenetischen Akt« auszeichnet, der die »Identifizierung der Bedeutung« hinauszögert und damit konstitutiv tragisch wirkt, Karl Heinz Bohrer: *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*, München 2009, S. 117.

nologie des Seins kontrastiert er die unendliche Verausgabung und Ekstase repräsentierende Haltung des Dionysos, der »in *dieser* Welt das Jenseits hervor« zaubert.⁴⁶

Im Schicksal der göttlichen Geliebten Ariadne, die sich von Dionysos als Sternbild an den Himmel versetzt sieht, kreuzen sich verschiedene Zuschreibungen. Einerseits wird sie damit zur ewig pulsierenden Lichtquelle, deren Immaterialität sie aus dem Gang des Werdens und Zerstörens löst. Andererseits birgt das Licht-Bild auch stets den Gang der Reflektion, der sich verstandesmäßig »ähnlich der optischen Reflexion [verhält]: ein Strahl dringt nicht ein, sondern wird zurückgeworfen« [RA III 503]. In dieser Zuschreibung wird die Kritik Hofmannsthal's bildlich fassbar, die sich an einen historistischen, szientistischen Deutungshorizont richtet, der in einer Absolutsetzung Erleben und Reflexion gegeneinander ausspielt. Virulent wird in der interpretatorischen Analyse zudem der »gendersensible« Aspekt, der betont, dass der explizit thematisierte Schmerzkörper als psychopathologische Folie wie als Stillstellungsmetapher stets ein weiblicher ist.

4.3 *Pentheus*

Im Zustand des *Pentheus* als Fragment, das weniger dem romantischen, auf das Absolute verweisenden Begriff entspricht als vielmehr eine Aneinanderreihung von Notizen aus verschiedenen Arbeitsphasen darstellt, lassen sich ungleich deutlicher als an den beiden durchkomponierten Dramen Quellen, Einflüsse und Wirkungsabsichten erkennen. Hingegen ist zum Dialogton oder Sprachgestus der Figuren praktisch nichts auszusagen,⁴⁷ da die Notizen zum *Pentheus* eher Szenenanordnungen, atmosphärische Stimmungen und Charakterskizzen entfalten. Aus diesem Grund wendet sich meine Untersuchung hier vor allem den Motiven zu, die teils explizit als thematische Felder wie »Pathologie, Kriminalpsychologie« eröffnet werden oder assozi-

⁴⁶ Hofmannsthal in einem Brief an Strauss, Mitte Juli 1911, in: Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel, S. 134.

⁴⁷ Darum erscheint es problematisch, wenn Klaus E. Bohnenkamp: »...eine aufregende Handlung«. Hugo von Hofmannsthal's »Bacchen« und »Pentheus«-Entwürfe, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1998), S. 191–230, meint: »Wie bei allen seinen antiken Stücken hat er [Hofmannsthal] auch die »Bacchen« aus ihrem strengen dramentechnischen Gefüge herausgeboren, den Chor und damit den Wechsel von Chorlied und Sprechpartie aufgelöst, den Prolog unterdrückt« (ebd., S. 220). Der Fragmentzustand des *Pentheus* lässt so konkrete Aussagen über den Sprachgestus kaum zu.

ierend »wie der alte Goethe« [D III 552] bzw. »Hölderlin« [D III 551] enthalten sind. Vor allem aber werden implizite Komplexe verfolgt, die bspw. den phallischen Dionysoskult oder eine mächtige »magna mater« zum Gegenstand haben. Die satirisch metatextuell verfahrenen Anspielungen auf das phallogozentrische Theoriegebäude der Psychoanalyse Freuds wie auf die Aussichtslosigkeit einer in Zeiten dionysischer Egalisierung methodisch der Familienhierarchie vertrauenden »Redekur« lassen die *Pentheus*-Notizen zum intertextuellen Paradigma und in ihrer nahezu parodistischen Deutlichkeit durchaus zum Lesevergnügen werden. Dieser Eindruck verdankt sich nicht zuletzt einer sowohl motivisch im Text als auch semantisch ausgearbeiteten Labyrinthstruktur. Als hoch ambivalentes Raummodell zwischen spielender Lust und drohendem Selbst-Verlust erscheint das Labyrinth als topologisches Kondensat aufgelöster Ordnung.

In der körperlichen wie cerebralen Verkrampfung des rein empirisch wahrnehmenden und individualistisch rationalisierenden Pentheus entwirft Hofmannsthal ein Angstbild vom Szientismus, das in Analogie zu seiner Skepsis gegenüber einer ausschließlich methodisch-wissenschaftlichen Weltaneignung steht. Hier findet sich eine Kritik an cartesianisch sinngebender Ver eindeutigung, der Hofmannsthal bereits im sogenannten *Chandos-Brief* in bilderreichen Assoziationen vielbeachteten Ausdruck verliehen hatte⁴⁸ und die er in der Folge seiner Mythosadaptionen in wechselnder Einkleidung wiederholt. Indem Hofmannsthal auch im *Pentheus* in der Aneignung symptomatischer Motive Nietzsches, Freuds und Bachofens diese zitiert, variiert und neu, meist gegen ihren Urheber, wendet, schafft er nicht nur formal im Fragment, sondern auch philologisch technisch mit einem Konzept der »Zerstückelung« originäre Texte. Hofmannsthal verfolgt damit erneut sein Diktum, dass man die »Formen beleben und töten« [RA III 269] müsse.

Es scheint weder möglich noch sinnvoll, die Grenze auszuloten, an der die stilisierten Gewalt- und Liebesszenarien dieser Mythosvariationen Hofmannsthals noch die massive Verunsicherung des *Fin de siècle* spiegeln oder an welchem Punkt diese in einen reaktionären »Heimkehrwunsch in die

⁴⁸ Diese den sprachskeptischen Generalverdacht der Forschung einleuchtend überbietende Einschätzung des *Chandos-Briefs* findet sich bei Timo Günther: Hofmannsthal. Ein Brief, München 2002, der betont, dass *Ein Brief* speziell »die Begriffssprache der Wissenschaft thematisiert sowie deren Konzept von Rationalität« hinterfragt (S. 21).

archaische Unverantwortlichkeit«⁴⁹ umschlagen. Eine semantische Vereindeutigung der Dramen hieße sicherlich, ihre ambivalente Konstitution zu verkennen. Solange aber der ästhetische Ausdruck im Fokus der Untersuchung steht, ist diese irritierende Gleichzeitigkeit weniger in ihrer gesellschaftspolitischen Tragweite, als vielmehr in ihrer wirkungsästhetischen Funktion sichtbar zu machen.

Dass sich somit gerade das Werk des Autors Hugo von Hofmannsthal als späterem Anhänger einer konservativen Revolution symptomatisch im Spannungsfeld dieser »janusköpfigen« Gemengelage aus epigonaler »Dekadenz« und »beginnender Moderne«⁵⁰ der Wiener Jahrhundertwende untersuchen lässt, will die vorliegende Arbeit zeigen. Bleibt zu hoffen, dass die Leser dieses oszillierenden »Pakts mit dem Mythos« nicht, wie noch Nietzsches Ariadne, enttäuscht sind, »vor einem Deutschen zu stehen, wenn man doch einen Griechen haben wollte«⁵¹ – schließlich war Hofmannsthal Wiener.

⁴⁹ Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, S. 15.

⁵⁰ Dorothee Kimmich/Tobias Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, Darmstadt 2006, S. 84f.

⁵¹ Gilles Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie* (1962), Hamburg 1991, S. 119.

I Mythos. Theorie und Schauer

»Pension Klytämnestra. Zimmer mit Bad.«¹

Der Begriff ›Mythos‹, dessen immer wieder versuchte Definition in teils über siebzig Variationen² eher scheitert als zu einem Ende geführt wird, scheint deutungssüchtig zu machen. Es finden sich Bestimmungsversuche in geradezu absurder Zahl, weshalb in der Forschung immer wieder verschnupft festgestellt wird: Der Begriff ›Mythos‹ diene nurmehr als »Chiffre für beliebige Sinngehalte«.³ Eine Feststellung, die Roland Barthes in seinen *Mythologies*⁴ bereits zum Programm erhoben hatte: Mythos kann Zeichen, Symbol, Klischee, kann alles mit hohem Wiedererkennungswert, als Mythisches im Alltag, sein – ein semiotisch freigelegter Begriff von Mythos, der in seinem kritischen Gehalt nichts weniger als dessen Definition will.

Im Folgenden soll und kann nur eine sehr verkürzte Wiedergabe der mit dem synthetisierenden Postulat einer »Mythologie der Vernunft«⁵ durch die Romantik virulent gewordenen Diskussion zur Mythosrezeption unternommen werden, denn diese »ächzt gleichsam unter der Last von etwa zweihundert Jahren der Erklärungsversuche.«⁶ Ich werde mich darauf beschränken, die für meine Arbeit konstitutive These der Umdeutung und

¹ Robert Menasse: Kassandras letzter Ruf, in: Die Zeit, Nr. 17, 21.04.2005.

² Peter Tepe: Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung. Unterstützt von Birgit zur Nieden, Würzburg 2001.

³ Manfred Fuhrmann: Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und in der Literatur der Gegenwart, in: Henry Thorau/Hartmut Köhler (Hg.): Inszenierte Antike – Die Antike, Frankreich und wir, Frankfurt a.M. 2000, S. 7–20.

⁴ Roland Barthes: *Mythologies*, Paris 1957. Deutsch: *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M. 1964.

⁵ In einem um 1796/97 anonym verfassten, eventuell Schelling zuzuordnenden Text, der als »Gründungsakte des deutschen Idealismus in seiner romantisch-ästhetischen Spielart« (Manfred Frank: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt a.M. 1982, S. 153) gilt und 1927 unter dem Titel *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* von Franz Rosenzweig der Forschung zugänglich gemacht wurde, vereint diese Wendung der »Mythologie der Vernunft« die romantische Kritik an der Aufklärung mit deren rationalen Errungenschaften im Sinne einer ›Neuen Mythologie‹, vgl. dazu Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen, hg. von Manfred Frank und Gerhard Kurz, Frankfurt a.M. 1975, S. 112.

⁶ Fuhrmann: *Mythos als Wiederholung*, S. 8.

Fortschreibung in der Variation eines Mythos mit anschaulicher, treffender und wirksamer Begrifflichkeit auszurüsten.⁷

Mit der Mythostheorie einer kulturkritischen Moderne verbinden sich Bestimmungen und Zuschreibungen, die, obwohl kontrovers diskutiert, doch eine Art *tertium comparationis* zu bilden vermögen, dessen kleinster gemeinsamer Nenner allerdings nicht mehr in (griechischen) Götter- und Helden-sagen liegt. Stattdessen wird versucht, den Mythos aus dem Dilemma eines Verlangens nach und einer Ausgrenzung von vorgeschichtlich Irrationalem zu befreien, indem man ihm – als entscheidender Kippfigur an der Schaltstelle zwischen Phantasie und Vernunft – Distinktionsfähigkeit bescheinigt. In dieser Absicht treffen sich so heterogene Ansätze wie die anthropologische, ethnologische, die religionswissenschaftliche, theologische, eine literaturtheoretische, eine kulturwissenschaftliche und psychologische Mythosforschung. Ihr gemeinsames Interesse gilt der Struktur kultureller Prozesse, auf deren Grundlage sich der Mythos als Instrument zur Bestimmung der Grenzen unserer epistemischen Vernunft generiert. Damit gerät er nicht zuletzt ins Blickfeld der Philosophie.

1.1 Mythos und Geschichten

Eine »Gesamtgeschichte des Mythos gibt es nicht«.⁸

Als eigenständige Erkenntnisform deklariert Francis Bacon⁹ den Mythos, dessen sinnlichen Gehalt er als allegorischen Vorgriff auf die Prinzipien zukünftigen wissenschaftlichen Denkens jenseits der Ratio fasst. In Ergänzung zur aristotelischen Auffassung vom Mythos, wonach dieser Gegen-

⁷ Für die Ausarbeitung des hier folgenden ›Abrisses‹ der Begriffsgeschichte und aktueller Mythostheorien war der Band Christoph Jamme: »Gott an hat ein Gewand«. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart, Frankfurt a.M. 1999, sehr hilfreich. Konstruktive Hinweise verdanke ich zudem den Teilnehmern der von Bent Gebert und Uwe Mayer am FRIAS veranstalteten Tagung zu »Präsenz und Repräsentation des Mythos«, vgl. dazu Antonia Eder: Bewältigende Repräsentation, überwältigende Präsenz: Das Numinose in Hofmannsthal's Mythos-De/Figurationen, in: Bent Gebert/Uwe Mayer (Hg.): Zwischen Präsenz und Repräsentation. Mythos in theoretischen und literarischen Diskursen, Berlin 2013, S. 212–230.

⁸ Jamme: Gott an hat ein Gewand, S. 15.

⁹ Francis Bacon: De sapientia veterum liber (1609), dt. Ausgabe: Weisheit der Alten, hg. von Philip Rippel, Frankfurt a.M. 1990. Vgl. dazu auch Jamme: Gott an hat ein Gewand, S. 95.

stand und Handlung der Tragödie¹⁰ vorgibt, findet sich bei Bacon schon der moderne, literaturwissenschaftliche Begriff vom Mythos als einer narrativen Struktur. Damit weitet sich der Begriff Mythos vom Gegenstand zur Technik – oder wie Nietzsche sagen wird: »Dem Mythos liegt nicht nur ein Gedanke zu Grunde, er ist selbst ein Denken.«¹¹

Die Dialektik von Mythos und Aufklärung wird schließlich für Rousseau virulent, der die Mythen als Ausdruck verlorener Naivität und ursprünglicher Einheit mit der geschichtsphilosophischen Frage nach dem Ursprung menschlicher Kultur und ihrem Verhältnis zur Natur verknüpft. Er wendet die tradierte Legitimationsschuld des Mythos zu einer Bringschuld des nun defizitär erscheinenden Logos: Die rational weltdeutende Vormachtstellung scheint in einer fragwürdig gewordenen Zivilisation zunehmend geschwächt.¹² Dem »aufklärerischen Gedanken, Mythen seien Geschichten aus der Kindheit des Menschengeschlechts, [...] einer noch unerleuchteten Vernunft«¹³ folgt somit eine epistemologische Um- und ästhetische Aufwertung des Mythos, die sich über die Romantik bis hin zu Derridas poststrukturalistischer Kritik fortsetzt.

Als »kopernikanische Wende innerhalb der Mythenforschung«¹⁴ gilt Carl Gustav Jungs Deutung der Mythen als archetypische Symbole einer Weltdeutung und zur Beschreibung eines Unbewussten, das er, im Gegensatz zu Freud, als kollektives Unbewusstes, als überzeitlich und überindividuell fasst. In diese Tradition der »Unableitbarkeit«¹⁵ lässt sich der gänzlich ahistorisch vorgehende Strukturalismus und als sein repräsentativster Vertreter der französische Ethnologe Claude Lévi-Strauss einordnen. Er reduziert Mythen unabhängig von Zeit und Ort auf ihre strukturellen, vor allem sprachlichen Elemente, und untersucht deren wechselseitige Beziehungen. In der Tradition von Saussures Sprachtheorie wertet Lévi-Strauss den Mythos stets auch als konstitutiven Teil der Sprachordnung.¹⁶

¹⁰ Aristoteles: Poetik. Griechisch-Deutsch, hg. und übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1993. Zur Tragödientheorie besonders S. 19.

¹¹ Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen IV, S. 485.

¹² Vgl. Karl-Heinz Kohl: Entzauberter Blick. Das Bild vom guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation, Berlin 1981.

¹³ Vgl. Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 57.

¹⁴ Fuhrmann: Mythos als Wiederholung, S. 9.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. Jamme: Gott an hat ein Gewand, S. 109.

Der moderne Mythosbegriff geht zurück auf Giambattista Vico,¹⁷ der in seinem Angriff gegen den Cartesianismus bereits Mitte des 18. Jahrhunderts die Mythenbildung mit einer Theorie zur Sprachentstehung verknüpft, so dass »der geschichtliche Ursprung der Poesie identisch ist mit dem poetischen Ursprung der Geschichte«. ¹⁸ Nach Vico entstehen Mythen aus einer Urangst des Menschen, deren Überwindung in der Bildung von Symbolen und Metaphern, in der Genese einer Bildersprache statt hat, und sublimierend, zivilisierend und stabilisierend auf die menschliche Gemeinschaft wirkt. Diesem Mythosbegriff als einem Prinzip der Überwindung von Bedrohlichem durch Sprache und Bilder sind später sowohl Friedrich Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* als auch Hans Blumenbergs *Arbeit am Mythos* verbunden.

Die »Neue Mythologie«¹⁹ der (Früh-)Romantiker, unter ihnen Schelling, Schlegel, Novalis und zunächst auch Hegel, propagiert eine Durchdringung von Poesie, Mythologie und Geschichte und schreibt ihm ein revolutionär-gesellschaftliches Potential zu.²⁰ Die Romantiker entwerfen ihre »Neue Mythologie« als idealistische Kritik an einer analytischen Konzeption der Vernunft in einer Mischung aus Mythologie und Naturphilosophie gegen eine rationale Polarisierung und Absolutsetzung. Der Aufklärung »wird vorgeworfen [...], daß sie mit der erfolgreichen Kritik an den ideologischen Rechtfertigungsversuchen des Feudalismus zugleich die Möglichkeit zerstört habe, menschliche Gesellschaft überhaupt noch zu legitimieren.«²¹ Als Metakritik an der aufklärerischen Kritik konstatiert diese »Neue Mythologie« die »Unmöglichkeit, das Höchste durch Reflexion positiv zu erreichen«, und führt stattdessen den Weg ins Imaginäre, zur »Allegorie, d.h. zur (Mytho-

¹⁷ Vgl. ebd., S. 9f.

¹⁸ Karlheinz Barck: Poesie und Imagination. Studien zu ihrer Reflektionsgeschichte zwischen Aufklärung und Moderne, Stuttgart/Weimar 1993, S. 55f. Vgl. auch Jamme: Gott an hat ein Gewand, S. 88f.

¹⁹ Frank: Der kommende Gott, besonders S. 188ff.

²⁰ Die »Neue Mythologie« der Frühromantiker hat bspw. in den Schriften Schellings oder Hölderlins eine stark gesellschaftspolitische und utopische Dimension. Erst in der Spätromantik gewinnen restaurative Momente des Nationalmythos an Bedeutung. Ausschließlich letztere wurden im Nationalsozialismus propagandistisch ausgeschlachtet, weshalb eine Kritik *des* romantischen Mythosbegriffs als nationalistisch zu sehr pauschalisiert. Vgl. bspw. die Ideen Friedrich Schlegels, der eine die nationalen Grenzen weit hinter sich lassende, europäische, sogar weltweit gedachte Poesie als »internationale Kulturblütenlese« entwarf (Frank: Der kommende Gott, S. 209).

²¹ Ebd., S. 188.

logie und) bildenden Kunst«. ²² Mit Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie* (1800) verbindet sich auch die poetologische Forderung nach einer neuen Ästhetik:

Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter. ²³

Besonders Herder hatte noch vor Schlegel den Ursprung des Mythos in einer die »Schauer« überwindenden, sprachlichen »Mythisierung von Naturphänomenen« betont. ²⁴ Dieses »apotropäische Argument vom Ursprung der Religion und der griechischen Mythologie aus Furcht [...] hat sich [...] gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu einem festen Topos der Mythengene verfestigt«. ²⁵ Auf den Begriff des Apotropaion wird noch Hans Blumenberg seine *Arbeit am Mythos* gründen.

Fasziniert zeigt sich die Romantik – vor allem in dem als Hauptwerk romantischer Mythostheorie geltenden Text von Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1810–1812), – von fernöstlichen wie griechischen, orgiastischen und individualitätssprengenden Dionysoskulten. Die Figur des Dionysos als zunächst Fremdem ²⁶ unter den griechischen Olympiern nimmt eine prominente Stellung in den romantischen Philosophemen ein, die sich an den christlich-messianischen wie entgrenzenden Konnotationen des »kommenden Gottes« ausrichten. ²⁷ Eine Begeisterung, die Friedrich Nietzsche, vermittelt durch seinen, dem Mythos *avant la lettre* nachspürenden Baseler Kollegen Johann Jakob Bachofen, in der *Geburt der Tragödie* aufnimmt, um sie spannungsreich als produktionsästhetisches Prinzip zu variieren: »In der Verdeckung und Verstellung der Natur depotenziert der Mythos das Grauen des Menschen vor dem ganz Anderen und erreicht [...]

²² Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe seiner Werke, Bd. 14, Zweiter Teil: Philosophische Lehrjahre (1796–1806), hg. von Ernst Behler, München 1971, S. 25.

²³ Friedrich Schlegel: *Rede über die Mythologie*, S. 311f.

²⁴ Jamme: Gott an hat ein Gewand, S. 90.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. dazu Kapitel IV.2 zum *Pentheus*.

²⁷ Eingehend formuliert und verfolgt wird diese These von Dionysos als metaphorischer Figur der Mythosdeutung in der Romantik im Band von Manfred Frank: *Der kommende Gott*.

Vertrautheit im Schein.«²⁸ Nietzsche generiert in seinem ästhetisch-rhetorisch durchkomponierten Werk in der Dionysosfigur einen eigenen, modernen »Kunstmythos«,²⁹ den später Blumenberg zusammen mit dem platonischen »Höhlengleichnis« als einzige »theoretisch durchdachte elementare Mythe [...] und als philosophisches Instrument«³⁰ gelten lassen will. So ist auch für Nietzsche der »Mythus, das zusammengezogene Weltbild«, die »Abbeviatur der Erscheinung«,³¹ in der die Griechen alles »Erlebte« überhaupt erst »begreifen«³² konnten. Dieser romantisch geprägte Mythosbegriff beeinflusst Hofmannsthal in seinem anticlassizistischen und antihistoristischen Impetus der Orientalisierung und Archaisierung seiner mythischen Dramen.

1.2 Logos und Mythos

»Der Mythos selbst ist ein Stück hochkarätiger Arbeit des Logos.«³³

Die aktuelle Diskussion zur Mythostheorie ist nur vor dem geschichtlichen Erfahrungshorizont des Faschismus und der sich gegen ihn wendenden christlichen und kommunistischen Kritik an einer »Remythisierung«³⁴ zu beurteilen. Im Mythos gipfelt laut Georg Lukàcs die Zerstörung der Vernunft, Ernst Bloch dagegen bescheinigt dem Mythos ein kritisches Potential, das lediglich gegen eine regressive Interpretation gewendet werden müsse.³⁵ Die polare Stellung von Logos und Mythos wird in der *Dialektik der Aufklärung* von Horkheimer und Adorno³⁶ in Frage gestellt: »Schon der Mythos

²⁸ Wolfgang Lange: Tod ist bei Göttern immer nur ein Vorurteil. Zum Komplex des Mythos bei Nietzsche, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt a.M. 1983, S. 111–137, hier S. 117.

²⁹ Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 670.

³⁰ Ebd., S. 194.

³¹ Nietzsche: GT, S. 145.

³² Ebd., S. 147.

³³ Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 18.

³⁴ Jamme: Gott an hat ein Gewand, S. 14.

³⁵ Vgl. Ernst Bloch: Atheismus im Christentum, Frankfurt a.M. 1968, S. 69–72.

³⁶ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung (1944), Frankfurt a.M. 2003.

ist Aufklärung«,³⁷ denn die Bewältigung des archaischen Schreckens initiierte einst die Naturbeherrschung. Dass die Beherrschung der äußeren Natur durch die Verleugnung der inneren Natur teuer bezahlt wird, ist der fatale *double bind*, den Horkheimer/Adorno zwischen Fortschrittsgesellschaft und modernem Subjekt herstellen:³⁸ »Wie die Mythen schon Aufklärung vollziehen, so verstrickt Aufklärung mit jedem ihrer Schritte tiefer sich in Mythologie«. ³⁹ Aufklärung gerät, wo sie im Glauben an Positivismus und Fortschritt die Reflexion über das eigene System abbricht, selbst unter »Mythosverdacht«. Denn der »Fluch des unaufhaltsamen Fortschritts ist die unaufhaltsame Regression«, in der die technisierte Erfahrungswelt »tendenziell wieder der der Lurche« ähnelt.⁴⁰ Diese Dynamik einer instrumentellen Vernunft zeigt eine der Dialektik inhärente, zirkuläre Wiederholungsstruktur, die ein originär dem Mythos innewohnendes, ideologiekritisches Potential gegenüber dem linearen Fortschrittsglauben der Wissenschaft anschaulich werden lässt.

Gesellschaftstheorie und Ästhetik trennen sich in der *Arbeit am Mythos*, der sanft »polemischen Antwort«⁴¹ Hans Blumenbergs auf die *Dialektik der Aufklärung*. Der Mythos als Denken vollzieht nach Blumenberg eine ästhetische »Depotenzierung archaischer Ängste.«⁴² Blumenberg erkennt darin eine anthropologische Arbeit, die »von der Daseins- und Überlebens-Angst des Menschen herrührt«, doch im »Dienste der Erkenntnis steht.«⁴³ Poetische Verarbeitung und ästhetische Rezeption der Natur, eines »Absolutismus der

³⁷ Ebd., S. 52. Als mythisches Beispiel moderner Selbstbehauptung wird Odysseus angeführt, der in der Verleugnung seiner eigenen, inneren Natur, die äußere, hier die Sirenen, überwindet, und sich damit als autonomes Subjekt behauptet. Eine weitere Ebene der Distanzierung sehen Horkheimer/Adorno in der Beherrschung von Dritten, den Ruderern, durch »die Verschlingung von Mythos, Herrschaft und Arbeit« (ebd., S. 38).

³⁸ Wie Habermas gezeigt hat, bestimmt diese These bereits Nietzsches kritische Sicht auf einen »pervertierten Willen zur Macht« in der *Genealogie der Moral* (Jürgen Habermas: Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung, in: Bohrer [Hg.]: Mythos und Moderne, S. 405–431, hier S. 421). Vgl. dazu Jamme: Gott an hat ein Gewand, S. 97: »Der Mythos, in dem Nietzsche die Lebensbedingung jeder Kultur sieht (die in der Gegenwart durch ein Übermaß an Historie zerstört zu werden droht), ist für ihn selber schon ein »Denken.« Und Nietzsche selbst: »Dem Mythos liegt nicht ein Gedanke zu Grunde, [...] sondern er selber ist ein Denken« (Friedrich Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen IV, in: KSA, Bd. 1, S. 429–510, hier S. 485).

³⁹ Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 18.

⁴⁰ Ebd., S. 42f.

⁴¹ Jamme: Gott an hat ein Gewand, S. 100.

⁴² Ebd.

⁴³ Frank: Der kommende Gott, S. 60.

Wirklichkeit«,⁴⁴ wie es im Text heißt, legen den Mythos als Distanzierungs-taktik des sich qua *Geschichten* behauptenden Menschen aus. Gegen den Ernst *der* Geschichte setzt Blumenberg in seiner ästhetisch fundierten Theorie somit die unendliche Potenz der Narration. In seiner fast 700 Seiten umfassenden philosophischen Abhandlung finden sich darum auch weniger abstrakte Begriffsklärungen als konkrete Darstellungen literarischer Mythenstoffe und ihre Variationen. Sein Anliegen ist der »prozessuale Nachvollzug« der »Bildbarkeit«⁴⁵ des Mythos. Der Mythos lässt sich als »Inbegriff derjenigen Leistungen begreifen, die surrogativ nötig und möglich sind, um eine Welt zu ertragen und in einer Welt zu leben.«⁴⁶ Damit werden die stoffgeschichtliche und zugleich konzeptuelle Bestimmung als Wesen des Mythos eröffnet und seine Repräsentation auf diese Weise untrennbar an seine Präsenz gebunden. Erst die literarische Vergegenwärtigung ist nach Blumenberg überhaupt die »Gegebenheit des Mythos« und der Rezeptionsprozess als stete Frage nach Geltung und Anspruch seines Begriffs unerlässlicher Teil der »geleisteten Arbeit an ihm.«⁴⁷

»Kunst expliziert alles, schon die Mythologie [ist] Explikation des unheimlichen Naturwaltens« [RA III 361] konstatiert Hofmannsthal. Wenn Blumenberg die »Welt« als ein ästhetisches Phänomen⁴⁸ definiert, klingt die Parallele zu Nietzsche an, der in der *Geburt der Tragödie* »nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt«⁴⁹ sieht. Blumenbergs Verschränkung von »Poesie« und »Terror« als »imaginative Ausschweifung«⁵⁰

⁴⁴ Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, S. 9ff.

⁴⁵ Stefan Matuschek: *Mythos-Begriff und vergleichende Literaturanalyse*, in: Monika Schmitz-Emans/Uwe Lindemann (Hg.): *Komparatistik als Arbeit am Mythos*, Heidelberg 2004, S. 95–107, hier S. 95.

⁴⁶ Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, S. 59.

⁴⁷ Matuschek: *Mythos-Begriff*, S. 106.

⁴⁸ Hans Blumenberg: *Mythos und Metaphorik*, in: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a.M. 1960, S. 84f.

⁴⁹ Nietzsche: *GT*, S. 17.

⁵⁰ Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Wirklichkeitspotential des Mythos*, S. 13. Gegen diesen Band richtet sich u.a. die Kritik Gerhart von Graevenitz', der in ihm die »Handlangerin des Mythenrealismus« zu erkennen meint und dagegen vehement seine Forderungen nach »hermeneutischer Konsequenz«, »historischer Tiefenschärfe« und »gegenständlichem Weitblick« formuliert. Deren Umsetzung könne »allein mit Methoden der Kulturgeschichtsschreibung« erschlossen werden, vgl. Gerhart von Graevenitz: *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*, Stuttgart 1987, hier S. VIII. Diese historische Ausrichtung verfolgt dabei eine genuin andere Deutungsabsicht als der, in der vorliegenden Arbeit gewählte, poetologische Fokus.

im Angesicht der »Wahrheit von der Grausamkeit«⁵¹ behauptet konstitutiv eine spielerische Lust des Mythos an irreduziblen Bildern. Dieser ist selbst »bereits als Manifestation einer Überwindung, eines Distanzgewinns, einer Abmilderung des bitteren Ernstes, zu beschreiben.«⁵² Blumenberg sieht im Mythos die Möglichkeit angelegt, den Effekt des Terrors durch spielerischen Umgang mit Inhalt und Sprache immer wieder zu distanzieren. In diesem distanzierenden »Spielcharakter«⁵³ gründet die Faszinationskraft der Mythenbildung: Als Ergänzung zur Selbstbehauptung des Menschen gegen den »Terror« liegt im »Spiel« ein dem Mythos inhärenter, entlastender Glücksanspruch. Aus dieser »Spiel-Dimension«⁵⁴ folgt damit auch die Frage, ob es je möglich sei, den Mythos »zu Ende zu bringen«⁵⁵ – eine Frage, die nicht zuletzt durch die deutliche »Zeitresistenz«⁵⁶ des Mythos bereits verneint wird.

Vielmehr ist der Kraft seiner Rezeption variierte und transformierte Mythos in seinen geschichtlich bezogenen und bezugskräftigen Gestaltungen schon deshalb der Thematisierung würdig, weil diese die geschichtlichen Lagen und Bedürfnisse mit hereinzieht, die vom Mythos affiziert und an ihm zu »arbeiten« disponiert waren.⁵⁷

Personifiziert sieht Blumenberg die Mischung aus Behauptung gegen und spielerischem Umgang mit einer Bedrohung in der mythischen Figur des kulturstiftenden Prometheus. Blumenbergs Selbstbehauptungsentwurf fokussiert vor allem die Bezwingung der Angst des Menschen vor einer überwältigenden Natur, nicht eine Bewältigung der Natur selbst. Diese subjektbezogene Innensicht scheint bspw. am Beginn des Kapitels zu André Gides *Prométhée mal enchaîné* in einem Picassozitat auf: »Es ist schrecklich, dass man selber Adler und Prometheus ist; beides in einer Person, derjenige, der zerfleischt, wie der andere, der zerfleischt wird.«⁵⁸ Es scheint, als habe Hofmannsthal im Bild der prometheischen Qualen Elektras eben diese spezi-

⁵¹ Karl Heinz Bohrer: Vorwort, in: Mythos und Moderne, Frankfurt a.M. 1983, S. 7.

⁵² Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 23.

⁵³ Jamme: Gott an hat ein Gewand, S. 101.

⁵⁴ Hans Ulrich Gumbrecht: Präsenz-Spuren. Über Gebärden in der Mythographie und die Zeitresistenz des Mythos, in: Udo Friedrich/Bruno Quast (Hg.): Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin/New York 2004, S. 1–15, hier S. 5.

⁵⁵ Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff, S. 31.

⁵⁶ Gumbrecht: Präsenz-Spuren, S. 5.

⁵⁷ Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 192.

⁵⁸ Ebd., S. 679.

fische Variante bereits 1903 gestaltet und radikalisiert: »Ich füttere [...] mir einen Geier auf *im Leib*« [D II 188, Hervorh. A.E.]. Dass sich hier statt des Adlers bereits der Geier findet, mag sich Hofmannsthals Nietzsche-Rezeption verdanken, demzufolge der Peiniger »immer Geier, nie Adler ist.«⁵⁹ Das Schlusskapitel der *Arbeit am Mythos* widmet Blumenberg Prometheus als »Titan in seinem Jahrhundert«⁶⁰ und zeigt an diesem Beispiel die strukturellen Elemente einer spezifischen Ästhetik des Mythos, der gerade »seinem Verfahren, seiner ›Form‹ nach etwas anderes *nicht mehr* ist.«⁶¹ Nachgewiesen wird eine den Mythos kennzeichnende »Ausgestaltung elementarer Grundfiguren«,⁶² die als numinose Übermächtigkeit, Ambivalenz, Variation und Kontingenz sowie in der Form charakteristisch zirkulärer, unabschließbarer Wiederholungsstrukturen zu finden sind. Merkmale, die sich »an einem Mythologem sowohl zu seiner Identifizierung als auch zur Inanspruchnahme seiner Bildleistung«⁶³ als entlastende Distanzierung bewährt haben. In der Erfahrung einer »Urgewalt der Natur mit ihren schrecklichen wie tröstlichen Zeichen«⁶⁴ zeigt sich anhand der von Blumenberg genannten Charakteristika und dem Begriff des Numinosen die konstitutionelle Verwandtschaft des Mythosbegriffs mit dem ästhetiktheoretischen Konzept des Erhabenen.

1.2.1 Exkurs: Das Erhabene

*Es »enthüllt sich uns, wie eine Kette
von Berggipfeln auflitzend, die
philosophische Gedankenwelt der Griechen.«*

[E 636]

Mit der Frage nach den ästhetischen Mitteln als »Grundfiguren« des Mythos ist seine Verwandtschaft zu einem Konzept aufgerufen, das sich nicht zuletzt durch ein »fascinosum et tremendum«,⁶⁵ einen Angst erregenden und gleich-

⁵⁹ Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, S. 672, kommentiert hier die Tatsache, dass *Die Geburt der Tragödie* den Prometheus »von seinen Geiern« (Nietzsche: GT, S. 73) befreit.

⁶⁰ Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, S. 605.

⁶¹ Ebd., S. 22.

⁶² Ebd., S. 194.

⁶³ Ebd., S. 192.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Jamme: *Gott an hat ein Gewand*, S. 103.

zeitig anziehenden Charakter auszeichnet. Die seit dem 18. Jahrhundert gängigen Zuschreibungen des Erhabenen korrespondieren, gänzlich »unerhaben«, harmonisch mit den von Blumenberg dem Mythos attestierten Merkmalen. Der Begriff des »Erhabenen« dient der Benennung und Zurichtung dessen, was sich dem Zugriff der Ratio eigentlich entzieht und insofern angsteinflößend wirkt. Verfügbar gemacht wird die ursprüngliche Unverfügbarkeit in einem subtilen Prinzip der Bewältigung des erhabenen Überwältigungserlebnisses, das sich besonders eindringlich in Kants *Analytik des Erhabenen*⁶⁶ finden lässt. In keinem Fall sollte aus dem Blick geraten, dass man es hier mit einer in hohem Maße relationalen Kategorie zu tun hat.

Die Lust und Unlust vermischende Erhabenheitserfahrung wird vom spätantiken Autor Pseudo-Longin als rhetorisches Phänomen verhandelt, zu Beginn des 18. Jahrhunderts von Physikotheologen religiös gedeutet, bei Kant und Schiller mit der Metaphysik des Subjekts in Verbindung gebracht, im Faschismus politisch genutzt und am Ende des 20. Jahrhunderts als ein diesseitiger Zusammenbruch der Zeit- und Raumorientierung erklärt, etwa in Lyotards postmoderner Fassung des Erhabenen.⁶⁷

Weniger »pauschalgeschichtlich«, allerdings immer noch recht kurz gefasst, ließe sich in den Worten Kants das Erhabene und seine Wirkung wie folgt charakterisieren:

Beim Anblick⁶⁸ des Erhabenen überkommt den Betrachter eine »Hemmung« seiner »Lebenskräfte« (165), ein Gefühl der »physischen Ohnmacht« (185), »Bestürzung« und »Verlegenheit« (174), als ob er vor dem »Chaos« (167) der erhabenen Natur in einen bodenlosen »Abgrund« (181) sinke. »Vermittelst einer Unlust« (184) bildet sich eine »negative« (165) Erfahrung

⁶⁶ Immanuel Kant: *Analytik des Erhabenen*, in: *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe Bd. 10, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1974, S. 164–207. Zum eigentlich immer schon Überwältigen des Erhabenen der Überwältigung vgl. Wolfgang Denecke: *Die Enden der Vernunft. Drei Exkurse zum Erhabenen*, Wetzlar 2001, S. 27–75, Winfried Menninghaus: *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt a.M. 2003, Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, Martin Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a.M. 1996.

⁶⁷ Denecke: *Enden der Vernunft*, S. 77f.

⁶⁸ Der Übersichtlichkeit halber wird im folgenden Absatz die Seitenzahl der *Kritik der Urteilskraft* Kants in direkt anschließenden Klammern im Fließtext zitiert. Konstitutiv für diese Erfahrung war der Anblick einer im 17. Jahrhundert wegen ihrer Maß- und Regellosigkeit noch als hässlich geltenden Natur, wie bspw. die des Hochgebirges oder des Meeres. Erst im 18. Jahrhundert gewannen diese Regionen an ästhetischer Relevanz, da man hier über ein »gewöhnliches Mittelmaß« (Kant: *Urteilskraft*, S. 185) hinaus gehoben wurde.

von Freiheit, von der er sich zwar »in Grenzen eingeschlossen« (183) fühlt, die er aber in einem, dem »Ernst« (165) der Lage angemessenen Akt der »seelenerhebenden« (190) Entgrenzung überwindet, um sich der eigenen Vernunft als eines von der »Sinnenwelt« (83) unanfechtbaren »übersinnlichen« (172) Vermögens bewusst zu werden. Darin liegt der »Widerstreit« (182) dieser ambivalenten »Bewegung« (168), deretwegen sich »das Gemüt« (165) des Betrachters von einem Gegenstand zugleich »abgestoßen« und »angezogen« (165) fühlen könne. Da er ein »Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art« (185) besitzt, weiß der Mensch seine »Unabhängigkeit gegen die Natureinflüsse zu behaupten« (195) und erhebt sich so selbst über die erhabene Natur. Kant betont, dass es im »Begriff des Erhabenen« vor allem darum geht, den »zweckmäßige[n] Gebrauche, den die Einbildungskraft von ihrer Vorstellung« der Natur macht, »in uns selbst fühlbar zu machen« (167).

Die Verwunderung, die an Schreck grenzt, das Grausen und der heilige Schauer, welcher den Zuschauer bei dem Anblicke himmelanstiegender Gebirgsmassen, tiefer Schlünde und darin tobender Gewässer [...] ergreift, ist [...] nicht wirkliche Furcht, sondern nur ein Versuch, uns mit der Einbildungskraft darauf einzulassen, um die Macht ebendesselben Vermögens zu fühlen, die dadurch erregte Bewegung des Gemüts mit dem Ruhestande desselben zu verbinden, und so der Natur in uns selbst, mithin auch außer uns [...] überlegen zu sein. (195)

Kant geht es weniger um »Gerechtigkeit gegenüber dem Heterogenen«⁶⁹ als vielmehr immer schon um das erhebende Gefühl bei dessen Überwindung. Das Erhabene erscheint in diesem Prinzip der Erhebung dem des Mythos ausgesprochen nahe: Beide stehen in einem dynamisch ästhetischen Prozess der Naturbewältigung, genauer: einer Bewältigung der Wirkung dieser Natur.

Allerdings mit dem Unterschied, dass sich der »Zuschauer« Kants bereits in Distanz zu seiner »Furcht« befindet und nicht selbst »Schiffbruch« erleidet.⁷⁰ Gemäß des im Folgenden noch erörterten Entwurfs Blumenbergs zur Genese der Mythen gründen diese zunächst auf wahrhaftiger, terrorisierender

⁶⁹ Wolfgang Iser: Adornos Ästhetik. Eine implizite Ästhetik des Erhabenen, in: Pries (Hg.): Das Erhabene, S. 185–213, hier S. 213.

⁷⁰ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt a.M. 2005.

Angst. Erst der Zuhörer oder Zuschauer der folgenden Mythenvariationen kann sich in der erinnernden Wiederholung dieser Bilder entlastet fühlen. Doch selbst dann gilt: »Mag der Mythos auch zu Ende sein, die Auseinandersetzung mit ihm ist es nicht.«⁷¹ Der Mensch kämpft stetig gegen seine archaische Angst, was Hofmannsthal konstatieren lässt: »Wahrlich, führen die geistigen und die leiblichen Spuren *einen* Weg; und sie führen alle in die Höhle des Löwen« [E 636].

Das Erhabene als Konzept der Ambivalenz und Kontingenz wird auch von einer spezifisch modernen Ästhetik des Tragischen favorisiert, die Legitimation und Motivation als Strukturelemente der Tragödie unterlaufen. Diesen Mechanismus sah Nietzsche bereits bei den antiken Griechen am Werk:

Verweilen wir einen Augenblick bei diesem Symptom *höchster* Cultur – ich nenne ihn den *Pessimismus der Stärke*. Der Mensch [...] perhorresziert gerade das »Rechtfertigen«: er genießt das Übel pur, cru, er findet das *simlose Übel* als das interessanteste. Hat er früher einen Gott nötig gehabt, so entzückt ihn jetzt eine Welt-Unordnung ohne Gott, eine Welt des Zufalls, in der das Furchtbare, das Zweideutige, das Verführerische zum Wesen gehört.⁷²

An dieser Tragödienästhetik richtet sich Hofmannsthals Konzeption der Griechendramen aus. Im Vergleich dazu waren noch für Goethe die große Form und der »hohe Ton«, für Schiller dagegen die didaktische und moralische Erfahrung im »Erhabenen« ausschlaggebend für ihre je eigene Tragödienkonzeption – das ästhetische Ereignis erscheint so immer gekoppelt an das ethische Ereignis. Nietzsche erklärt den »Pessimismus der Stärke« zu einer spezifischen Darstellung der Wirklichkeit, die die Faszination des Schrecklichen als ästhetische Erfahrung betont – damit wird die Kunst vom Gegenstand der ethischen Reflexion zum autonomen ästhetischen Erkenntnismodell.⁷³

⁷¹ Franz Josef Wetz: Gegen den Absolutismus der Wirklichkeit. Hans Blumenbergs Arbeit am Mythos, in: Neue Rundschau (1998), H. 1, S. 47–60.

⁷² Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Herbst 1887, in: KSA, Bd. 12, S. 339–582, hier S. 467.

⁷³ Eine beeindruckende und beispielreiche Ausführung dieser spezifischen Konzeption des Tragischen als Ästhetik anhand der attischen Tragiker und Baudelaire bietet Karl Heinz Bohrer *Das Tragische*.

1.3 Mythos: Figuration und Defiguration

*»Im Mythischen ist jedes Ding durch einen
Doppelsinn, der sein Gegensinn ist, getragen«*

[RA III 257]

»Diesmal will ich dabei sein!« [D II 197], erklärt Hofmannsthals Elektra explizit mit Aussicht auf den nächsten, den Muttermord. Dass sich in den Griechendramen ambivalente Erfahrungen der Überwältigung und Wiederholung verarbeitet finden und die Stücke als Variation des jeweiligen Mythos selbst schon eines der wesentlichen Charakteristika tragen, verweist auf ein vieldeutiges und damit paradigmatisch mythisches Erzählen. Diese Merkmale sollen in ihrer dramenstrategischen Funktion im Verlauf der Einzelanalysen meiner Arbeit immer wieder in den Blick genommen werden. Hier soll nun vorbereitend der poetologische Bauplan als mythostheoretischer ›Überbau‹ vorgestellt werden, um ihn dann in den Einzelanalysen umso eingängiger nachzeichnen zu können. Wie also wird von Hofmannsthal diese moderne Beschwörung einer alten, doch immer wieder neu empfundenen Bedrohung, die das Bedrohende anruft, um es dadurch gleichzeitig zu bannen, ästhetisch gestaltet? Wie überführt er Strukturelemente mythischen Erzählens in dramatische Poesie? Durch welche Poetologie generiert Hofmannsthal seine spezifischen Mythosvariationen?

Für Blumenberg führt die narrative Bannung der bedrohenden Wirklichkeit über das »Apotropaion der Namengebung« zur Figuration des Mythos. Als »ein Stück zu Gestalt und Gesicht bringender Bewältigung eines uns entzogenen Zuvor« formt sich in der ästhetischen Zurichtung der angsteinflößenden Natur deren »magische, rituelle und kultische«⁷⁴ Beeinflussbarkeit. »Zum Namen wird auch das traditionell Abstrakteste, sobald es ins handelnde oder leidende Subjekt transformiert ist.«⁷⁵ Die Überführung der als bedrohlich empfundenen Anonymität einer »Übermacht des Anderen« in die personifizierende »Metapher des Auch-Ich« verwickelt »den erfahrenden Menschen in die Geschichte des erfahrenen Anderen«⁷⁶ – das ist der Stoff,

⁷⁴ Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 22.

⁷⁵ Ebd., S. 60.

⁷⁶ Ebd., S. 28.

aus dem Nietzsches dionysischer Held und in seiner Variation Hofmannsthals tragische Figuren Elektra, Ariadne und Pentheus gemacht sind.

Allerdings muss laut Blumenberg an der Bewältigung des alten menschlichen Schreckens durch Stiftung von »Bedeutsamkeit«⁷⁷ über Namensgebung immer weiter gearbeitet werden, sonst löst sich der sprachmagische Bann. Damit ist die »Verschlingung« von Mythos und Aufklärung bei Blumenberg als ästhetisch fundiertes und – ebenso wie bei Horkheimer/Adorno – unendliches, da unabschließbares Projekt definiert. Wie sich diese unabschließbare Vorgängigkeit, als Vorangegangenes und zugleich immer weiter Vorgehendes, in den Griechendramen Hofmannsthals konstituiert, werden die Kapitel zu den einzelnen Dramen eingehend zeigen. Die folgenden Überlegungen zu einer poetologischen Gewalt des Banns durch Sprache und ihrer nonverbalen, bei Hofmannsthal stets »unnennbaren« oder »namenlosen«, Gegengewalt bereiten hier den theoretischen Boden.

1.3.1 Dynamik des Mythos

»wie ja alle Entwicklung sich in der Spirale vollzieht«⁷⁸

In den Mythen ist alles »Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr inneres Leben, ihre Methode, wenn ich so sagen darf.«⁷⁹ Dies hier von Friedrich Schlegel benannte Anbilden und Umbilden, als Verfahren und Methode des Mythos, findet sich in eben dieser Koalition bei Hofmannsthal wieder. Die Griechendramen sind einerseits je eigene Variationen, »Umbildungen« eines (meist) antiken Kernmythos. Dass jeder Text aber nur *eine* von vielen möglichen Verwandlungen repräsentiert, zeichnet die transformatorische, vorübergehende, bewegliche und stets zu wiederholender Erneuerung drängende Natur des Mythos aus. Diese nicht still zu stellende Eigentümlichkeit des Mythos möchte ich als seine Dynamik bezeichnen.⁸⁰

⁷⁷ Ebd., S. 78ff.

⁷⁸ Hofmannsthal in einem Brief an Strauss vom 20.03.1911, in: Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel, S. 112

⁷⁹ Schlegel: Rede über Mythologie, S. 311.

⁸⁰ Der Begriff »Dynamik« beschreibt treffend eine fortwährende Bewegung, eine Beweglichkeit, die bspw. im Vergleich zum Begriff »Prozess« nicht zwingend eine lineare Vorwärtsrichtung meint, sondern durchaus ungerichtet oder zirkulär, sogar konzentrisch verlaufen kann. Der Bewegungsart des Mythos sind sowohl Teleologie wie Dialektik fremd.

Der Begriff ›Dynamik‹ nimmt den die Anthropologie seit der Klassik charakterisierenden »Nexus von Bewegung, Leben und Freiheit«⁸¹ auf und wendet ihn in ein poetologisches Verfahren der Ästhetik. Dass Bewegung und Ästhetik traditionell wesentliche Kriterien im theorieästhetischen Diskurs darstellen, erweist schon die Unterscheidung von »werkhaften« und »energetischen«⁸² Künsten in der *Theory of Motion* (1775) von James Harris: Hierbei erscheinen Architektur, Malerei, Skulptur als »always motionless« im räumlichen Nebeneinander, wohingegen sich Musik, Tanz und Dichtung durch »Sound and Motion« als ein Nacheinander in der Zeit auszeichnen.⁸³ Innerhalb der traditionellen Ästhetikdebatte wäre mit dem Begriff der Dynamik für Hofmannsthals Poesie also kaum Neues gewonnen. Verknüpft man aber den spezifischen Wissenschaftsdiskurs der Moderne, die in Technik, Fortschritt und Geschwindigkeit zugleich Heilsversprechen wie Horror manifestiert sah, mit einer poetologischen Strategie des Jahrhundertwendeautors Hofmannsthal, ergibt sich eine veränderte – und vor allem veränderliche Situation: Das Nacheinander und Nebeneinander der Künste verbindet sich im Phänomen einer ringförmigen, konzentrischen und zyklischen Raum-Zeit.

Ausgehend von der Relativitätstheorie Einsteins und Minkowskis vierdimensionaler Raumzeit formuliert der russische Physiker Alexander Friedmann in *Die Welt als Raum und Zeit* (1923) erstmals die Theorie eines *veränderlichen* Weltalltyps:

Das Weltall schrumpft auf einen Punkt (zu nichts) zusammen, aus dem Punkt heraus vergrößert es anschließend seinen Radius wieder bis auf einen gewissen Wert, wird dann unter Verringerung seines Krümmungsradius' erneut zu einem Punkt, und so fort.⁸⁴

⁸¹ Dirk Oschmann: Zwischen Ästhetik und Mechanik. Frühromantische Visionen der Dynamisierung, in: Lothar Ehrlich/Georg Schmidt (Hg.): Ereignis Weimar-Jena. Gesellschaft und Kultur um 1800 im internationalen Kontext, Köln 2008, S. 129–143, hier S. 130.

⁸² Vgl. ebd., S. 134.

⁸³ James Harris: A Discourse on Music, Painting, and Poetry, in: The Works of James Harris, Bd. 1. Three Treatises, Bristol 2003, S. 33–60, hier S. 35, zitiert nach Oschmann: Frühromantische Visionen, S. 134. Die »Gegenüberstellung von bewegungslosen und bewegungshaften Kunstformen etabliert sich als Standard in der weiteren ästhetischen, insbesondere deutschen Diskussion, angefangen bei Lessing und Mendelssohn über Herder und Klopstock bis hin zu Schiller« (ebd.), bspw. in Lessings *Laokoon*, wo die Darstellung von Bewegung in der Zeit zum Unterscheidungsmerkmal der Künste erhoben wird.

⁸⁴ Alexander Friedmann: *Die Welt als Raum und Zeit* (1923), hg. und übers. v. Georg Singer, Frankfurt a.M. 2006, S. 12.

Diese Theorie gilt bis heute als Standardmodell des kosmologischen Urknalls. Dass sich rund zwanzig Jahre zuvor ein ästhetisch-poetologischer Vorläufer dieser endlosen Bewegung von »und Werden und Vergehen und ausmachen lässt, verweist somit gerade nicht auf eine literarische Verarbeitung naturwissenschaftlicher Gesetze, allerdings ebenso wenig auf den Literaten Hofmannsthal als Physiker, sondern vielmehr auf den ihnen gemeinsamen Referenzpunkt einer kulturellen Matrix.⁸⁵ Diese kennt Zyklus, Kugel und Kreis seit der Antike als Idealformen und Symbol des Göttlichen.⁸⁶ Mit einer Dynamisierung dieser Formen jedoch verlagert sich das Zentrum stets auch an den Rand, bspw. im Phänomen des Pulsierens: Mittelpunkt und Peripherie bleiben in einer dynamisch sich bildenden und wieder zerfallenden Ringfigur stets in Bewegung und aufeinander als gleichzeitige Anfangs- und Endpunkte bezogen.

Was Friedmann anhand des Punktes und des sich vergrößernden bzw. verringernden Krümmungsradius' beschreibt, findet seine poetische Repräsentation in sich aufbauenden und wieder zusammensinkenden Formen, die sich »Kreis aus Kreis«,⁸⁷ hier von Rilke, gestaltet finden – bei Hofmannsthal ist es die poetologische Dynamik der Figuration und Defiguration der jeweiligen Mythosvariation.

⁸⁵ Wenn literarische Formen nur als Antwort auf und Verarbeitungen von wissenschaftlichen Entwicklungen gelten, droht ihre Eigengesetzlichkeit aus dem Blick zu geraten. Um überkommenen Positionen einer Einflussforschung zu entgehen, schlägt das Pendel mitunter aber auch in die Gegenrichtung aus: Über das Argument der »Vorwegnahme« werden Literaten zu Natur-, gegenwärtig oft zu Neurowissenschaftlern erklärt: eine Strategie, die eine potentielle Einflussrichtung aber nur umkehrt. Als Herausforderung bleibt, die Wissensformen und die zwischen ihnen stattfindenden Wechselwirkungen so zu konzeptualisieren, dass ihren eigenen Regeln und Funktionen Rechnung getragen wird, indem Ähnlichkeiten als Wissensräume einer gemeinsamen kulturellen Matrix diskutiert werden, ein Verfahren, das bereits Michel Foucault: *Die Archäologie des Wissens* (1969), Frankfurt a.M. 2009 vorschlägt.

⁸⁶ Bspw. werden Platons als noch ungeteilt vorgestellte Urmenschen im *Symposion* als kugelförmig beschrieben, sowie die Göttin Demeter oder Plutos Gattin Persephone auf die zyklische Bewegung der Jahreszeiten verweisen.

⁸⁷ Rainer Maria Rilke: *Römische Fontäne*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, *Neue Gedichte*, hg. vom Rilke Archiv, mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a.M. 1987, S. 529.

1.3.2 Sprachbann und Gewalt

Der Mythos favorisiert eine Erzählbewegung, die in zyklischem Aufbau und Verfall eine Kreisbewegung beschreibt und sich zudem unablässig wiederholt. Dadurch bieten sich laut Hofmannsthal »finstere Möglichkeiten, ungeheure gegen einander wüthende Welten aus bohrender Prosa aufzubauen«, die sich, Rilkes Fontäne vergleichbar, aus Wasser als »einzigere schäumender Wellenkamm« zu einer Erzählung auftürmen, um dann in den »finstern Meeresabgrund« des Vor-Mythischen zurückzusinken [SW XVIII 378]. Bemerkenswert an dem Bild der »bohrenden Prosa« scheint mir der subtraktive, penetrative und zerstörende Charakter, der das Ideal des schöpferisch aufbauenden Künstlers invertiert und damit eine klassische Genieästhetik unterläuft. Vielmehr parallelisiert die Metapher sprachlich zunächst den bildhauenden Künstler, der aus einer amorphen Materialmasse den ihr inhärenten Gegenstand der Kunst befreit, nicht allerdings ohne Gewaltanwendung. Dass sich all dies metaphorisch im fluiden Medium Wasser vollzieht, lässt eine immanente Dynamik, Instabilität und stete Option des Scheiterns der Form zwingend erscheinen:

Man darf hier den Menschen wohl bewundern als ein gewaltiges Baugenie, dem auf beweglichen Fundamenten und gleichsam auf fließendem Wasser das Aufthürmen eines unendlich komplizierten Begriffsdomes gelingt; freilich [...] wie aus Spinnfäden so zart, um von der Welle [wieder] mit fortgetragen [...] zu werden.⁸⁸

In der Formulierung der »bohrenden Prosa« findet sich, wie im folgenden, paradox argumentierenden Diktum Hofmannsthals, dasselbe Phänomen sprachlicher Gewaltsamkeit artikuliert, dem die Rede von einer Poetologie des »zerstörenden Zitierens« im Titel dieser Arbeit Rechnung trägt: »Die Formen beleben und töten« [RA III 269]. Im Aufrufen (natur-)wissenschaftlicher wie ästhetischer Diskurse über Zitate und Allusionen werden bestimmte Formen humanistischen Wissens in Hofmannsthals Texten belebt, doch derart in- und gegeneinander zu stellen, dass sie in dieser Überforderung beginnen, sich gegenseitig zu torpedieren, um poetisch sich verausgabend zu erstrahlen und letztlich »namenlos« zu zerfallen.

Dieser poetologischen Strategie entspricht produktionsästhetisch das oben als »finster« beschworene Verfahren der bohrenden Mythosdefiguration

⁸⁸ Friedrich Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, in: KSA, Bd. 1, S. 873–890, hier S. 882.

durch den Autor. Die Dynamik der bohrenden Prosa stellt zunächst zwar die narrativ gestaltete Form der Mythosvariante her (Figuration), verursacht aber im zwingenden Fortgang der bohrenden Bewegung letztlich deren Zerstörung (Defiguration). Dass diese Schattenseite der Komposition, ihr Negativ, die De-Komposition, eigentlicher Fokus von Hofmannsthals Mythosadaptation ist, erweist sich am Zusammenfall der formalästhetischen Defiguration und einem zuverlässig textimmanent erscheinenden ›Unnennbaren‹.

Qua »Apotropaion« gilt es bei Blumenberg, die »numinose Unbestimmtheit in die nominale Bestimmtheit zu überführen und das Unheimliche vertraut und aussprechbar zu machen«. ⁸⁹ Im Kontext der ästhetischen Grundfiguren der Mythosvariationen Hofmannsthals ist mit dem Numinosen ein Konzept aufgerufen, das sich nicht zuletzt durch ein *fascinosum et tremendum*, einen Angst erregenden und gleichzeitig anziehenden Charakter auszeichnet. ⁹⁰ Der Begriff des Numinosen (lat. numen – [göttlicher] Wille, Geheiß) dient der Benennung und Zurichtung dessen, was sich dem Zugriff menschlicher Erfahrungsgrößen eigentlich entzieht und insofern ebenso angsteinflößend wie faszinierend wirkt. Ursprünglich beschreibt der originär religiöse Begriff ein weder intellektuell noch empirisch fassbares (göttliches) Wirken. In Anlehnung an diese Konnotationen eines Überwältigungserlebnisses findet das Numinose Eingang in die Mythosvariationen und damit in die Poetologie Hofmannsthals: Die sprachliche Bewältigung eines Überwältigenden wird zunächst ästhetisch hergestellt, um dann diese Bewegung doppelnd wiederum in eine Überwältigung der sprachlichen Bewältigung zu münden.

Im Zeichen einer wohlkalkulierten Wirkungsästhetik findet Hofmannsthal mit den Griechendramen eine äußerst präzise komponierte Form, die den im Folgenden geäußerten Verdacht verstärkt, dass nicht nur der Terror der Wirklichkeit (Blumenberg) und die metaphysischen Abgründe, in die wir blicken (Nietzsche), sondern ebenso die Bewältigungsbewegung der sprachlichen Bannung einer (Natur-)Gewalt im Mythos nur die jeweils gegenläufige, nicht minder gewalttätige Geste ist.

⁸⁹ Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 29.

⁹⁰ Dieses Begriffsfeld systematisiert bereits 1917 maßgeblich Rudolf Otto: Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, München 2004.

Wenn also Nietzsche von einer »Gewalt der Inspiration«⁹¹ spricht, ruft das den doppelbödigen Bezug von künstlerischer Ein- und notwendiger Formgebung auf, von ästhetischer Freiheit und semiotischer Grenze der Kunst als Repräsentation. Um unbändige Kreativität in ästhetische Bahnen zu lenken, braucht es Gewalt – im Falle der hier zu untersuchenden Texte die Sprachgewalt Hofmannsthals: Die »Gewaltsamkeit, mit der Sprache sich der Gewalt des Kontingenten entwindet«,⁹² ist laut Nietzsche von je her »ein langer Zwang«.⁹³ Die Sprache übt selbst im skandierenden Zwang metrischer, rhetorischer, semiotisch strukturierender Formen Gewalt aus. Die begriffliche »Herrschaft der Abstraction« errichtet »pyramidale Ordnungen nach Kasten und Graden«, die aber letztlich auf das »individualisierte Urerlebnis«⁹⁴ rückbezogen bleibt. Wenn zunächst die sprachlich Bewältigung anstürmende Inspiration (Erlebnis, Wirklichkeit, Natur) domestiziert, ergibt sich ein Zustand der Erlösung, zugleich aber auch eine Spannung. Denn das Erlebnis droht fortwährend als Wirklichkeit, als »Natur«, die »keine Formen und Begriffe, also auch keine Gattungen kennt,« durch »die plötzlichen Eindrücke, durch die Anschauungen«⁹⁵ wiederum den Sprachbann zu brechen.

Denn das Apotropaion als mythisches Verfahren versucht nicht das Unsichtbare, Unnennbare oder Nicht-Darstellbare, dem es zunächst Stimme, Gesicht und Maske verleiht, in dieser Figuration auszulöschen, sondern bejaht dessen defigurierende Gewalt. Diese Gewalt bricht in letzter Konsequenz die instabil werdende apotropäische Geste selbst wieder. Die Dynamik des Banns eines Banns oder der »Erlösung von der Erlösung«⁹⁶ suspendiert zwar den Entmischungsprozess eines szientistischen Denkens zugunsten einer iterativen Spiralebewegung, keineswegs aber das Phänomen der dieser Dynamik inhärierenden Gewalt.

Der Mythos konstituiert und affirmiert die Vorgängigkeit von Genese und Verfall als Bedingung seiner eigenen poetischen Entstehung: Seinem Ver-

⁹¹ Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo*, in: KSA, Bd. 6, S. 255–374, hier S. 340.

⁹² Bianca Theisen: *Die Gewalt des Notwendigen. Überlegungen zu Nietzsches Dionysos-Dithyrambus »Klage der Ariadne«*, in: *Nietzsche Studien* 20 (1991), S. 186–209, hier S. 187.

⁹³ Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, in: KSA, Bd. 5, S. 9–243, hier S. 108.

⁹⁴ Nietzsche: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, S. 879ff.

⁹⁵ Ebd., S. 880f.

⁹⁶ Ebd., S. 190.

fahren nach ist er Iteration. Diese »Defiguration, die der Wahrnehmung sich einschreibt wie das Nicht-Sprachliche der sprachlichen Repräsentation«,⁹⁷ vollzieht Hofmannsthal als Poetologie in seiner Mythosarbeit. Er weiß, »– den Geist [zu] zwingen, seinen Namen zu nennen, durch dessen Aussprechen man ihn bannen kann.« [RA III 339]. Doch in der sprachlichen Repräsentation figuriert sich bloß die *eine* mythische Variante, um darin immer schon auf die nicht gebannten, übersprachlichen »Geister« zu verweisen. Diese finden ihre Präsenz in Phänomen, die den skripturalen Rahmen der Dramen als Text überschreiten: als Tanz, (Sternen-)Licht, Musik und körperliche Zerreißung. Die Defiguration korreliert dem »Namenlosen« in *Elektra* [D II 233], dem »Nichts« in *Ariadne auf Naxos* [D V 219] und dem »Unnennbaren« im *Pentheus* [D III 554]. Hofmannsthal verschiebt damit einen Fokus: Das nietzscheanische Konzept der »ewigen Wiederkehr« erscheint in Hofmannsthals Mythosbearbeitungen zwar ebenfalls als Konzept der Iteration, doch als eines der »ewigen Zerstörung«.

1.3.3 Defiguration und Präsenz

Die sprachliche Bewältigung als Bannung des Numinosen zeigt sich als ein Vorgehen, das der Autor Hofmannsthal zunächst befolgt, das aber seinen Figuren gerade misslingt: Obwohl Pentheus die rätselhafte Niederlage gegen Dionysos noch versucht, »sich selbst zu erklären: es ist kein Wunder« [D III 554], demonstriert die gewaltige Herrschaftsfigur Dionysos letztlich ihre numinose Übermacht. Obwohl Ödipus seinem Getreuen Phönix von »des Erschlagens Lust«, die er beim Tod des Vaters empfindet, und »an der Mutter Umarmens Lust« [D II 397] ausführlich erzählt, kann er sich nicht gegen die »maßlose Begier« [D II 395] wenden. Ariadne wiederum will in ritualisierten Klagen die »Schmach«, die Theseus ihr zugefügt hat, »vergessen!«, doch wie ein greller Blitz »zuckt« [D V 201] das Erlebte neu auf und bleibt untilgbar. Und auch Elektra versucht nichts anderes als die Ermordung des Vaters durch die Mutter in sprachgewaltige Bilder zu bannen, jedoch vergebens – die »nominale Bestimmtheit« umkreist bei Hofmannsthal stets vergeblich ein bedrohlich Namenloses.

⁹⁷ Ebd., S. 203.

Doch nicht nur über den Namen führt ein Weg »zur magischen, rituellen oder kultischen Beeinflussung« der bedrohlichen Wirklichkeit.⁹⁸ Hofmannsthal betritt in seinen Dramen entscheidende Zwischenstufen auf dem Gang vom Sprachlichen ins Nichtsprachliche. Flankiert von zwei Seiten, dem präsentisch Realen und der repräsentationalen Sprache, treten in einem dramatischen Zwischenraum Medien der Bannung und Beschwörung auf: Opfer, Zerreißung, Verausgabung und Tanz. All diese Phänomene sind kultisch besetzt in der dionysischen Konnotation der gewaltsamen Sprengung des Individuums⁹⁹ – als Phänomene des Körpers sind sie nicht mehr Sprache und noch nicht namenlos. Diese Einbrüche eines ›Dazwischen‹ sind gestützt durch den daran zugrunde gehenden Körper und verunsichern zugleich die repräsentationale Ordnung der Wirklichkeit qua Dichtung erheblich. Hofmannsthal destabilisiert hier grundlegend eine mythischem Erzählen inhärente Zusicherung, »es sei dies zu Ende gebracht und »schon lange her«.¹⁰⁰

Dieses Unnennbare als das ebenso Unbegreifbare wie Ungreifbare wird umso auffälliger, als Hofmannsthal's mythopoiologische Protagonisten selbst eine ungeheure Sensibilität für die eigene Repräsentationalität aufweisen. Das zwei Jahre nach der *Elektra* entstandene Drama *Ödipus und die Sphinx* verfährt in dieser Weise: Am Ende des ersten Teils einer als Trilogie geplanten, doch nie vollendeten Dramenreihe zum mythischen Heros mit den psychokulturell vermutlich weitreichendsten Folgen trifft Hofmannsthal's Ödipus, der durch seine Träume bereits um sein Schicksal weiß und darin von der Sphinx nur noch bestätigt wird, erstmals auf die ebenfalls immer schon wissende Jokaste. Wenn im Finale von *Ödipus und die Sphinx* Jokaste »mit trunkenem Blick« über den Arm von Ödipus sinkt »wie eine geknickte Blume«, erkennt sie »das Dunkel, das wir wissen, und doch lachen wir –« [D II 485]. Darin weist sie sich nicht zuletzt als wahre Griechin im Sinne

⁹⁸ Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 22.

⁹⁹ Fasziniert zeigt sich die Romantik – vor allem Friedrich Creuzers *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1810–1812) – von fernöstlichen wie griechischen, orgiastischen und individualitätssprengenden Dionysoskulten. Die Figur des Dionysos als zunächst Fremder unter den griechischen Olympiern nimmt eine prominente Stellung in den romantischen Philosophemen ein, die sich an den christlich-messianischen wie entgrenzenden Konnotationen des »kommenden Gottes« ausrichten. Eingehend formuliert und verfolgt hat diese These von Dionysos als metaphorischer Figur der Mythosdeutung in der Romantik Frank: Der kommende Gott.

¹⁰⁰ Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 57f.

Nietzsches aus, denn »arm sind sie gegen uns, die Götter, die nicht sterben können, arm!« [D II 484].¹⁰¹

Jokaste erfährt hier Vergänglichkeit als in sie eingesunkene »namenlose Lust« und »ungeheures Versprechen« [D II 485]. Diese Erfahrung ist eng verknüpft mit der in diesem Drama kurz darauf anschließenden Variation der tragisch-griechischen Urszene der Dionysien, die göttliche Präsenz und vermittelnde Repräsentation ineinander aufgehen lässt: Dionysos wird ekstatisch evoziert und stirbt in jedem mythischen Helden erneut – die Opfer-szene kennt kein ›als ob‹: »Sie setzt eine Sache *für* die andere« [E 498, Hervorh. A.E.].¹⁰² Wenn Jokaste konstatiert: Wir »sind mehr als die Götter, wir, Priester *und* Opfer sind wir« [D II 485, Hervorh. A.E.], verdoppelt sie auf frappante Weise die Stelle der Repräsentation. Im »Priester« wird sie Stellvertreter des göttlichen Willens, im Opfer stellvertretend zum göttlich Gewollten. Diese paralyisierende Überdetermination durch die gedoppelte Simultanität von Repräsentationsbezügen, ein paradoxes ›Sowohl – als auch‹ verhindert die, gelingender Repräsentation normalerweise folgende, kathartische Distanzierung, die ganz im aristotelischen Sinne in Hofmannsthals *Gespräch über Gedichte* noch glückt. Szenisch flankiert wird diese Momentaufnahme aus *Ödipus und die Sphinx* von einem »plötzlichen Glanze«, der Ödipus in »heilige Vergessenheit« [D II 484] taucht und die zusammenbrechende Jokaste wird von dem »Namenlose[n], das noch kommt und doch schon da ist« [D II 485], überwältigt. Gleichzeitigkeit, Epiphanie, Plötzlichkeit sind in Hofmannsthals Szenenanordnung Garant für die Erfahrung von Präsenz.¹⁰³

Ebenso exemplarisch, doch nicht als ›Sowohl – als auch‹, sondern umgekehrt als ›Weder – noch‹ lässt sich diese Bewegung in der *Elektra* verfolgen. Die Heldin zerfällt von Beginn des Stückes an in zwei dramatische Medien: in das Medium des Wortes und das Medium Körper. Das Wort dient der sprachgewaltigen, auf reines Zeichen-Sein festgelegten Elektra dazu, wech-

¹⁰¹ Ebd., S. 484. Vgl. zur Intertextualität von Hofmannsthals *Ödipus und die Sphinx* und Motiven Schopenhauers Monika Fick: Ödipus und die Sphinx. Hofmannsthals metaphysische Deutung des Mythos, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 32 (1988), S. 259–290.

¹⁰² In Hofmannsthals *Gespräch über Gedichte* (1903) war der archaische Mensch »einen Augenblick lang [...] in dem Tier gestorben«, der poetische Mensch hatte sich später »aufgelöst« in »Symbolen« [E 503]. Im Opfer wurde die Tat zum repräsentierenden Zeichen: »Sie setzt eine Sache für die andere« [E 498].

¹⁰³ Vgl. zu dieser Begrifflichkeit Bohrer in *Das Tragische*, sowie ders.: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt a.M. 1981.

selseitig den begangenen Mord am Vater Agamemnon zu erinnern und den noch zu begehenden Rachemord an der Mutter Klytämnestra zu fordern – darin ist sie lebendes Gedächtnis, Zeichen, Repräsentation. Im Körper ist sie andererseits ein der rationalen Sprachmacht entgegenstehendes, allerdings nicht minder mächtiges Medium, in dem sich Elektras tierhaft anmutende, dionysische Entgrenzung und ihre oft als hysterisch gelesene, streng genommen aber nur als hysterische Mimesis zu lesende Rhetorik des Leibes manifestieren.¹⁰⁴ Symptomatisch erliegt Elektra, nach Dialogen von luzider, apollinischer Klarheit, einem finalen dionysischen Hörrausch, der sie von der bis dahin so sprachmächtig beherrschten Kommunikation mit anderen Personen abtrennt. So fragt ihre Schwester Chrysothemis Elektra wiederholt: »Hörst du nicht, so hörst du denn nicht?« – in diesem Zustand bewegt sich Elektra nun »den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade« und fordert: »schweig und tanze«. Dieser Tanz gerät jedoch zu einem »namenlosen Tanz« [D II 233] ausgerechnet derjenigen Figur, die nichts als Zeichen war. Das Namenlose ihres Tanzes verdeutlicht den unmöglichen Bezug zum semio-logischen Raum der Repräsentation. In *Elektra* scheitern final zwei genuin verschiedene und doch beide über Repräsentation definierte Medien des Ausdrucks, das Wort und der Körper, an der hereinbrechenden Präsenz des »Namenlosen«.

Hofmannsthal schreitet mit seinen griechischen Tragödien den Weg mythischen Denkens in seiner Umkehrung ab. Er dramatisiert ein in Blumenbergs Mythosexegese stets aus- oder diffus im Dunkeln gelassenes Phänomen: den Einbruch der numinosen Präsenz, die Agonie der bilderreichen Mythosvariation. Hofmannsthal nimmt das Numinose als Reales ernst, er lässt die Sprache Zug um Zug zurücktreten und gibt das zunächst narrativ bereite Feld schließlich frei für präsentische Phänomene des Numinosen – in Hofmannsthals Texten stets das »Unnennbare«.

In den Griechendramen kristallisiert sich vorerst eine Form des von Blumenberg beschriebenen Prozesses der »Namengebung«: Eine um Entlastung von der Wirklichkeit bemühte Geschichte gewinnt poetische Form. So ist Elektras blutrünstiges Sprechen nichts anderes als der Versuch, in den Zeichen der Sprache den »Absolutismus der Wirklichkeit« zu bannen: sei es die Ermordung des Vaters, sei es die visionär antizipierte Ermordung der Mut-

¹⁰⁴ Dazu Antonia Eder: »L'amour et la haine« – Hysterie als poetologische Re-Mythisierung bei Hofmannsthal, in: Marion George/Andrea Rudolph/Reinhard Witte (Hg.): *Die Atriden. Literarische Präsenz eines Mythos*, Dettelbach 2009, S. 125–142.

ter. Die Klagen der *Ariadne auf Naxos*, deren Beständigkeit an den masochistischen Wiederholungszwang gemahnen, erfliehen gerade nicht die von Dionysos selbstüchtig gewährte und von ihr als Verhängnis erkannte Unsterblichkeit. Doch die poetische Form zerfällt, so dass bei Hofmannsthal stets ein Rest bleibt: Ariadne wird selbst zum anwesenden Abwesenden im Sternbild, Elektra verharrt kataleptisch im ›Weder – noch‹ auf der Schwelle zwischen Leben und Tod, Jokaste erkennt den Tod als »in meinen Leib hineingesunken« [D II 485] und im *Pentheus* materialisiert sich die Bewegung der Zerreißung noch produktionsästhetisch in der Form des Fragments.

Das von Hofmannsthal stets genannte »Unnennbare« scheint als Numinoses auf im Opfer und im Tanz, in der transitorischen Entgrenzung und der strahlenden Verausgabung der scheiternden Figuren. Diese Erscheinungen sind nicht-fixierbare Dynamiken in Hofmannsthals Dramen. Als autonome, nonverbale Wege aus der skripturalen Figuration bewegen sich diese Phänomene jenseits der Handlungsschemata der mythologischen Grundstoffe. Aufgrund ihrer Vorgängigkeit manifestiert sich in ihnen, ähnlich der Theorie vom veränderlichen, sich ausdehnenden und zusammenziehenden Weltall, das tragische Ende und seine Dauer zugleich – ein Ende mit Schrecken, das einen Schrecken ohne Ende postuliert.

Die nonverbalen Figuren sind der Durchgang, an dem sich Präsenz und Repräsentation vorübergehend durchdringen. Diese haben ihren Ursprung in der Gründungszene der griechischen Tragödie, wenn die Gegenwart des Gottes Dionysos im ekstatischen Tanz der Mänaden Gestalt gewinnt, eines sich *im* Anderen entfaltet – wenn Ariadnes Identität sich *im* Schmerz entfaltet, wenn Pentheus als Opfertier des Gottes Dionysos von den Mänaden zerrissen wird.

Hofmannsthal jedoch bricht die gelingende Tragödie der Repräsentation und damit einer aristotelisch verbürgten Distanzierung und Katharsis ab. Den repräsentationalen Raum, den Elektra als »Mänade« semiologisch noch bespielen kann, spaltet eine plötzliche Präsenz, die im nunmehr »namenlosen Tanz« gegenwärtig wird. Hier kehrt die Mythosvariation an ihrem Nullpunkt ein, im Moment der mythischen Präsenz ist die *eine* poetisch figurative Repräsentation an ihr Ende gekommen. Der präsenzhaft defigurative Schlusspunkt korreliert dem »Namenlosen« [D II 233] in *Elektra* wie dem »Namenlosen, das noch kommt und doch schon da ist« [D II 485] für Jokaste in *Ödipus und die Sphinx*. Als Figur der Defiguration erscheint ebenso das »Nichts« [D V 219] in *Ariadne auf Naxos* und das »Unnennbare« [D III 554] im *Pentheus*. Hofmannsthal stellt in seinen Dramen das ebenso konstitutive

wie konkurrenzuelle Verhältnis von Repräsentation und Präsenz aus und damit zur Diskussion.¹⁰⁵ Darin hätte Hofmannsthal im narrativ vollzogenen Ringschluss des Scheiterns seiner mythischen Heldinnen und Helden die Gegenseite zu Blumenbergs Dispositiv der Namen-Gebung gestaltet: die Namen-Nehmung. Diese Bewegung vollzieht Hofmannsthal in seinen Mythosdramen nicht zuletzt im Zeichen theatraler und poetologischer Radikalisierung.

¹⁰⁵ Dass dieser jeweilige poetische Nullpunkt zugleich Ausgangspunkt einer nächsten möglichen und notwendigen narrativen Re-Präsentation ist, verbürgt wiederum die Konzeption der mythischen Präsenz in der Simultanität von plötzlicher Vergegenwärtigung und latenter Gegenwart – eine Latenz, der sich die Mythosvariationen Hofmannsthals erst verdanken.

II *Elektra. Frei nach Sophokles*

»Bespei die Säulensucht«¹ (Gottfried Benn)

Die vielfache Überdetermination der Atridentochter in der Mythenvariation Hugo von Hofmannsthals hat seit der Zeit ihrer Entstehung 1903 zahlreiche Untersuchungen mit divergenten Urteilen provoziert. Hofmannsthal greift aus dem Atridenmythos nur einen kleinen Teil heraus und unterschlägt, wie sich zeigen wird, aus bestimmten Gründen einen motivierenden Großzusammenhang: Agamemnon, Vater von Elektra, Chrysothemis, Iphigenie und Orest, ist aus dem trojanischen Krieg, seine Geliebte und Kriegsbeute Cassandra bei sich, heimgekehrt nach Mykene. Vor seinem Aufbruch dorthin opferte er, um als verantwortlicher Heerführer den Wind für die Überfahrt nach Troja zu sichern, die eigene Tochter Iphigenie – wenn auch nur vermeintlich, denn sie wurde von der Göttin Diana gerettet. In Mykene hatte in den Jahren seiner Abwesenheit Agamemnons Gattin Klytämnestra zusammen mit ihrem Geliebten Ägisth, einem Vetter Agamemnons, die Herrschaft übernommen. Ihren Sohn und Thronfolger Orest hatte sie fortgegeben, die Töchter Elektra und Chrysothemis aber unter ihrer Kontrolle im Palast behalten. Nach der überraschenden, da nicht mehr erwarteten und schon gar nicht erhofften Rückkehr des Königs Agamemnon nimmt dieser ein Bad, währenddessen seine Gattin und ihr Geliebter den Unbewaffneten überfallen und erschlagen – ob aus Rache für die vermeintlich getötete Tochter Iphigenie, Eifersucht auf Cassandra, Machtgier oder einer Mischung aus all dem, bleibt offen. An dieser Stelle erst setzt Hofmannsthals Bearbeitung ein: Den Gattenmord zu rächen, fordert nun Elektra vehement und zwar von dem immer noch abwesenden Bruder Orest. Hofmannsthal schildert Elektras Rachsucht gegen die Mutter, die Ankunft Orests sowie den von ihm verübten Mord an Klytämnestra und Ägisth. Die darauf einsetzende Verfolgung des Muttermörders durch die Erinnyen, die Legitimierung durch den göttlichen Auftrag Apolls und der Freispruch auf dem Areopag, all dies fehlt im Drama von 1903.² Dessen Fokus liegt auf nur einer Figur: Elektra.

¹ Gottfried Benn: Karyatide, in: Gesammelte Werke, Gedichte, hg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt a.M. 1982, S. 81.

² Zum Vergleich der antiken Tragödie und Hofmannsthals moderner Adaptation vgl. Kapitel II.3.

II.1 Figurentektonik Elektra

Der Untergang, dem Hofmannsthal seine Heldin weiht, wird nicht erst im finalen und spektakulären »namenlosen Tanz« [D II 233] unabwendbar, in dem Elektra über die Grenzen einer geordneten Kommunikation hinweg und hinein in einen sprachlosen Abgrund tritt. Sondern ihr Scheitern wird im gesamten Verlauf des Dramas in einer blutrünstigen »Rhetorik des Schreckens«³ und in ebenso irritierenden wie faszinierenden Bildern von rachsüchtigem Inzest und nekrophiler Notzucht unausweichlich vorbereitet. Enge, Gewalt, Rache, Terror und Trostlosigkeit beherrschen die moderne Szene des antiken Atridenmythos. Die Hauptfigur ist ambivalent gekennzeichnet durch wortgewaltige Hasstiraden und hysterische Bewegungssymptome, die apollinisch kristallklare Rede wird dunkel konterkariert in ihrem ekstatisch tierischen Gebaren – eine unauflösbare Spannung zweier (oder mehr) gleichberechtigter Prinzipien⁴ ist nicht als bloß definitorisches Strukturmerkmal der Tragödie, sondern *in* der Figur selbst angelegt.

II.1.1 Elektra I

»Ein jedes Wort ist Falschheit«

[D II 201]

Elektra, die zunächst nur durch ihren von den Dienerinnen wiedergegebenen Sprachgestus eingeführt wird, ohne selbst aufzutreten, ist als erstes durch ihre Sprachgewalt präsent. »Das ewige Blut des Mordes« [D II 189] prägt nicht nur ihr Inneres, sondern dominiert auch ihre Sprache, die so

³ Karl Heinz Bohrer: Die Wiederholung des Mythos als Ästhetik des Schreckens. Hugo von Hofmannsthals Nachdichtung von Sophokles' Elektra, in: Ders. (Hg.): Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, Frankfurt a.M. 1994, S. 63–91, hier S. 90.

⁴ Schon für Hegel und die romantische Dramentheorie besteht ein enger Zusammenhang zwischen ästhetischer Form und ethisch-politischer Reflexion. Die ästhetische Form der Tragödie nimmt für Hegel eine exemplarische Stellung in der Transformation des sittlichen Bewusstseins ein. Die Tragödie liefert nicht nur den Stoff für tragische Konflikte in und mit der sittlichen Ordnung. Sie ist die poetologische und damit (selbst-)reflexive Darstellung des Tragischen. Hegel entwickelt diese Entsprechungsthese von ästhetischer und ethischer Reflexion in Auseinandersetzung mit dem Sittlichkeitskonzept der griechischen Polis. In der Tragödie vollzieht sich für ihn die dramatische und katastrophale Auflösung der »schönen Sittlichkeit« der Polis-Gemeinschaft, vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, in: Sämtliche Werke, hg. von Hermann Glockner, Bd. 14, Dritter Teil, Abschnitt 3: Die Poesie, Stuttgart 1930, v.a. S. 556f.

inhaltlich den zwar bewegten, doch formal klassischen Stil des fünfhebigen Jambus kontrastiert. Ihr Monolog, der hinter dem Hass ihre Einsamkeit aufscheinen lässt, wenn sie mit dem Wort »Allein!« [D II 190] die Bühne betritt, charakterisiert Sprache für Elektra als »sinnliches Medium«. ⁵ In ihr überwindet Elektra die Zeitbewegung, lässt Tag für Tag in blutigen Visionen die Vergangenheit zu einer sich ewig wiederholenden Gegenwart werden, bis endlich »von den Sternen [...] alle Zeit« [D II 191] herabstürzt und sie in einem chiliastischen Endzeitbild die angemessene Rache für den Tod des Vaters verwirklicht sieht. Bereits zu Beginn des Dramas wird prophezeit, dass eine Überwindung der mythischen Figuration nur zu einem hohen Preis zu haben ist. Wenn »die Stunde« für Vater und Tochter gekommen ist, ruft sie den Geist des toten Vaters herauf aus seinen »kalten Klüften« [D II 190] und beschwört in wortgewaltigen Alliterationen und in exzessiven Wiederholungen das Blut:

Sie schlugen dich im Bade tot, dein Blut rann über deine Augen, und das Bad dampfte von deinem Blut, [...] und wir schlachten dir die Rosse [...] und wir schlachten dir die Hunde, [...] denen du die Bissen hinwarfst, darum muß ihr Blut hinab, um dir zu Dienst zu sein und wir, dein Blut, dein Sohn Orest und deine Töchter, wir drei, wenn alles dies vollbracht und Purpurgezelte aufgerichtet sind, vom Dunst des Blutes, den die Sonne an sich zieht, dann tanzen wir, dein Blut, rings um dein Grab. [D II 191]

Dieser Monolog hat die Funktion einer Exposition, in der sich Agamemnon's Tod im Bild des Leidens Christi mit dem »königlichen Reif von Purpur« um die Stirn vor Elektras Innerem vergegenwärtigt. Gleichzeitig ist er die Vorgegnahme des Endes im Tanz, den, nach vollzogenem Sühneopfer, das »Fleisch und Blut« Agamemnon's »um sein hohes Grab so königlich [...] tanzen!« [D II 191] wird. Die Abgeschlossenheit von Elektras Erinnerungswelt verdeutlicht sich in der Doppeldeutigkeit ihres Ausrufs, mit dem sie aus dieser Vision aufschrickt: »Ah, das Gesicht!« [D II 192]. Auf der einen Seite das visionär ersehnte Gesicht des Vaters verlierend, muss sie sich auf der anderen der verhassten Realität zuwenden, um dort das Gesicht der Schwester Chrysothemis unwillig als das der »Tochter meiner Mutter« [D II 192] Klytämnestra zu erkennen. In ihrer Reaktion wird deutlich, dass Elektra keinerlei Kommunikation anstrebt, sie das Auftreten der Schwester vielmehr nur als Unterbrechung des eigenen Monologs sieht: »Was willst Du? Rede,

⁵ Gerhard Pickerdodt: Hofmannsthals Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts, Stuttgart 1968, S. 157.

sprich, ergieße dich, dann geh und laß mich!« [D II 192]. Asyndetisch sind die Verben aneinandergereiht und verdeutlichen, dass Elektra von den Worten ihrer Schwester weder eine Wirkung auf das Geschehen noch auf sich erwartet. »Elektras Sprechen entzündet sich nicht in der Rede und Gegenrede des Dialogs, sondern ist Ausdruck ihrer Gefühle«. ⁶ Elektra gerät in einen »inneren Dialog«, ⁷ in dem ihre eigenen Visionen der eigentliche Gesprächspartner sind. Nach Außen hin scheint Elektra der klassischen Stichomythie, bspw. in der Auseinandersetzung mit Klytämnestra zu folgen, doch es existiert eine zweite Ebene der »Subkonversation«, eine Art »heimlicher Stimmen unterhalb des Gesprächs«. ⁸ Wenn sie die Mutter »näher rückend« [D II 202] fragt, ob sie »von Orest geträumt hat« [D II 197], ist sie darüber doch bereits durch Chrysothemis informiert und platziert diese Bemerkung vor allem strategisch. So schwingen in Miene, Blick und Gebärde immer vielsagende, doch stumme Nebenbedeutungen mit. Eine weitere Ebene erscheint in den monologisierenden Reflexionen, die Elektra, »zu Boden stierend« [D II 205] oder »vor sich« [D II 207] hin, in der dritten Person anstellt. Hier finden sich unverfälschte Kommentare zu ihrer Situation und den Verhältnissen im Palast, hier bewahrt sie die Erinnerung auch des eigenen Scheiterns ohne strategisches Kalkül.

Die jeweils Sprechenden verändern die dramatische Situation nicht unmittelbar. ⁹ So positioniert sich Elektras Gegenwart nur als Bezug zur Vergangenheit und gestattet darum keine Veränderung, denn das Geschehene, der Mord, ist unveränderlich. Die vergangene Tat als einbrechendes, singuläres Ereignis bestimmt immer noch und ausschließlich das Jetzt: »Elektra kennt keine Gegenwart«. ¹⁰ Sie rät auch ihrer Schwester, nur zu warten: ¹¹ »Sitz an der Erd wie ich und wünsch den Tod und das Gericht herbei auf sie und ihn« [D II 193]. Doch den Tod, der eigentlich die Objekte ihrer Rache treffen soll, zeichnet eine ambivalente Rückbezüglichkeit aus: »Ich weiß nicht, wie ich jemals sterben sollte – als daran, daß du stürbest« [D II 200]. In dieser prophetischen Äußerung gegenüber Klytämnestra deutet sich das fatale Bündnis zwischen Mutter und Tochter an, denn für alle anderen gilt: »Wer

⁶ Ebd., S. 156.

⁷ Gabriele Inacker: Antinomische Strukturen im Werk Hofmannsthals, Göttingen 1973, S. 149.

⁸ Gerhard Bauer: Zur Poetik des Dialogs, Darmstadt 1969, S. 146.

⁹ Vgl. Pickerodt: Hofmannsthals Dramen, S. 158.

¹⁰ Walter Jens: Hofmannsthal und die Griechen, Tübingen 1955, S. 57.

¹¹ Vgl. zur masochistischen Konnotation des Wartens Kapitel III.2 zu *Ariadne auf Naxos*.

dann noch lebt, der jauchzt und kann sich seines Lebens freuen!« [D II 210]. Aber genau das bleibt Elektra versagt: »In der Tat wird Elektra den Muttermord nicht überleben, denn ihr tödlicher Haß auf die Vatermörder ist so sehr zu ihrer Lebenssubstanz geworden, daß mit deren Tod auch ihre eigene Existenzmöglichkeit zusammenbricht.«¹² Doch worin besteht eben diese Substanz von Hofmannsthals Elektra? Was bedingt ihre Existenz(un)möglichkeit?

Die von Sprachgewalt bestimmte Beziehung zwischen Elektra, Chrysothemis und Klytämnestra deckt Verhältnisse, Abhängigkeiten und Charakterzüge auf, treibt Elektra aber nicht zur Handlung. Es ist ihr Verstand, der sich in ihrer Wortgewalt manifestiert und sie ihre Wirkung über das Wort suchen lässt, sie aber gleichzeitig von der Möglichkeit zu handeln, trennt. Diesem zentralen Aspekt werde ich über die verschiedenen ›Lektüren‹ im folgenden Kapitel immer wieder nachgehen.

Elektra schüchtert die Dienerinnen ein, versucht Chrysothemis subversiv mit Versprechungen und Lockungen zum Muttermord zu drängen, sie verhöhnt Ägisth ironisch und zwingt Klytämnestra mit ihren blutgetränkten Visionen zunächst in die Knie. Die Mutter selbst bescheinigt ihr hervorragende Menschenkenntnis und einen schnellen Geist: »Wenn du nur wolltest, du könntest etwas sagen, was mir nützt. [...] Ja du! denn du bist klug. In deinem Kopf ist alles stark. Du redest von alten Dingen so, wie wenn sie gestern geschehen wären« [D II 202].

Mit ihrer Charakterisierung trifft Klytämnestra doppelt ins Schwarze. Die rhetorisch überlegene Elektra wehrt sich mit Worten, ist aber nur »in« ihrem Kopf stark, nach außen ist sie machtlos. Zudem charakterisiert sie das Wissen um »alte Dinge« als eine Figur, die am Archaischen Teil hat und damit gleichzeitig dessen Gesetzen unterworfen ist. In ihrer Rolle der Seherin, der »Prophetin« [D II 227] kann es ihr nicht gelingen, diese Strukturen verbal zu überwinden, sie bleibt Gefangene der eigenen Worte, ihres archaischen Wissens. Zurückgeworfen auf sich selbst, bleibt sie erstarrt, verharret, unfähig zu handeln.

Der Einfluss Elektras, die, einmal aufgetreten, symptomatischerweise die Bühne auch nicht mehr verlässt, gründet in diesem Wissen, das auch ein Wissen um die Schwäche der anderen ist. Ein Wissen, an das sogar die

¹² Mathias Mayer: Hofmannsthals Elektra: der Dichter und die Meduse, in: ZfDP (1991), S. 230–247, hier S. 234.

verhasste Mutter hilfesuchend appelliert: »Laßt, ich will mit ihr reden. Sie ist heute nicht widerlich. Sie redet wie ein Arzt.« [D II 199] Doch diese rhetorische Macht besteht aus zwei unvereinbaren Komponenten, in die Elektras Persönlichkeit zerfällt. Genauso wie ihr genotypisch die widersprüchlichen Elemente des getöteten Vaters und der mordenden Mutter eingeschrieben sind, sie der Vereinigung von Opfer und Täter entsprungen ist, liegt in ihr der wache Verstand unvereinbar, aber dennoch direkt neben dem tierisch anmutenden Gebaren und der dionysischen Rauschhaftigkeit der Rachlust. Die Intensität, mit der sie als leibgewordenes Gedächtnis ihrem Umfeld auf unerträgliche Weise den begangenen Mord immer wieder vor Augen führt, wirkt aus einer unerbittlichen, archaischen Gewalt in ihr, die sich als Sprache nur teilweise bändigen lässt.

II.2.2 Elektra II

»wie nicht das Tier des Waldes einsam und grässlich lebt.«

[D II 222]

Hofmannsthals Elektra ist eine gräuliche Katzennatur, ein Weib, das auf den Zehen herumschleicht, lauernd auf den Augenblick da sie ihrem verhassten Opfer die Krallen ins zuckende Herz bohren kann: Ein Weib, das in dem Gedanken an die Zerfleischung der gattenmörderischen Mutter, an das Baden in ihrem verbrecherischen Blute eine tierische Wollust findet, nach deren Befriedigung sie lechzt, wie der Tiger nach dampfendem Menschenblute. So kriecht und springt sie vor uns auf der Bühne umher, schnell gleich einem Pfeil empor, duckt sich, krümmt sich, wirft sich hin – ein unheimliches Bild geistiger und seelischer Zerrüttung [...].¹³

Was die Kritiker der Inszenierung Max Reinhardts und dem Stück Hofmannsthals hier als Übertreibung vorwerfen, ist nichts als der provokante Versuch Hofmannsthals, in der *Elektra* eine anthropologische Vergewisserung des im 19. Jahrhundert merklich aus dem Gleichgewicht geratenen Selbstverständnisses von Humanität vorzunehmen. Die Entdeckung Charles Darwins, dass alle Menschen evolutionäre Abkömmlinge von Primaten seien, hat nicht nur die Wissenschaften, sondern auch das gesellschaftliche Bewusstsein und dessen Verständnis von der Natur des Men-

¹³ Zit. nach: Norbert Jaron/Renate Möhrmann/Hedwig Müller: Berlin – Theater der Jahrhundertwende: Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889–1914), Tübingen 1986, S. 536.

schen zum Paradigmenwechsel gezwungen: der Mensch kann sich in diesem Schema von Mutationen und Nischen, Zufall und Notwendigkeit allenfalls das Prädikat des »listigsten Tieres«,¹⁴ wie Nietzsche spöttisch behauptet, sichern. Die Domestizierung von Natur und deren sorgfältige Bannung in einen der rationalen Handlungsmaximen fernen Bereich droht, sich in ihr Gegenteil zu verkehren. Zusätzlich unterminiert wird um 1900 das kulturelle Selbstverständnis durch Breuer und Freud, die in ihren Schriften ebenfalls eine Umschreibung der menschlichen Entwicklung und Kultur vornehmen. Die Kultur des Ich ist die notdürftige Verkleidung von untergründig brodelnden Trieben, tabuisiertes archaisches Sexualverhalten ist die verdrängte eigentliche Natur des Menschen. Diese Bestandsaufnahme lässt die enorme Anstrengung erkennen, die der Mensch unternimmt, um sich von der Kreatürlichkeit des Tieres abzusetzen. Fabeln, Allegorien, Erzählungen aller Kulturen zeugen von dem Bemühen, die Spiegelung des menschlichen Selbst im Tier als die bildhafte Gestaltung des Fremden in sich und im Anderen zu bannen und damit zu bewältigen.

Das starke Motiv des Tieres bestimmt Elektra von zwei Seiten her. Nach außen dient ihr selbst der Tiervergleich als »Denunziation von Leben und Geschlechterfolge.«¹⁵ Sie beschimpft die Dienerinnen als »Schmeißfliegen« [D II 187] und qualifiziert sie niedriger als »Hündinnen«, denn »keinen Hund« könne man dazu »erniedern«, wozu man die Mägde »abgerichtet« hat: dass sie »mit immer frischem Wasser das ewige Blut des Mordes von der Diele abspülen« [D II 189]. Nichts könne »so verflucht sein, nichts, als Kinder, die [...] hündisch auf der Treppe im Blute glitschend, hier in diesem Haus empfangen und geboren« [D II 190] wurden.

Der körperliche Liebesakt ist Elektra unerträglich, da er sich ihr unlösbar verbindet mit dem Verrat und der Mordtat der Mutter sowie demjenigen, »der mit ihr in einem Bette«, des Agamemnon »königlichen Bette schläft« [D II 190]. Wie Tiere »kriech[en] [sic] zu Bett mit [ihren] Männern«, nachdem sie sich viehisch »Fettes« und »Süßes« [D II 188] einverleibt haben. In Elektras Bewusstsein sind alle Leibeslüste tierisch besetzt, sei es Essen oder körperliche Lust, sogar Regungen wie Hohn werden von ihr in einen kanibalistisch anmutenden Vorgang übersetzt: »Ihr sollt das Süße nicht abwei-

¹⁴ Friedrich Nietzsche: *Der Antichrist*, in: KSA, Bd. 6, S. 165–254, hier S. 374. Der Begriff der List spielt als Rationalisierungsmodell auch im *Odysseus-Exkurs* bei Adorno/Horkheimer die entscheidende Rolle.

¹⁵ Mayer: *Der Dichter und die Meduse*, S. 236.

den von der Qual. Ihr sollt nicht schmatzen nach meiner Krämpfe Schaum« (ebd.). Dieses Oxymoron bringt das scheinbar Unvereinbare des »Süßen« und der »Qual« zusammen und bildet darin Elektras Leiden ab, an dem sich die Dienerinnen weiden. Gleichzeitig erfährt sie hier die eigene Qual als etwas »Süßes«. Was sich scheinbar seiner Natur nach ausschließt, wird hier zusammengedacht: Lust und Qual. Ein Zustand, der in der Lust an der Unlust ein Überwältigendes, sich der Beschreibung Entziehendes als Erhabenes erfahrbar macht. Hofmannsthal lässt mit diesem theorieästhetischen Element gleich zu Beginn im Kleinen aufscheinen, was durch die Einflüsse und Anleihen, mit denen er seine Archaisierung des sophokleischen Mythos unternimmt, wirkungsästhetisch radikalisiert werden soll.

Den Abgrund in Elektras Selbstwahrnehmung bildet die innere, die andere Seite der von Hofmannsthal exzessiv verwendeten Tiermotivik. Elektra wird als »giftig wie eine wilde Katze« [D II 187], als Wildkatze, beschrieben, deren unbezwingbare Natur sich jedem Domestizierungsversuch widersetzt. Sie ist augenscheinlich nicht bereit, die kulturell geforderten Kompromisse einzugehen. Im Dialog zwischen Mutter und Tochter diskreditiert Klytämnestra Elektra in einer sich gegenseitig steigernden Abfolge enthumanisierender Zuschreibungen:

Was willst du? Seht doch, dort! so seht doch *das!* Wie *es* sich aufbäumt mit geblähtem Hals und nach mir *ziingelt!* und *das* laß ich frei in meinem Hause laufen! Wenn sie mich mit den Blicken töten könnte! [...] [D]iese *Nessel* wächst aus mir heraus, und ich habe nicht die Kraft zu jäten! [D II 198, Hervorh. A.E.]

Die Mutter entmenschlicht ihre Tochter: Von der Schlange über die Meduse zum Unkraut kostet sie im Wechsel des Genus von Neutrum und Femininum sarkastisch die Ununterscheidbarkeit von Tier, Pflanze und Mythenwesen aus. Nicht nur, dass sie faucht »wie eine Katze«, »ihre Finger wie Krallen« [188] reckt und vom zunächst »angehängten Vogel« [D II 194] schließlich zum imaginären Jäger ihrer Mutter, zum »Hund an ihrer Ferse« [D II 197] wird, sie trägt das Tier *in* sich: »Ich füttere mir einen Geier auf im Leib« [D II 188].

Mit der Wendung dieser Zuschreibungen in ein identifikatorisches Selbstbild, das, angelehnt an die Qualen des Prometheus, die charakteristische, unentrinnbar sich wiederholende Ritualstruktur des Mythos aufnimmt, wird eine tödliche Spannung in Elektras Inneres verlegt: Sie ist in ihrem erbarmungslosen Erinnern an den ermordeten Vater selbst der Geier, der ihr Tag für Tag aufs Neue das Innere zerfleischt, der ihre Identität frisst, der

ihre Weiblichkeit dem »Aasgeruch [...] einer alten Leiche« [D II 188] opfert und sie eben nicht als listiges Tier in eine rational bestimmte Identität entlässt. Der Kampf zwischen innerem Tier und dessen vernunftbegabter Bändigung findet nach Außen seine Repräsentation in dem das Bühnenbild dominierenden, den Hof überschattenden Feigenbaum, der sich, das Bild abrundend, als »halbaufgerichtetes Tier« [D II 241] über der Szene lauert. In diesem als semantisches Motiv abgebildeten Konflikt scheint die hermetisch angelegte Unvereinbarkeit von Erinnern und Vergessen, von Treue und Leben, von Reflexion und Handeln auf, die Hofmannsthals gesamtes Werk, nicht nur dieses Drama beherrscht.

Das Vieh schläft ein, von halbgefressner Beute die Lefze noch behängt, das Vieh vergisst sich und fängt zu kauen an indes der Tod schon würgend auf ihm sitzt, das Vieh vergisst, was aus dem Leib ihm kroch, und stillt den Hunger am eignen Kind – ich bin kein Vieh, ich kann nicht vergessen! [D II 195]

Das Erinnern als genuines Kriterium des Humanen gerät Elektra, wie ich im Nietzsche-Kapitel ausführlich zeigen werde, zur ausschließlichen Verpflichtung und darin zu gerade nicht mehr menschlichem Handeln. Aus der zu erinnernden Mordkatastrophe der Vergangenheit resultiert die Denunziation der Gegenwart als unausweichlicher Verschlingung von Liebesakt und Mord:

Pfui, die's denkt, pfui, die's mit Namen nennt! Die Höhle zu sein, drin nach dem Mord dem Mörder wohl ist; das Tier zu spielen, das dem schlimmern Tier Ergetzung bietet. Ah, mit einem schläft sie, presst ihre Brüste ihm auf beide Augen und winkt dem zweiten, der mit Netz und Beil hervorkriecht hinterm Bett [D II 194].

Elektra kann nicht unterscheiden zwischen dem von der Schwester ersehnten »Weiberschicksal« (ebd.) und dem triebgesteuerten Begehren, das ihrer Erfahrung nach im Blutbad enden muss. So gibt sie sich in der Szene mit Orest nicht zuletzt als Resultat einer so beschaffenen Vereinigung zu erkennen: »Verwandt? ich bin dies Blut! ich bin das hündisch vergoßne Blut des Königs Agamemnon! Elektra heiß ich« [D II 222]. Diese Verschränkung ihrer hündisch dem Vater ergebenen Existenz mit dessen hündischer, heißt verräterischer Schlachtung, unterstreicht, indem sich die Begriffsfelder von Treue und Verrat durchdringen, die Vergeblichkeit des Bemühens, sich von diesem tierischen Anteil des Selbsts zu distanzieren. Die im Klassizismus, kulturell und gesellschaftlich, vehement postulierte Humanität erscheint um 1900 äußerst fragil.

II.2 Theater – Tanz – Opfer

Bei Hofmannsthal führt der Weg nicht nur über den Namen, die »Appellationsfähigkeit«, zur »magischen, rituellen oder kultischen Beeinflussung«¹⁶ der angsteinflößenden Natur. In der *Elektra* setzt er zwei weitere, entscheidende Mittel zur mythischen Beschwörung und Bannung der bedrohenden, willkürlichen Elemente ein: das Blutopfer und den Tanz. Beide kultisch rituell besetzt, beide nicht sprachlich und doch bleibt in der »Suggestion« ihrer »Totalität [...] nichts ungesagt«.¹⁷ Der Nichtsprachlichkeit, dem Unnennbaren im Drama Hofmannsthals korreliert der Körper als Ausdruckszeichen. Diese leibhafte Rhetorik gewinnt in *Elektra* derart an Bedeutung, dass an diesem Drama der Beginn einer expressionistischen Theaterpraxis festgemacht wurde.

II.2.1 Das Theater

Die »Nichtigkeit jener Halbwelt des Theaters«¹⁸

Die sich zwischen Gatten- und Muttermord entspinnde Handlung des Dramas – beide liegen bezeichnenderweise einmal zeitlich, einmal optisch außerhalb des sichtbaren Bühnengeschehens – ist »getränkt vom Motiv des Blutes«.¹⁹ Noch vor jeder sprachlichen Formulierung finden diese blutigen Bilder Eingang in das Stück, denn die Szenerie scheint durch das Licht einer »sehr tiefe[n] Sonne« in »Streifen von tiefem Schwarz und Rot« wie »in großen Flecken von Blut zu glühen« [D II 241]. Der »riesige, schwere, gekrümmte Feigenbaum, dessen Stamm man nicht sieht, dessen Masse unheimlich geformt im Abendlicht wie ein halbaufgerichtetes Tier auf dem flachen Dach auflagert« (ebd.), dominiert die Bühne, indem er das mythische Motiv des Atridenfluchs, einer Generationen umspannenden, ewig sich wiederholenden Blutschuld aufnimmt.²⁰ Damit ist über das Bühnenbild

¹⁶ Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 22.

¹⁷ Ebd., S. 193.

¹⁸ Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel, hg. von Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner, Frankfurt a.M. 1954, S. 322.

¹⁹ Mayer: Der Dichter und die Meduse, S. 235.

²⁰ Als Ergänzung der erotischen, meist dionysisch konnotierten Fruchtbarkeitssymbolik des Feigenbaums lässt sich zeigen, dass im sechsten Gesang der *Ilias* der Feigenbaum symptomatischerweise die Schwachstelle der Stadtmauer Trojas markiert. Andromache warnt

die dem Blutmotiv innewohnende Dualität als höchst ambivalentes Verhältnis zwischen Sexualität und Tod präsent.

In den ausführlichen Szenenanweisungen, der peniblen Lichtregie und der symbolisch aufgeladenen ebenfalls genau beschriebenen radikalen »Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit« [D II 240] des Bühnenbilds²¹ spiegelt sich nicht nur der ehrgeizige Wunsch des jungen Lyrikers, nun auch als Dramatiker anerkannt zu werden, sondern vor allem die, ihn schon während der Arbeit am Stück überkommende, »ödeste Stimmung« einer »krampfhaften Eingeschlossenheit« und »gräßlichen Lichtlosigkeit« [RA III 452]. Eine Stimmung, die seiner Absicht, eine »dem »gipsernen« Charakter der vorhandenen Übersetzungen und Bearbeitungen«²² entgegengesetzte *Elektra* für das Theater Max Reinhardts »und für die Eysoldt« [RA III 452] zu entwerfen, Rechnung trägt. Das moderne Drama verweigert alle klassizistischen Beschwichtigungen, »alle antikisierenden Banalitäten, welche mehr geeignet sind, zu ernüchtern als suggestiv zu wirken« [D II 240].

Das Resultat der von Max Reinhardt kongenial inszenierten Premiere am 30. Oktober 1903 im *Kleinen Theater* in Berlin war ein begeistertes Publikum und eine zwiegespaltene, euphorische bis wütende, Kritik.²³ Man lobte Reinhardt für die Gesamtwirkung von Bühnenbild und Kostümen, die von Lovis

Hektor: »Stelle das Volk beim Feigenbaum auf, wo am leichtesten ist ersteigbar die Stadt und berennbar die Mauer.« Der um diese Schwäche Wissende wird als vom Mut getragener Liebling der Götter (Achill) oder als besonders scharfsinnig und listenreich (Odysseus), vor allem aber als (fast) verführungsresistent charakterisiert. (Homer: *Ilias*. Übersetzt und hg. von Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt a.M. 1992, S. 433ff.). Ein Zentralmotiv ist der Feigenbaum als Symbol der fruchtbaren Erneuerung auch in Hölderlins letzten, auf unterschiedliche Weise dem Erinnern gewidmeten Hymnen *Andenken* und *Mnemosyne*. In *Andenken* heißt es wie in Hofmannsthals Bühnenbildanweisungen: »Im Hofe aber wächst ein Feigenbaum.« (Hölderlin: *Andenken*, in: *Werke*, Bd. 2, hg. von Friedrich Beissner, Stuttgart 1962, S. 196). In *Mnemosyne* stellt sich die Analogie zur *Ilias* ein: »Am Feigenbaum ist mein Achilles mir gestorben« (ebd., S. 203).

²¹ Hofmannsthals Essay *Die Bühne als Traumbild* von 1903 [RA I 490–493] ist als Manifest dieses neuen Theaters bezeichnet worden, vgl. bspw. Wolfgang Nehring: *Elektra* und *Ödipus*. Hofmannsthals »Erneuerung der Antike« für das Theater Max Reinhardts, in: Ursula Renner/Bärbel G. Schmid (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, Würzburg 1991, S. 123–142.

²² Hugo von Hofmannsthal: *Elektra*, in: *SW VII*, S. 303–495, hier S. 459.

²³ Das Stück wird in den ersten vier Tagen von 22 Bühnen angenommen, ist in allen illustrierten Zeitungen besprochen, bald ist die dritte Auflage des Buches vergriffen, es folgen Aufführungen in Frankreich und England, vgl. *SW VII* 386ff. Zur Kritik vgl. Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente, hg. von Gotthart Wunberg, Frankfurt a.M. 1972. Darin u.a. die ästhetisch-moralische Kritik des konservativen Paul Gold-

Corinth und Max Kruse gestaltet waren, die Beleuchtung, minuziös entlang der literarischen Vorlage ausgeführt, und das zu Beginn gespielte, musikalische Klassizismuszitat der Overture der *Iphigenie* von Gluck in der Bearbeitung Richard Wagners.

Mit Beifall wurde die schauspielerische Adaption der Elektrafigur durch Gertrude Eysoldt aufgenommen:²⁴

Die Elektra der Eysoldt gehört zum Stärksten der heutigen Schauspielkunst. Hier ist die Welt zu, der Atem der Menschheit stockt. Ein Wesen, ganz ausgesaugt und ausgehöhlt von Leid; alle Schleier zerrissen, die sonst Sitte, freundliche Gewöhnung, Scham um uns zieht. Ein nackter Mensch, auf das Letzte zurückgebracht. Ausgestoßen in die Nacht. [...] Nicht mehr irgendein Wesen, das haßt, sondern der Haß selbst. Schreie wie aus ferner Urzeit, Tritte des wilden Tieres, Blicke des ewigen Chaos. [...] Gräßlich. Aber eben darin griechischer, als es jemals die Kunst der strengen Linie, der klugen Mäßigung, der zarten Stille sein kann.²⁵

In dem Zusammenspiel von Bewegung, Farbe und Raum kontrastiert ihr »kindlicher, geschlechtslos wirkender Körper von knabenhaften Formen«²⁶ in seiner Androgynität das andere, weiblich Dämonische der archaischen Elektra: Etwas »Ungebändigtes, Trotziges, Wildes, Erregendes und Bewegendes ging von ihr aus.«²⁷ Diese vielfach ineinander verwobenen, projizierten Bilder von Weiblichkeit legen anschaulich Zeugnis ab von der Faszination, die diese neue Leiblichkeit der Schauspielerin um die Jahrhundertwende auf ihr Publikum ausübte. In ihrer Darstellung unterdrückter Triebhaftigkeit und maßlosen, unmenschlichen Hasses wird die Elektra der Eysoldt zum »Prototyp expressionistischer Darstellungsweise«,²⁸ gekenn-

manns (S.113f.), der psychologisch-ästhetische Beifall einer ästhetizistischen Reduktion Alfred Kerrs (S. 75f.) oder die schon damals von Maximilian Harden gesehene psychoanalytisch motivierte Analogie zu Bahrs *Dialog* und dessen Umsetzung in der *Elektra* als eine eher diskurswissenschaftliche Reduktion unter Verzicht auf ästhetische Kriterien (S. 82f.).

²⁴ Vgl. Monika Meister: Eine neue Schauspielkunst? Gertrud Eysoldts Elektra-Interpretation in der Uraufführung von 1903, in: Ilija Dürhammer/Pia Janke (Hg.): Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder, Wien 2001, S. 195–210.

²⁵ Hermann Bahr: Elektra, in: Kritiken, Wien 1963, S. 242.

²⁶ Carsten Niemann: Die Schauspielerin Gertrud Eysoldt als Darstellerin der Salome, Elektra und des Puck im Berliner Max-Reinhardt-Ensemble, Frankfurt a.M. 1993, S. 64.

²⁷ Felix Hollaender: Die Eysoldt, in: Das Theater, kommentierte Faksimileausgabe der beiden erschienenen Jahrgänge 1903/04–1904/05, hg. von Leonhard M. Fiedler und Edwin Frobose, Emsdetten 1981, S. 80.

²⁸ Der Sturm Elektra. Gertrud Eysoldt – Hugo von Hofmannsthal: Briefe, hg. und mit einem Nachwort von Leonhard Fiedler, Salzburg 1996, S. 117.

zeichnet von hysterischen Bewegungstopoi als abrufbarem Zeichenrepertoire der Epoche. Dem Versagen sprachlicher Artikulation tritt in Schreien und tanzenden, pantomimischen Elementen das körperliche Vokabular umso deutlicher entgegen.²⁹ Eine archaische Rhetorik des von Elektra so verabscheuten Leibes, die in der das Drama durchwebenden »Textur des Tanzes«³⁰ gipfelt. Im Tanz realisiert sich der Dualismus »von Körper und Intellekt, von kultureller Ordnung und bacchantischer Anarchie.«³¹ Ein Dualismus, der sich darüber hinaus dadurch auszeichnet, dass der psychomotorische Prozess des Tanzes immer schon als künstliches Konstrukt einer begehrt wie bedrohlich imaginierten Weiblichkeit auftritt. Zu Ende geführt findet sich dieser Gedanke in der These von Monika Meister, dass die von Gertrud Eysoldt mitgetragene »Kunstfiguration Frau«³² im Film endlich in serielle Produktion wird gehen können.

Dieser aufgezeigten Brechung, der die Inszenierung weiblicher Körper als ästhetisch variiertes Anderes zum Text unterliegt, werde ich im Phänomen des Tanzes und seinen hysterischen wie dionysischen Konnotationen im Verlauf des Kapitels noch an verschiedenen Stellen nachgehen, direkt anschließen wird hier die Erörterung einer grundlegend ästhetischen Funktion für die *Elektra*.

II.2.2 Der Tanz

»Tanzen, eine zerrüttende und stumme innere Orgie«

[RA I 35]

Nietzsche begreift den Mythos der Form nach bereits als Allegorie und ordnet ihn seiner Erscheinung gemäß deshalb dem apollinischen Gleichnis zu. Im Tanz jedoch sieht er eine Urform des Kultes repräsentiert, dem er als Symbol eine mythische Gegenwart bescheinigt, die noch jenseits tragischer Kunst existiert und damit als einer epischen Versprachlichung vor-

²⁹ Vgl. Gabriele Brandstetter: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt a.M. 1995, S. 198ff. In zeitlich enger Folge zu Hofmannsthals *Ein Brief* (1902) ist diese Hinwendung zu Theater und Tanz mit der *Elektra* (1903) als richtungsweisend für Hofmannsthals Poetologie zu werten.

³⁰ Meister: Eine neue Schauspielkunst, S. 206.

³¹ Brandstetter: Tanzlektüren, S. 202.

³² Meister: Eine neue Schauspielkunst, S. 208.

gänglich gedacht wird.³³ Der Tanz trägt charakteristische Züge des Dionysischen.

Elektras Affinität zu sitzen, zu kauern, zu liegen, zu taumeln, sich hinzuwerfen lässt ihre Haltung *in* der Welt repräsentativ erscheinen für ihr Verhältnis *zur* Welt. Ihre Bewegungsmuster unterstützen als Droh- und Fluchtgebärden nicht nur das Tierbild, sondern schließen sie auch vom Gehen und Stehen als Haltung der Tatkraft aus. In diesem Zusammenhang lässt sich auch der schwierig zu fassende, sich zwischen innerer Ekstase und dem »angespanntesten Triumph« [D II 233] bewegende Tanz Elektras als figürliches und dramatisches, kultisches und mythisches Ende sehen.

Der um 1900 als sprachlich nicht mehr formulierbar empfundene Wesenskern des Menschen findet seinen dramatischen Ausdruck im Tanz und der Pantomime. In entschiedener Absetzung vom Ballett und vom Tanz als einer Form zivilisatorischer Verführung durch ornamentale Reizgebärden entsteht der Ausdruckstanz. Er imitiert eine Form »vorpersonaler Sexualität der Natur selbst«³⁴ und nimmt archaisch ungezähmtes Gebaren, unvermittelte und kontingente Bewegungen als momenthaft sich manifestierende Entgrenzung auf. Im Tanz, den Elektra selbst als »Reigen« bezeichnet, und dessen wohlgeordnete Figuren eines Gesellschaftstanzes sie versucht nachzuahmen, den sie aber mit der zurückgeworfenen Kopfhaltung einer unkontrollierbaren »Mänade« [D II 233] ausführt, ist auch bewegungspraktisch, im Versuch das Unvereinbare zusammenzubringen, ihr Untergang besiegelt.

In Hofmannsthals Prosastück *Furcht* (1907) wird das Verhältnis von mänadischem Tanz und der Angst vor einer mythischen Übermacht zur Bedingung erklärt. Dort erzählt die Tänzerin Laidion: »Und wenn ich als Mänade die Füße werfe [...], meinst du, es ist Lust? Siehst du denn nicht, daß es Furcht ist, die mich springen macht?« [E 577]. Ihr Springen und ekstatisches Gliederwerfen ist der mimetische Versuch, die eigene Natur im Tanzritual der bedrohenden anderen Natur zu nähern, deren »Leib mit verkrümmten starren Gliedern nach[zumachen« [E 577], sich ihr in der Mimesis anzubieten, »eins mit ihr« [E 575] zu werden. Ein Prozess, der der Auflösung im Opfertier entspricht. Die Tänzerin beschreibt ihr Aufgehen in entrückender Ekstase als »glücklich sein ohne Hoffnung« [E 579]. Diesem Zustand inhä-

³³ Vgl. Nietzsche: GT, S. 33f. Dazu auch Gregor Streim: Das »Leben« in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthals, Würzburg 1996, S. 50ff.

³⁴ Bohrer: Die Wiederholung des Mythos, S. 85.

riert das Zeitlose, keine Hoffnung bedeutet auch: keine drohende Zukunft, keinen Verweis auf das immer Abwesende, der Moment kann zur Ewigkeit werden, sich in ihr auflösen. Ein Glück der Zeitlosigkeit und der Relation, das an Elektras Gebot gemahnt: »Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: schweigen und tanzen!« [D II 234]. Folgerichtig bleiben das Elektras letzte gesprochene Worte.

Gabriele Brandstetter fasst den Mänadentanz als »Körperbild des Antiken«, als das »ekstatische Bewegungsmodell des Dionysischen«.³⁵ Denn im Tanz, im »dionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt«. [Die] »volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde« wird als »ganze leibliche Symbolik [...] zur Aeusserung [...] der Natur«, die Tanzenden sind »das Wesen der Natur«.³⁶ In dieser »ungestüm« ausbrechenden »Gesammtentfesselung« ist der Tanz für Nietzsche, wie auch für Hofmannsthal, das Symbol der Kunstwerdung von Natur. Dass in Nietzsches Tragödienschrift die dionysischen Zuschreibungen von Natur entscheidend sind, bei Hofmannsthal diesbezüglich aber immer ein konzeptuelles Zusammenspiel mit Weiblichkeit virulent wird, möchte ich im Zusammenhang mit den hysterischen Körperbildern der Jahrhundertwende in Kapitel II.5 erläutern.

In ihrem Tanz als Mänade ist Elektra Teil eines Ritus, der in der Hingabe an das Übermächtige dessen Besänftigung versucht. Elektra präsentiert in diesem Vorgang den Tanz als nichtnarrative Form der Mythosgenese: die Bannung des Numinosen im Körperbild. Der Tanz würde damit neben der Versprachlichung, »Namengebung«³⁷, wie Blumenberg sagt, ebenfalls eine wesentliche Rolle bei der Überwindung panischer Erstarrung angesichts vormythischer Übermacht spielen. Diese Deutung überbietet die gängige Interpretation von Elektras Tanz als bloßes Sprachversagen. Der Tanz ist gleichberechtigtes, kommentierendes Prinzip der Bewältigung, nicht lediglich defizitär gefasster Sprachersatz.³⁸ Dass sich die sprachgewaltige, in differenziertester Form sprachmächtige Heroine an ihrem Ende einer »Rhetorik des Leibes«³⁹ verschreibt, zeichnet diese Körperbilder affirmativ als

³⁵ Brandstetter: Tanzlektüren, S. 206.

³⁶ Nietzsche: GT, S. 33f.

³⁷ Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 22.

³⁸ Zum triadischen Modell »Bewegungs-Text, Körper-Text, Tanz-Text« vgl. Susanne Marschall: TextTanzTheater. Frankfurt a.M. 1996, S. 205–263, hier S. 218.

³⁹ Monika Meister: Die Szene der Elektra und die Wiener Moderne, in: Thorau/Köhler (Hg.): Inszenierte Antike, S. 59–86, hier S. 83.

überdauerndes autonomes Symbol einer vorsprachlichen, vortragischen, eben archaischen Zeit aus. Es findet eine Parallelbewegung zur Bedingung des Tanzens, zum Schweigen, statt. Schweigen, das als »Schatten literarischer Rede«⁴⁰ eben keine Sprachlosigkeit, sondern immer schon virtuose Sprachbeherrschung ist. Schweigen ist »Grund und Abgrund der Sprache«⁴¹ – nur wer souverän sprechen kann, kann auch beredt schweigen. Die für Hofmannsthal so entscheidende Poetik des Schweigens⁴² umschließt das Unsagbare, das Unnennbare, das in der *Elektra* sein zwischen Narrativ und Vor-mythos gelagertes Abbild als Bewegung im Tanz findet.

II.2.3 Das Opfer

»Er starb in dem Tier«

[E 503]

In der Variation des Opfergedankens manifestiert sich ein wesentlicher Punkt der Erneuerung des Mythos bei Hofmannsthal. Die von Bohrer konstatierte »Wiederholung des Mythos als Ästhetik des Schreckens«⁴³ lässt sich an Hofmannsthals dramatischem Umgang mit dem Opferbegriff durchaus nachvollziehen: »An die Stelle des dialektischen Diskurses rückte er den Prozeß der mänadisch-archaischen Introversion.«⁴⁴ Das Rachemotiv wird zum Opfermotiv gewandelt. Dafür eliminiert Hofmannsthal alle metaphysisch motivierten und legitimierenden Elemente, die innerhalb der Tragödie von Sophokles noch einen metaphysischen Begründungszusammenhang schufen. Hofmannsthal besetzt den Opferbegriff in seiner *Elektra* gleich dreifach.⁴⁵ Einmal gestaltet er das archaische Blut- und Racheopfer, in dessen Namen Elektra Klytämnestras Kopf fordert. Ein Konzept, dem Orest entspricht, dem aber auch die anfänglich phantasierte Schlachtung der »Rosse« und »Hunde« [D II 191] motivisch zuzuordnen ist. Daneben existiert zweitens, teilweise verschränkt mit dem ersten, das christlich motivierte,

⁴⁰ Christiaan L. Hart Nibbrig: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede, Frankfurt a.M. 1981.

⁴¹ Ebd., S. 15.

⁴² Der diese Problematik paradigmatisch verhandelnde *Chandos-Brief* erscheint 1902, nur ein Jahr vor *Elektra*.

⁴³ So Bohrers Titel: Die Wiederholung des Mythos als Ästhetik des Schreckens.

⁴⁴ Ebd., S. 83.

⁴⁵ Vgl. zum Opferbegriff Brittnacher: Erschöpfung und Gewalt, S. 152.

entsagende Selbstopfer, das Elektra kontinuierlich am eigenen Leib vollzieht. Zu beiden Opfertypen tritt ein weiterer, der sich mit dem ökonomischen Kalkül des Tausches verbindet. Genau genommen findet sich in diesem dritten der ›Urtyp‹ Opfer, doch spitzt Hofmannsthal ihn zur indifferenten Prävention zu, wenn Klytämnestra vorbeugend alles hinschlachten will, was »kriecht und fliegt« [D II 204], um willkürliche Mächte gnädig zu stimmen, um sich von der omnipräsenten Schuld ›frei zu kaufen‹.

Eine gegenseitige Durchdringung dieser mythisch vieldeutigen Besetzungen des Opferbegriffs findet in der Elektrafigur statt: Sie selbst opfert sie, wenn auch nicht christlich, so doch entsagend. Als Augenzeugin, die den Mord zwar bezeugt, aber nicht verhindert hat, sühnt sie und bringt sich fortwährend als lebendes Opfer dem auf ihr Leben eifersüchtig phantasierten, toten Vater im Tausch dar. Es wird deutlich, dass sich die Begriffe zwar in der Figur verschränken, aber ebenso unvereinbar als Prinzipien nebeneinander stehen bleiben. Wie das *Gespräch über Gedichte* formuliert, war der archaische Mensch »einen Augenblick lang [...] in dem Tier gestorben«, der poetische Mensch ist »aufgelöst« in »Symbolen« [E 503]. Im Opfer wird die Tat zum Symbol: »Sie setzt eine Sache für die andere« [E 498]. Elektras Opfer stünde damit als Surrogat für die ihr unmögliche, rächende Tat.

Diese variierte Steigerung des Opferbegriffs wird in der Tragödie vor allem dann fruchtbar, wenn sie sich mit der rauschhaften Blutsucht zu einem drastischen Motiv der »Wollust gesteigerten Daseins« verbindet, das sich in der hofmannsthalschen ›Urszene‹ zum »Schlachtopfer« [E 502] aus dem *Gespräch über Gedichte* findet. Damit radikalisiert Hofmannsthal tatsächlich seine archaisch kultische Tragödienkonzeption durch die »Zusammenführung von Ästhetik und Gewalt«,⁴⁶ die Steigerung aber liegt in der Vereinigung von Gewalt und Lust. Die Rache mutiert zum Schlachtgesang eines blutigen Opferrituals ohne »Götter im Himmel« [D II 229], im Leiden »des wollüstigen Triumphes« [E 502] aber trägt die Opfernde als Opfer eine Krone von »Süße« und »Schaum« [D II 188]. Dass der Vorwurf Bohrerers nicht trifft, demzufolge dieser Schrecken nur ins »selbstreferentielle Ästhetische«⁴⁷ wiese und außerhalb der Sprache nicht existent wäre, werde ich am Ende der Arbeit versuchen zu zeigen.

Opfer und Tanz erscheinen im Drama Hofmannsthals als kultischer Schauplatz sich gewalttätig und zugleich lustvoll manifestierender Wirklichkeits-

⁴⁶ Karl Heinz Bohrer: *Die Grenzen des Ästhetischen*, München 1998, S. 143.

⁴⁷ Ebd.

bewältigung. Der Mensch wird bestimmt als Ort sich ineinander verschlingender Prinzipien: Angst und Tanz, Leib und Opfer, Gewalt und Kunst, Schweigen und Sprache, Mythos und Aufklärung.

II.3 Sophokles – Hofmannsthal

Denn »dass man das Alte, Altbekannte, von jedermann Gesehene und Übersehene wie neu sieht, zeichnet die eigentlich originalen Köpfe aus.«⁴⁸ Hofmannsthal unternimmt erklärtermaßen den »Versuch, den Elektrastoff zunächst in einem scheinbaren Anlehungsverhältnis an Sophokles aus einem Gegenstand des Bildungsinteresses zu einem Gegenstand der Emotion zu machen« [D III 104].⁴⁹ Hier legt der Autor Zeugnis ab, von seiner Not, der Diskreditierung als Epigone des Klassizismus entgehen zu wollen, ohne jedoch auf die belebenden und zu belebenden »Schauer« [RA III 443] des antiken Mythos verzichten zu müssen. Das Ergebnis dieser Umdichtung beschreibt er als »jugendlich und [...] problematisch; aus einer Bearbeitung wurde eine neue, durchaus persönliche Dichtung, deren Bedenkliches hinreichend festgestellt ist« [D III 104].

Hofmannsthal hatte bereits 1901, »um für die ›Pompilia‹ gewisses zu lernen, den ›Richard III.‹ und die ›Elektra‹ von Sophokles« gelesen. »Sogleich verwandelte sich die Gestalt dieser Elektra in eine andere.« [RA III 452] In seinem Bestreben, die seit dem Klassizismus vorherrschende historische Vereinnahmung der Antike zu unterlaufen, will er die »Instanz [...] sein, die unbedingt für das Lebendige sorgt« und sich »die Vertrautheit mit dem Mythos« zu Nutze macht, um »mit den Figuren hantieren«, mit »dem außerhalb des Pragmatischen liegenden« [RA III 444] spielen zu können. Wenn Hofmannsthal zur »Verteidigung der Elektra« äußert: »Die Unterschiede sind ungeheuer«, bezieht er sich zwar einerseits auf den »Chor« von Sophokles, »der sang wie das Brausen der Brandung«, während er selbst die Handlung der *Elektra* in eine »Nußschale« zwingt, so dass die individuelle »Gestalt vergrößert« [RA III 443] erscheint. Die abgrenzende Haltung aber zielt vor

⁴⁸ Friedrich Nietzsche: KSA, Bd. 2: Menschliches, Allzumenschliches, S. 814.

⁴⁹ Ein Phänomen von Bildungsliteratur, die selber keine mehr sein will und doch nicht anders kann: So stellt Hofmannsthal an dieser Stelle der Betrachtung zum *Jedermann*, *Spiel vor der Menge* seine Überlegungen zum Dramatischen in keine geringere Tradition als die von Shakespeare, Goethe und Calderon.

allem auf die ihm medioker erscheinenden »Gestalten der Goetheschen Iphigenie«, die »nur leicht getaucht in ihr Geschick« ganz farblos den »tragischen Figuren« gegenüber stehen. Die nun wirklich tragischen Figuren Hofmannsthals sollen »wie Taucher [...] in die Abgründe des Lebens« sinken, um »die Kreise der Hölle« [RA III 443] aufzuschließen. Indem Hofmannsthal seine *Elektra* in der Tradition archaischer Poesie verortet, tritt er auf das dem aufgeklärt leuchtenden Klassizismus abgewandt liegende, das »geheimnisvoll«, »unheimlich«, »finstere« [D II 242] Ufer Kleinasiens hinüber und erobert sich die andere Antike – eine, die er nun »vom großen Orient aus neu anblicken« [RA II 156] kann.⁵⁰

Die Entstehung der *Elektra* fällt in die Phase seiner frühen und eingehenden Beschäftigung mit der Gattung der antiken Tragödie.⁵¹ Ein buchstäblich »Bedenkliches«, ein bedenkenswertes Stück dramatischer Dichtung, scheint mir, entgegen der Selbsteinschätzung Hofmannsthals, die *Elektra* noch immer zu sein, auch wenn sich die Forschungsliteratur in der Tat schon »hinreichend« nicht nur zum Bedenklichen dieses Stückes geäußert hat.⁵²

⁵⁰ Insofern war sich Hofmannsthal durchaus bewusst, wie nahe er in der Abgrenzung zu Winckelmann und Goethe, Sophokles und Aischylos kommen musste, gerade auch zu kommen hoffte. Dagegen vgl. Newiger: Hofmannsthals *Elektra*, S. 158.

⁵¹ Angefangen mit seiner Bearbeitung der *Alkestis* von Euripides im Jahr 1894, über *Ödipus und die Sphinx* und die freie Übertragung des *König Ödipus* von Sophokles nimmt Hofmannsthal erstmals seit Grillparzers *Goldenen Viehs* (1820) die antiken Stoffe wieder auf. Bis zu Hofmannsthals *Alkestis* war die »Aneignung und Verlebendigung der Antike nahezu ausschließlich den klassischen Philologen überlassen [...]. Die *Alkestis* setzt hier einen Markstein als Beginn dessen, was man unter literatur- und geistesgeschichtlichem Aspekt in der Abwendung vom Historismus als die zeitgemäße dichterische Aneignung und Erneuerung des Mythos im deutschen Sprachraum bezeichnen könnte« (Vgl. Klaus E. Bohnenkamp: SW VII 217).

⁵² Die großen Traditionslinien der reichen Forschungsliteratur zur *Elektra* teilen sich: Die eine Seite der Interpreten erklärt – mit guten Gründen – Hofmannsthals Projekt der Mythosumdeutung für gescheitert (vgl. hierzu die im Folgenden noch diskutierten Texte von Karl Heinz Bohrer [1994] und Juliane Vogel [1997]), während die andere Seite die harmonische Auflösung der Heroine im »Weltenkreis«, die symbolische Rückkehr des Dichters ins Leben feiert. Diese, meist älteren, Interpretationen berufen sich vor allem auf die, zeitlich allerdings in deutlichem Abstand zur *Elektra* entstandenen Aufzeichnungen in *Ad me ipsum* (vgl. zu einer »existenzialisierenden« Deutung der *Elektra* die im Folgenden zitierten Texte von Gerhardt Baumann [1968], Wolfgang Nehring [1991], Hans-Joachim Newiger [1969], William H. Rey [1962], Lothar Wittmann [1966], mit Einschränkungen auch Walter Jens [1955]). Die avantgardistische Durchdringung von archaisiertem Griechenbild und psychologisierender Moderne ist der letztgenannten Richtung eher verdächtig. Einer anderen Forschungslinie wiederum beweist diese Amalgamierung umgekehrt gerade die Unhintergebarkeit der Psychoanalyse (vgl. zu einer nahezu »durchgeführten« Psychoanalyse Elek-

Diese »durchaus persönliche Dichtung« eines »originalen« Kopfes fordert als Werk eines bekennenden Eklektizisten, der Hofmannsthal auch war, den deutenden Beistand intertextueller Lektüren noch immer heraus. Zunächst soll ein Vergleich mit dem klassischen, antiken Text helfen, die Variation in Schwerpunktverlagerungen, Auslassungen, Filiationen und Anfügungen festzumachen, also das *Frei nach Sophokles* im Titel der *Elektra* Hofmannsthals zu bestimmen.⁵³

Ich werde mich nur an einigen, mir geeignet und relevant scheinenden Stellen auf die *Choephoren* von Aischylos, den mittleren Teil der *Orestie* (458 v. Chr.), der der Elektrahandlung entspricht, und die *Elektra* des Euripides⁵⁴ beziehen, zumal Hofmannsthal Ernst Hladny ausdrücklich versichert hat, die euripideische Elektra noch Jahre nach seiner Bearbeitung der sophoklei-

tras vor allem die Texte von Heinz Politzer [1973] und Ritchie Robertson [1986]; weniger absolut Lorna Martens [1993], Kristin Uhlig [2003], Philip Ward [2002], Michael Worbs [1983; 1999]). Eine die Spannung zwischen psychodynamischen, anthropologischen und ästhetischen Motiven aufnehmende Sekundärliteratur versucht hingegen nicht, die dem Drama eignende Gewaltstruktur aufzulösen. Sie bewahrt deren irritierende Implikationen als »bedeutungskonstituierendes Element« (Werner Frick: *Die mythische Methode*, Tübingen 1998, S. 116). In diesem Sinne argumentieren auch die im Weiteren diskutierten Texte von Hans Richard Brittnacher (2001), Monika Meister (2000), Heinz Wetzel (1979). Als weitere instruktive Interpretationen des Dramas seien hier zudem genannt: Mathias Mayer: *Hugo von Hofmannsthal*, Stuttgart/Weimar 1993; Karl Heinz Bohrer: *Die Wiederholung des Mythos als Ästhetik des Schreckens* in: Ders. (Hg.): *Das absolute Präsens*, S. 63–91; Gabriele Brandstetter (1995): *Tanz-Lektüren, insbesondere »Der Tanz der Mänade«*, S. 182–206 und »Feuer-Tanz«, S. 275–289; Juliane Vogel: *Priesterin künstlicher Kulte. Ekstasen und Lektüren in Hofmannsthals Elektra*, in: Hellmut Flashar (Hg.): *Tragödie. Idee und Transformation*, Stuttgart/Leipzig 1997, S. 287–306; Michael Worbs: *Mythos und Psychoanalyse in Hugo von Hofmannsthals Elektra*, in: Thomas Anz (Hg.): *Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz*, Würzburg 1999, S. 3–16; Monika Meister (2000): *Die Szene der Elektra und die Wiener Moderne*; Timo Günther: *Vom Tod der Tragödie zur Geburt des Tragischen. Hugo von Hofmannsthals »Elektra«*, in: DVJS 79 (2005), S. 96–130; David E. Wellbery: *Tragische Inversion. Eine gattungstheoretische Glosse zu Hofmannsthals Elektra*, in: Eva Esslinger u.a. (Hg.): *Die Figur des Dritten*, Frankfurt a.M. 2010, S. 276–291.

⁵³ Hilfreich für diese Aufgabe waren vor allem die instruktiven und umfassend vergleichenden Texte von Frick: *Die mythische Methode*, und Flashar: *Die antike Gestalt der Elektra*, denen in prägnanter Darstellung eine Gewichtung gegenseitiger Einflüsse und argumentativer Zuordnungen der Elektradramen aller drei antiken Tragiker gelingt.

⁵⁴ Das chronologische Verhältnis der *Elektra*-Tragödien von Euripides und dem zur Entstehungszeit fast achtzig Jahre alten Sophokles wird kontrovers diskutiert. Beider Entstehung liegt offenbar eng beieinander und fand in einem Abstand von etwa vierzig Jahren zu Aischylos' *Orestie* statt, mit der sie eine je eigene Auseinandersetzung verbindet.

schen nicht gekannt zu haben.⁵⁵ Dass Hofmannsthal seine Elektra als eine Nachdichtung von Sophokles gestaltet, obwohl er die provozierend archaische Stimmung eher in der aischyleischen *Orestie* finden konnte, liegt vor allem an den für Hofmannsthals eigene Absichten wichtigen Neuerungen, die bei Sophokles gegenüber Aischylos zu beobachten sind.⁵⁶ Hier gilt das Hauptinteresse nicht mehr der Tat Orests, sondern Elektras einsamen, maßlosen Leiden. Nicht mehr Orest ist Protagonist, sondern Elektra: »Sophokles hat damit überhaupt erst ein Elektra-Drama geschaffen«⁵⁷ und wie schon mit seiner *Antigone* eine dem Frauenbild der attischen Polis konträr handelnde Frauenfigur in den Mittelpunkt einer Tragödie gestellt, die traditionell reine ›Männersache‹ war.⁵⁸ Eine weitere, für Sophokles typische Neuerung gegenüber Aischylos bietet die Figur, der durch angepasste Vernunft und Kompromisswillen gekennzeichneten Schwester Chrysothemis.⁵⁹ Ebenfalls findet erst bei Sophokles überhaupt eine Begegnung und Auseinandersetzung zwischen Elektra und Klytämnestra statt. Beides Elemente, die für Hofmannsthals Interpretation des Stoffes im Hinblick auf das Motiv der Erinnerung und des je unterschiedlichen Umgangs der drei Frauen mit ihr entscheidend sind.

⁵⁵ Vgl. Ernst Hladny: Hugo von Hofmannsthals Griechenstücke I–III, hier: I, S. 23. Zitiert nach Newiger: Hofmannsthals Elektra und die griechische Tragödie, S. 141.

⁵⁶ Vielleicht ließ sich Hofmannsthal in seiner Entscheidung für Sophokles auch von der Auffassung Nietzsches beeinflussen, nach der die attische Tragödie von Aischylos ausgehend in Sophokles ihren Höhepunkt fand, um dann mit Euripides qualitativ abzufallen. Einige wichtige Motive übernimmt Hofmannsthal allerdings auch von Aischylos: so die Ermordung Agamemnons im Bad und nicht wie bei Sophokles – in Homerischer Tradition – beim Mahl. Auch die prophetisch antizipatorischen Züge der Elektra Hofmannsthals weisen auf die Gestalt der Kassandra in Aischylos' *Agamemnon* hin. Vgl. Newiger: Hofmannsthals Elektra und die griechische Tragödie, S. 141f.

⁵⁷ Flashar: Die antike Gestalt der Elektra, S. 51.

⁵⁸ Griechische Frauen waren im 5. Jahrhundert vom öffentlichen Leben ausgeschlossen, alle Schauspieler, die Dichter, auch der Chor waren ausschließlich Männer. Dass das Leiden einer Frau zu Hause – und sei es ein Königspalast – auf die Bühne gebracht und damit öffentlich wurde, war eine Abkehr von der mythischen Überlieferung im Epos, die noch gar keine Elektrafigur kannte, und »sozusagen regelwidrig« auf dem Theater (Flashar: Die antike Gestalt der Elektra, S. 50).

⁵⁹ Vergleichbar findet sich in der *Antigone* ebenfalls deren Schwester Ismene, die als nachgiebige Angepasste den unbedingten Prinzipien der Schwester entgegensteht.

Bei Sophokles treten das Gute und das Gerechte erstmals kritisch auseinander, indem er den Charakteren des Atridenmythos teils intrigante,⁶⁰ teils ambivalente Züge der Reuelosigkeit verleiht. So, wenn Elektra im Finale (Mord an Klytämnestra) den Bruder Orest anfeuert: »Schlage zu, wenn du die Kraft hast, zum zweiten Mal!« (V 1414)⁶¹ – eine Geste rachsüchtiger Grausamkeit, die schon im Klassizismus als schockierend empfunden wurde und die Hofmannsthal deutlich zitierend aufnimmt: »Triff noch einmal!« [D II 229]. Dieser ekstatische Zug zeigt sich bereits in der Wiedererkennungsszene der Geschwister, wenn die tiefe Trauer Elektras umschlägt in einen euphorischen Freudentaumel, der das ganze Vorhaben zu gefährden droht: Orest (Sophokles) »Den Überfluß der Worte spare dir« (V 1288) – Der Pfleger (Hofmannsthal) »Still, Elektra, still!« [D II 228]. Ein je ironischer Kommentar beider Dramatiker zur einzigen Waffe, über die Elektra in verhängnisvollem Übermaß verfügt: ihre Sprache.

Den Ausgang der Tragödie konzentriert Sophokles im Gegensatz zu Aischylos und Euripides ebenfalls ganz auf Elektra, die in einem abrupten Ende allein auf der Bühne zurückbleibt, es gibt »keine Verfolgung durch die Erinyen (sic!), kein Delphi, kein Athen, keinen Areopag.«⁶² Entgegen manch zeitgenössischer Kritik entwickelt Hofmannsthal sein Drama strukturell, dramatisch und thematisch »von innen heraus«,⁶³ fast entlang seines attischen Vorbilds.

Betont wird in der Forschung zur Differenz zwischen der sophokleischen und Hofmannsthals *Elektra* vor allem das Entfallen aller äußeren, legitimierenden Instanzen.⁶⁴ So bleibt die dem Gattenmord vorangegangene Opferung der Tochter Iphigenie bei Hofmannsthal ebenso unerwähnt, wie der Orakelspruch Apolls, der die Rache an der mörderischen Mutter Klytämnestra durch Orest fordert. Die Götter fehlen im Drama Hofmannsthals sogar gänzlich, denn: »Es sind keine Götter im Himmel!« [D II 229]. In dieser

⁶⁰ »Zunächst nimmt ganz deutlich der Handlungsverlauf den Charakter einer Intrige an, die als dramaturgisches Mittel offenbar Euripides erfunden und Sophokles in seinem Spätwerk (in der *Elektra* und im *Philoctet*) aufgenommen hat.« (Flashar: Die antike Gestalt der Elektra, S. 50).

⁶¹ Sophokles: *Elektra*, Übersetzung und Nachwort von Wolfgang Schadewaldt, Stuttgart 2004.

⁶² Flashar: Die antike Gestalt der Elektra, S. 55.

⁶³ Frick: Die mythische Methode, S. 117.

⁶⁴ Bohrer: Die Wiederholung des Mythos, S. 83f.; Meister: Die Szene der Elektra und die Wiener Moderne, S. 72f.; Newiger: Hofmannsthals Elektra, S. 154; Jens: Hofmannsthal und die Griechen, S. 49f.

›Detheologisierung‹ werden die Götter für Hofmannsthals Elektra nur noch »Metaphern für die grausame Indifferenz einer aus den Fugen geratenen Welt, theologische Chiffren psychischer Versehrung und moralischer Verstörung«. ⁶⁵ Elektra konstatiert: »Die Götter sind beim Nachtmahl [...] und sind taub für jedes Röcheln!« [D II 210].

Als Ausdruck dieses Legitimationsentzugs wird oft auch der Verzicht auf den sophokleischen Chor angesehen, durch den Elektras »monumentale Verlassenheit« weiter in den Mittelpunkt gerät. Auf den Zusammenhang von antikem Chor und Elektra als dionysischer Heldin werde ich in Kapitel II.6 noch näher eingehen. Augenfällig bei Hofmannsthal ist die Verschiebung des Handlungsortes in die »Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit« im »Hinterhof« [D II 240] ⁶⁶ des mykenischen Königspalastes und die Änderung der Tageszeit. Sophokles lässt Apoll den Racheauftrag für Orest bei hellem Morgenlicht erteilen, worauf die Handlung mit dem Tag voranschreitet, während Hofmannsthal das Geschehen für »die Dauer einer langsamen Dämmerung« in »zunehmende Dunkelheit« [D II 242] verlegt. Dieser transitorische Zustand der Dämmerung untermalt in seiner Unbestimmtheit die ungewisse Dauer von Elektras Leiden, dem bei Sophokles schon im Prolog mit der Ankunft von Orest und Pylades ein deutlich erwartbares Ende in Aussicht gestellt ist. Orest selbst wird bei Hofmannsthal erst am Ende des Stückes als rein exekutiv wirkende Gewalt auftreten und den Muttermord schlicht begehen. Pylades, und damit der Freund als Figur, wird ganz aus dem Stück gestrichen und Orest damit seines loyalen Beistands beraubt: Die moderne Bearbeitung nimmt ihren einsamen Helden auch diese Form enger sozialer Bindungen.

In Hofmannsthals Drama wird die Nachricht vom angeblichen Tod Orests Klytämnestra von ihrer Vertrauten »ins Ohr« [D II 210] geflüstert und Elektra von Chrysothemis »laut heulend« [D II 211] übermittelt, so dass der deklamatorisch ausgeschmückte Botenbericht des alten Dieners bei Sophokles in der modernen Version ganz fehlt – ein rhetorischer Glanzpunkt der antiken Vorlage, der fast hundert Verse umfasst und dessen Ausführ-

⁶⁵ Frick: Die mythische Methode, S. 124.

⁶⁶ Im symbolisch aufgeladenen Bühnenraum finden sich auch Zitate eines beengten städtischen Wohnens: »Fensterluken«, verschachtelte »Anbauten« wie »Zellen« [D II 240], die eine abgeschlossene Sphäre des Privaten evozieren, in der man vor öffentlicher Rechtfertigung geschützt, persönliche Konflikte austragen kann. Das Private wird hier nicht mehr als idealisierte Rückzugsmöglichkeit des 19. Jahrhunderts, sondern als rechtloser Raum apostrophiert.

lichkeit eher dazu führen würde, von der bei Hofmannsthal individualisierten Tragödie Elektras abzulenken. Hofmannsthal verschmilzt zudem diese Todesnachricht mit dem klassischen Motiv der Wiedererkennung Orests. Die Locke, die Chrysothemis sowohl bei Aischylos als auch bei Sophokles am Grab Agamemnons findet und die Orests Rückkehr ankündigt, wird Teil einer modern negierenden Umkehrfigur. Chrysothemis (Hofmannsthal): »Daß sie uns nichts, nicht einmal eine Locke, nicht eine kleine Locke mitgebracht!« [D II 214]. Merkwürdig ist an diesem, die dramatische Klimax der Tragödie markierenden Punkt eine Art ›Schelmenszene‹, die Hofmannsthal ohne jegliche Vorgabe im sophokleischen Original einfügt, und die in der vergleichenden Diskussion lange ignoriert wurde.⁶⁷ Im Folgenden werde ich diese irritierende, weil komische Szene im gattungspoetologischen Vergleich mit *Ariadne auf Naxos* (Kapitel III.2) ausführlich besprechen. Gänzlich fehlt der modernen *Elektra* auch die intradiegetische Diskussion über die rechtliche Legitimation des Mordes an Agamemnon. Die noch bei Aischylos auf dem Areopag auszuhandelnden Machtverhältnisse zwischen chthonischem Mutterrecht und olympischem Patriarchat (vgl. Kapitel II.4) spielen schon bei Sophokles keine Rolle mehr. Die individuelle Rechtfertigung der Bluttat hingegen ist bei Sophokles zentrales Gesprächsthema zwischen Mutter und Tochter: Elektra (Sophokles) »Siehe zu, wofern du diese Satzung für die Menschen setzest, / Daß du dir selbst nicht Leid und Reue setzt! / Denn sollten wir den einen für den andern töten: / Du, wahrlich, würdest als die erste sterben, / Wenn du dein Recht empfindest« (V 580–584). Das archaische Blutrecht, auf das sich Klytämnestra bei Sophokles noch beruft, wenn sie das Blut Agamemnons für das Iphigenies fordert, wird von Hofmannsthals Elektra in ihrem Schlachtgesang nur mehr rauschhaft diffus assoziiert und nicht mehr als zu erfüllendes, objektives Recht gesetzt.⁶⁸ Hofmannsthal stellt bezeichnenderweise nirgendwo die Frage nach Schuld.

⁶⁷ Vgl. dazu Antonia Eder: B/Pathos. Zu einem burlesken Hiatus in Hofmannsthals Tragödie *Elektra*, in: Hans Richard Brittnacher/Thomas Koebner (Hg.): Vom Erhabenen und vom Komischen. Über eine prekäre Konstellation, Würzburg 2010, S. 87–96. Soweit ich sehe, wird diese ›Schelmenszene‹ erstmals von Timo Günther als »komisches Zwischenspiel« (Günther: Tod der Tragödie, S. 96) besprochen.

⁶⁸ Wolfgang Schadewaldt sieht in der sophokleischen Elektra noch »Dike, die göttlich-dämonische Macht des Rechts« repräsentiert, in Schadewaldt: Hellas und Hesperiden. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur, 2 Bde., Zürich/Stuttgart 1970, S. 296.

Wie eingangs erwähnt, wird als wesentlicher Unterschied zu Sophokles in der Forschung das Fehlen des antiken Chors bei Hofmannsthal angeführt, der das Geschehen kommentiert und sich kritisch beratend, mahnend oder tröstend als besonnener Fürsprecher der Heldin zeigt. Hofmannsthal folge mit seiner »Praxis der Individualisierung«⁶⁹ einer Tendenz zur Auflösung des antiken Chors, über die von Aristoteles über Schiller und Hegel bis zu Wagner und Nietzsche eine philologische Auseinandersetzung geführt wird.⁷⁰

Der »Rumpfchor«,⁷¹ der in Hofmannsthals Elektra noch auszumachen ist, wird von fünf Dienerinnen und ihrer Aufseherin vorgestellt. Eine reduzierte chorische Form, die aber in ihrem Auftreten als uniforme, identitätslose, numerische und homogene Masse durchaus das Muster des antiken Chors aufweist. Die grundsätzlich feindliche Haltung Elektra gegenüber zitiert in ihrer Umkehrung die fürsprechende Rolle des Chors bei Sophokles, zumal ihr chorisch-rhythmisch angelegter Dialog ebenfalls die traditionelle, antike Form des Gesanges und des Tanzes aufnimmt.⁷² Hofmannsthal sieht sich

⁶⁹ Günther: Tod der Tragödie, S. 111f.

⁷⁰ Aristoteles fordert noch die handlungstragende, integrierende und integrierte Rolle des Chors als »ein Teil des Ganzen [...] nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles« (Aristoteles: Poetik, S. 59f.). Schiller dagegen sieht ähnlich wie Hegel die Aufgaben des Chors schon in der Abgrenzung der Poesie von der Lebenswirklichkeit sowie einer notwendigen Trennung der Reflexion von der Handlung. Das Ideale und Sinnliche treten »nicht innig verbunden zusammen«, sondern »nebeneinander« auf (Friedrich Schiller: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie, S. 821). Hegel stellt den Verfall der Tragödie an der Verschlechterung der Chöre fest, »die nicht mehr ein integrierendes Glied des Ganzen bleiben, sondern zu einem gleichgültigen Schmuck herabsinken« (Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Werke in zwanzig Bänden, Bd. 15: Vorlesungen über Ästhetik, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michael, Frankfurt a.M. 1986, S. 542). Wagner stellt in den »auftretenden Nebenpersonen des modernen Dramas« die uneinholbare »Emanzipation des Individuums« fest, die eine »Rückverwandlung in ein dramatisches Kollektiv nicht mehr« zulasse. Die ideale Chorfunktion hat das Orchester übernommen (vgl. Dieter Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners. Idee-Dichtung-Wirkung, Stuttgart 1982, S. 155f.). Mit Nietzsche schließt sich der Kreis argumentativ, denn sein Diktum vom Tod der Tragödie durch die Auflösung des Chors seit Euripides knüpft wieder bei Aristoteles an. Postdramatisches Theater wie bspw. das von René Pollesch zeigt, was es heißt, wenn die einheitliche Stimme des Chors »frei nimmt« (vgl. René Pollesch: Wenn die Schauspieler mal einen freien Abend haben wollen, übernimmt Hedley Lamarr. Inszenierung Staatstheater Stuttgart 2009).

⁷¹ Hofmannsthal: SW VII 262. Der »Rumpfchor« existiert bereits in Hofmannsthals erster Antikenadaption *Alkestis*, in der Hofmannsthal den Chor des Euripides in arbiträr erscheinende Einzelpersonen auflöst.

⁷² Helmut Flashar: Die antike Gestalt der Elektra, S. 48: »Der Chor ist ein Moment der Stabilisierung. Er besteht aus mykenischen Frauen, die Elektra wohlwollend, »wie eine

konfrontiert mit der »Spannung«, die zwischen »postulierte[r] Einheit des antiken Chors« und »der Unmöglichkeit, sie in einer von Innerlichkeit und Individualität geprägten Moderne zu verwirklichen«,⁷³ entsteht. Neben der »Einen« [D II 190] Dienerin, die, indem sie Partei für Elektra ergreift, gegenüber der einheitlichen Menge der Mägde individualisiert wird, gilt es eine Spannung zwischen Teil und Ganzem bis ins Bühnenbild hinein abzubilden und auszuhalten, die Günther zum programmatischen Zug der *Elektra* Hofmannsthal erklärt. Der bereits erwähnte »Feigenbaum« weise symptomatisch auf die im biblischen Sündenfall verlorene paradiesische Einheit mit der Welt und den darauffolgenden Zustand im *principii individuationis* hin. Ebenso zitiere die Lichtregie mit den »Flecken von Roth und Schwarz« [D II 241] eine untülbare Blutschuld, die selbst »mit immer frischem Wasser« [D II 189] nie in unbefleckte Reinheit zurückverwandelt werden kann.⁷⁴

Dieser Gedanke der verlorenen Einheit manifestiert sich als ästhetisches Prinzip in der *Geburt der Tragödie*: Der von Nietzsche postulierte Tod der Tragödie bei Euripides wird durch den sokratischen Sieg des apollinischen Individuums über die dionysische Gemeinschaft verschuldet. Im Gegensatz zu den zitierten Analysen werde ich deshalb versuchen, den Chor bei Hofmannsthal weniger in der formalen Erfüllung und der anschließenden Auflösung durch die Gruppe der Dienerinnen zu konstatieren,⁷⁵ als vielmehr dessen Fortbestehen als internalisierte Funktion in der Elektrafigur selbst zu verorten. Dass sich diese Vereinigung von Heroine und Chor unter nietz-

zuverlässige Mutter« (S. 234), [...] aufrichten. An deren Stelle sind bei Hofmannsthal fünf Dienerinnen getreten, die übrigens nur zu Beginn des Stückes auftreten, die Tragödie also nicht mehr strukturieren wie der antike Chor und vor allem (bis auf eine) Elektra feindlich gesinnt sind.« Vgl. auch Günther: Der Tod der Tragödie, S. 114.

⁷³ Günther: Tod der Tragödie, S. 115.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Dies geschieht einleuchtend bei Günther: Tod der Tragödie, der das zerstörte Kollektiv des Chores an der »Einen« individualisierten Dienerin und dem darauffolgenden Verschwinden der Chorgruppe als Gemeinschaft der Dienerinnen festmacht (vgl. S. 109f.). Dazu auch Michael Worbs: Mythos und Psychoanalyse in Hugo von Hofmannsthal's Elektra, S. 5; Wolfgang Schadewaldt: Hellas und Hesperiden, S. 643; Werner Frick: Die mythische Methode, S. 119; Helmut Flashar: Die antike Gestalt der Elektra, S. 48; Hans Richard Brittnacher: Erschöpfung und Gewalt, S. 138ff. Hier wird je, im Gegensatz zu der im Folgenden von mir vorgeschlagenen Deutung, der von Hofmannsthal vollzogene Bruch mit der legitimierenden Instanz des antiken Chors als Abschaffung desselben gedeutet.

scheanischem Vorzeichen vollzieht, beweist unter anderem, dass das Drama »in Folge eines unlösbaren Conflictes« endet – »also tragisch«. ⁷⁶

Dieses tragische Ende markiert wohl den entscheidendsten Unterschied zum antiken Drama: Elektra bleibt nicht einfach schweigend auf der Bühne zurück (Sophokles) oder wird wie bei Euripides scheinbar glücklich mit Pylades verheiratet, sondern stürzt bei Hofmannsthal nach einem langen Epilog im ekstatischen, »namenlosen Tanz« einer »Mänade« [D II 233] tot zusammen. Mehrfach ist in diesem Zusammenhang auf folgende Äußerung Hofmannsthal verwiesen worden:

Auch das Ende stand sogleich da: daß sie nicht mehr weiterleben kann, daß, wenn der Streich gefallen ist, ihr Leben und ihr Eingeweide ihr entstürzen muß, wie der Drohne, wenn sie die Königin befruchtet hat, mit dem befruchtenden Stachel zugleich Eingeweide und Leben einstürzen [RA III 452].

Doch verkennt diese nachträgliche Aufzeichnung Hofmannsthal aus dem Jahr 1904 in der Lust am Bild der befruchtenden Drohne das von ihm selbst konzipierte Verhältnis Elektras zur Tat, das sie während des gesamten Dramas erbarmungslos bestimmt. Ihr bleibt jegliche Teilhabe an der rächenden Tat versagt, Elektras Aufgabe liegt in deren Antizipation, der eine aktive Teilhabe, gar eine befruchtende Wirkung durch Rache jedoch abzusprechen ist. Der Tod Elektras öffnet bei Hofmannsthal »die ganze Schicht der Nervosität und Hysterie, aber auch der übersteigerten rituellen Formen der Waschungen der Mägde, der Opferhandlungen der Klytämnestra, der Aufgeregtheit des Sprechers«. ⁷⁷ Eine Symbiose wird gestiftet zwischen antikem Kult und moderner Hysterie, die ihr zeitgenössisches Pendant in den hysterischen Griechen Bahrs und der psychoanalytischen Mythendeutung Freuds findet.

Über die Deutung, dass Elektra stirbt, »weil sie nach der vollzogenen Rache keine Zukunft mehr hat«, ⁷⁸ herrscht in der Forschung eher Konsens als über die Frage nach der Unfähigkeit zum Handeln. Hier muss die Interpretation je genau unterscheiden, ob die Antizipation der Rache oder deren Erfüllung Elektra von der Tat trennt und/oder ob die Antizipation der Rache oder deren Erfüllung sie tötet. Eine Frage, die mit der Abwendung von den

⁷⁶ Nietzsche: GT, S. 75.

⁷⁷ Flashar: Die antike Gestalt der Elektra, S. 47.

⁷⁸ Günther: Tod der Tragödie S. 127, vgl. auch Meister: Die Szene der Elektra, S. 70; Newiger: Hofmannsthal Elektra, S. 152; Jens: Die Griechen, S. 68.

»advokatorischen Stellen« [RA III 443] und der Hinwendung zur »Mystik des Leidens und Tuens« [RA III 444] im psychologisierten Drama der Moderne überhaupt erst in den Blick gerät.

»Die Alterität des modernen Werkes« besteht in einem »sorgfältig austarieren Verhältnis von Korrespondenzen und Differenzen«, die Ambivalenzen und variierende Wiederholungen des archaischen Mythos aufnimmt und in expressiven Gebärden »extremer Seelenzustände«⁷⁹ eine Re-Vision der Moderne *par excellence* vorstellt. Dieser, der modernen Bearbeitung inhärenten, oszillierenden Problemlage wird meine Arbeit versuchen nachzugehen, nicht ohne Inanspruchnahme berufener Helfer, die ich meine, in Johann Jakob Bachofen, Sigmund Freud und vor allem Friedrich Nietzsche gefunden zu haben.

II.4 Bachofens Urmythos *Das Mutterrecht*

*Ματέρος ἀγλαόν εἶδος*⁸⁰

Die Kultur, die uns trägt, und an der, wie an den Planken eines alten Schiffes, der gewaltigste und anhaltendste Sturm seit einem Jahrtausend jetzt rüttelt, ist in den Grundfesten der Antike verankert. Aber auch diese Grundfesten sind kein Starres und kein Totes, sondern ein Lebendes. Wir werden nur bestehen, sofern wir uns eine neue Antike schaffen: und eine neue Antike entsteht uns, indem wir die griechische Antike, auf der unser geistiges Dasein ruht, vom großen Orient aus neu anblicken. [RA II 156]

1876 wird Mykene und zwischen 1871 und 1894 wird Troja von dem Archäologen Heinrich Schliemann entdeckt. Ausgrabungen, die eine bis dahin nur hypothetisch abgeleitete Existenz einer minoischen und mykenischen Kultur endlich auch empirisch beweisen. Um so erstaunlicher ist die Vehemenz, mit der zehn Jahre *vor* diesem fulminanten Fund Johann Jakob Bachofen die Existenz einer vorgeschichtlichen,⁸¹ matriarchalen Gesell-

⁷⁹ Frick: Die mythische Methode, S. 123.

⁸⁰ Bachofen hatte sein Werk, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur* (1861), seiner Mutter gewidmet und diesen Spruch auf die Titelseite gesetzt (gr.: Der Mutter herrliches Bild).

⁸¹ Zur Interpretationsgeschichte des Verhältnisses chthonischer und olympischer Religionen der alten Griechen vgl. Renate Schlesier: *Kulte, Mythen und Gelehrte. Anthropologie der Antike seit 1800*, Frankfurt a.M. 1994, S. 21ff. Mithin scheint es heute einleuchtender, eine

schaftsstruktur, der Gynaiokratie, behauptet, die sich als Gemeinsames von kleinasiatischen Überlieferungen und griechischem Mythos findet. Der Schweizer Rechtsgelehrte und Altertumsforscher Johann Jacob Bachofen, ein Schüler Schellings und Kollege Nietzsches⁸² in Basel, nimmt bereits 1861 in seinem Werk *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur* den Gehalt tradierter Mythen so ernst, dass er nicht nur auf ihrem symbolischen, sondern zudem auf ihrem historischen Charakter beharrt und Mythenforschung zur Methode erklärt.

Den Gegenstand dieser Forschungen von Bachofens »mythischer Methode« werde ich im Folgenden diskutieren und im Anschluss die Bedeutung für Hofmannsthals *Elektra* herausarbeiten.

Das römische Paternitätssystem weist durch die Strenge, mit welcher es auftritt, auf ein früheres, das bekämpft und zurückgedrängt werden soll, hin. Das hohe mit der Reinheit apollinischer Natur bekleidete Vätertum in der Stadt der mutterlosen Zeus-tochter Athene erscheint nicht minder als die Spitze einer Entwicklung, deren erste Stufen einer Welt ganz verschiedener Gedanken und Zustände angehört haben müssen. [...] Wo lassen sich aber diese [Anfänge] erkennen? Die Antwort ist nicht zweifelhaft. In dem Mythos, dem getreuen Bilde der ältesten Zeit; entweder hier oder nirgends.⁸³

Hier klingt eine Ausschließlichkeit der Beweisführung an, ein von Bachofen als »nicht zweifelhaft« bezeichnetes Argumentationsmodell, das durchaus problematisch erscheinen kann. Die Inanspruchnahme mündlich tradierter Mythen als exklusiv gültige Quellen wie auch der Existenzbeweis eines Matriarchats allein aus der augenfälligen Strenge der römischen und hellenischen Paternität mutet fragwürdig an. Zwar zieht Bachofen im Verlauf seines Textes lauterere Quellen der Geschichtsschreibung wie Herodot oder Thukydides heran, doch neigt er in der Interpretation dieser Zeugnisse zu

Gleichzeitigkeit der Kulte himmlischer Olympier und chthonischer Erdgötter anzunehmen, als eine antithetische Nachzeitigkeit oder lediglich lokale Differenz zu behaupten. Beides geschieht zweifelsohne in Bachofens *Mutterrecht* und findet sich auch noch bei Forschern, die seiner Tradition folgen, wie z.B. Jane Harrison, deren emanzipatorisch inspiriertes Buch *Prolegomena to the Study of Greek Religion* 1903 und damit im gleichen Jahr wie die *Elektra* Hofmannsthals erscheint.

⁸² Der um dreißig Jahre jüngere Nietzsche hat offenbar als Kollege »im Hause Bachofens verkehrt«, so Adrien Turel: Bachofen – Freud, zur Emanzipation des Mannes vom Reich der Mütter, Bern 1939, S. 21.

⁸³ Bachofen: *Das Mutterrecht*, S. 8.

einer »Hellhörigkeit«, die sich zu »Wahllosigkeit« und »Übertreibung«⁸⁴ steigert. Die Spannweite der Beurteilung von Bachofens ethnologischen, soziologischen und historischen Erkenntnissen reicht vom Panegyrikon Karl Kerényis⁸⁵ über die widersprüchliche Vereinnahmung seiner Thesen durch französische Frauenrechtlerinnen, Kommunisten sowie nationalistischen Blut- und Bodenbereitern bis hin zum polemischen Verriss durch Ernst Bloch, der ihm vorhält, »die Geschichte [...] mit solch romantischen Weibzentrierungen erotisiert«⁸⁶ zu haben. Zu berücksichtigen bleibt bei aller wissenschaftlichen wie formalen Kritik,⁸⁷ dass Bachofen als Vorkämpfer einer durchaus unpopulären Theorie in der Absolutsetzung seiner These wohl ihre beste Verteidigung sah.

Das erschütternde Ergebnis von Bachofens Mythenforschung liegt vor allem darin, dass die Wiege der griechischen und damit der abendländischen Kultur nicht mehr sicher auf hellenischem Grund steht, sondern an den orientalischen und kleinasiatischen Küsten zu suchen ist. Mit seinem *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*⁸⁸ hatte er bereits 1859 die bewusst hermeneutische Methode der Deutung antiker Mythen und Religion gegen die positivistische Geschichtsschreibung seiner Zeit gesetzt und »sich seinen wissenschaftlichen Ruf«⁸⁹ verdorben. Von Haus aus konservativer, religiös erzogener Patriziersohn eines reichen Baseler Seidenfabrikanten widerstrebt ihm die buchhalterische Archäologie mit ihrem »skeletthaften Material« und der »seelelose Stoff«⁹⁰ einer historistischen Geschichtswissenschaft, wie sie bspw. ein Theodor Mommsen betrieb.⁹¹

⁸⁴ Ernst Bloch: Bachofen, Gaia-Themis und Naturrecht, in: Das Mutterrecht von Johann Jakob Bachofen in der Diskussion, hg. von Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt a.M. 1987, S. 356–369, hier S. 357.

⁸⁵ Karl Kerényi: Bachofen und die Zukunft des Humanismus. Mit einem Intermezzo über Nietzsche und Ariadne, Zürich 1945. Der hymnische Ton des Textes lässt sich wohl vor allem auf die Entstehungszeit und die Hoffnung des Autors zurückführen, dass die »Nachfolger der Humanisten« unter »den Ruinen eines Erdteils [...] das zu Rettende und zur Rettung der Menschheit Dienende sammeln und sichten.« (S. 37).

⁸⁶ Bloch: Bachofen, S. 359.

⁸⁷ Vgl. Uwe Wesel: Der Mythos vom Matriarchat, Frankfurt a.M. 1980.

⁸⁸ Johann Jakob Bachofen: Versuch über die Gräbersymbolik der Alten, Basel 1859.

⁸⁹ Wesel: Mythos Mutterrecht, S. 10.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Hierin durchaus dem akademischen Werdegang und der wissenschaftlichen Haltung Nietzsches vergleichbar, besitzen Bachofens Thesen wohl nicht die intellektuelle Verve der Texte Nietzsches; gleichwohl bescheinigen bspw. Kerényi und Turel beiden eine geistige Verwandtschaft.

Stark beeinflusst vom Mythosbegriff der Romantik⁹² gilt ihm die »Tiefe der Einsicht und des Erlebens« mehr als trockene Fakten, als »Glaubender an die Helden Homers wandert er nach Griechenland«. ⁹³ Doch dessen Helden scheinen schon zu modern, zu klar gebildet. In dem Bestreben, hinter die glänzenden Erscheinungen der hellenischen Götter zu treten, hinter dem Kultivierten das Archaische⁹⁴ zu beschwören, kommt ihm der Rezipient Hofmannsthal⁹⁵ nahe:

Unsere abgeblaßte Winckelmannsche Vision, die das Schöne zu nahe an ein Anmutiges, und an ein entnervtes Anmutiges, herangebracht hatte [...] und die noch immer irgendwo in uns lauert, hatte uns vergessen machen, wie eng die Schönheit mit der Kraft verschwistert ist und die Kraft mit allem Furchtbaren und Drohenden des Lebens – wie könnte sie sonst das Leben auf die Knie zwingen! [E 634]

In dieser ästhetischen Hinwendung zur abgründigen Gewalt eines Erhabenen geht Hofmannsthal über Bachofen hinaus. Um dies, aber ebenso die deutliche Spur aufzuzeigen, die das über tausend starke »gewaltige Mythenwerk« [RA III 136] des »wunderbaren Schweizers« [RA III 16] in der *Elektra* hinterlassen hat, will ich einen kurzen Abriss der Geschichte des

⁹² Georg Friedrich Creuzer entwickelt in Anlehnung an Schlegel erstmals die Ableitung der antiken Religionsvorstellungen aus indischer Priesterweisheit und orientalischen Lehren in seinem ab 1810 publizierten Monumentalwerk *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. Ihm folgend arbeitet Karl Otfried Müller zwischen 1820 und 1840 erstmals die Antithese zwischen chthonischen und olympischen Göttern aus. Erwin Rohde, dem üblicherweise, aber zu Unrecht die erstmalige Entfaltung dieser Idee zugeschrieben wird, kombiniert in seinem Werk *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* die Thesen Creuzers und Müllers, indem er eine historische Entwicklung von chthonischen alten Lokalgöttern zu olympischen, jüngeren Kulturen behauptet. Hierzu ausführlich und mit reichen Literaturhinweisen Renate Schlesier: *Kulte, Mythen und Gelehrte. Anthropologie der Antike seit 1800*, Frankfurt a.M. 1994, S. 21ff. Rohdes Buch hat Hofmannsthal nachweislich zu szenischen Gestaltungen wie der Schlacht- und Tanzvision seiner *Elektra* angeregt, vgl. Hofmannsthal: SW VII, Erläuterungen, S. 483.

⁹³ Kerényi: *Bachofen und die Zukunft*, S. 9.

⁹⁴ Monique Peltre weist in ihrem Text *De Bachofen à Hofmannsthal: sur les traces d'une initiation*, in: *Le texte et l'idée 1* (1986), S. 181–200, darauf hin, dass der junge österreichische Autor offenbar eine Schwäche für die von Bachofen geschilderten wilden und blutigen, bacchantischen Bräuche habe: »Le jeune poète autrichien a cependant une prédilection pour le culte sauvage et sanglant de la religion bacchique« (ebd., S. 186).

⁹⁵ Hofmannsthal besaß das *Mutterrecht* in der zweiten Auflage von 1897 seit 1907, hatte es aber bereits vor der Jahrhundertwende intensiv studiert: »Was das Buch mir bedeutete lässt sich kaum sagen.« [RA III 136]. So zeigt auch Monique Peltre anhand ihrer Untersuchungen des Exemplars Hofmannsthals, »qu'il a lu Bachofen avec attention, la plume à la main« (Peltre: *De Bachofen à Hofmannsthal*, S. 182).

evolutionären Geschlechterkampfes⁹⁶ nach Bachofen geben und den meist blutigen Motiven,⁹⁷ die Hofmannsthal aufnahm, folgen.

II.4.1 West-östliche Diven

Die Ursprünge okzidentaler Kultur tragen nicht etwa die lichten Züge eines apollinisch geistigen Patriarchats, wohl aber nach Bachofen die eines stofflich physischen, orientalisches mystischen Prinzipats »des gebärenden Muttertums«. ⁹⁸ Friedrich Engels wertete das *Mutterrecht* noch als gelungene Revolution, die nicht zuletzt darin gipfelt, die Errungenschaft des Eheprinzips nicht dem Patriarchat zuzuschreiben, sondern dem demetrischen System.⁹⁹ Im Namen Demeters etabliert sich die Ehe als sittliche Überwindung des vorangehenden, immer weiter zu bekämpfenden aphroditischen Hetärismus. Bachofen entwickelt einen durch gewaltsame Umbrüche gekennzeichneten,¹⁰⁰ zwingend fortschreitenden, dreistufigen Lauf der Geschichte: Hetärismus, Mutterrecht, Patriarchat. Das Ziel dieser historisch-soziologischen Teleologie ist, die »Menschheit aus den Fesseln des Tellurismus, in dem sie die Zauberkraft der orientalischen Natur festhielt, zu befreien.«¹⁰¹

Im *ius naturalis* der tellurischen Zeit herrscht eine promiskuitive, ungehemmt tierische Sexualität. Symbolisiert ist sie durch »Pflanzen und Tiere feuchter Gründe«, ¹⁰² den Hund¹⁰³ als ewig paarungswilliges Tier der Hetäre sowie durch weiblich langes Haar. In der Hetäre wird das Vorbild des später in der

⁹⁶ Vgl. Hartmut Zinser: *Mythos des Mutterrechts. Verhandlung von drei aktuellen Theorien des Geschlechterkampfes*, Münster 1996.

⁹⁷ »Presque toutes les ›citations‹ de Hofmannsthal concernent la gynécocratie en état de crise et ses manifestations extrêmes telles que les Amazones, les Bacchantes, les Danaïdes, le culte Dionysos [...] le culte funéraire[...] et l'Orient. Nul trait de crayon ne vient attirer l'œil sur les descriptions idylliques du Règne de la Mère« (Pelre: *De Bachofen à Hofmannsthal*, S. 183).

⁹⁸ Bachofen: *Mutterrecht*, S. 47.

⁹⁹ Vgl. Friedrich Engels: *Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates*, in: *Das Mutterrecht von Johann Jakob Bachofen in der Diskussion*, S. 331–351.

¹⁰⁰ Die Züge der Gewalt tragen hier bezeichnenderweise immer Frauen, die nach Bachofen eine »Abweichung ihres Geschlechts verkörpern, wie bspw. die Amazone.

¹⁰¹ Bachofen: *Mutterrecht*, S. 36.

¹⁰² Ebd., S. 34.

¹⁰³ Hofmannsthal hatte sich ein Sprichwort in Bachofens *Mutterrecht* angestrichen, demzufolge »Fürsten und Hunde von keiner Verwandtschaft wissen« (vgl. Hofmannsthal: *SW VII, Erläuterungen*, S. 478). Nicht zuletzt im Bild des Hundes vereint sich für Elektra das tierische Vergessen mit abstoßend willkürlicher, sogar mörderischer Sexualität.

Literatur der Jahrhundertwende dämonisierten Typus der *femme fatale* gesehen.¹⁰⁴

Auch Elektra erinnert sich während der Begegnung mit dem Bruder an ihr Haar, »vor dem die Männer zittern« und das nun »versträht, beschmutzt, erniedrigt« zum Sinnbild für die Entschärfung ihrer Weiblichkeit wird, der sie die »süßen Schauer« [D II 225] ihrer Sexualität opfern muss. Gegen das hetärische Postulat, dass die Leibesblüte einer Frau nicht »in den Armen eines Einzelnen [...] verwelken«¹⁰⁵ solle, setzen sich allmählich die sowohl der Sittlichkeit wie auch der rechtlichen Sicherheit gehorchenden Prinzipien der Ausschließlichkeit der Ehe und des Erbrechts der Tochter durch.¹⁰⁶ Nach der Überwindung einer Zwischenstufe des kämpferisch männer- und ehefeindlichen Amazonentums, das Bachofen in den »nächtlicheinsamen Erscheinungen« der »strengen Jungfrauen«¹⁰⁷ repräsentiert sieht, etabliert sich ein geordnetes, demetrisches Prinzip der Gynaikokratie.¹⁰⁸ Die Göttin Demeter repräsentiert ein harmonisches, identifikatorisches Verhältnis zur Natur, das geprägt ist von »kultlicher Auszeichnung des Mondes vor der Sonne, der empfangenden Erde vor dem befruchtenden Meere, der finstern Todesseite des Naturlebens vor der lichten des Werdens, der Verstorbenen vor den Lebenden, der Trauer vor der Freude« und in dem das

¹⁰⁴ Die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts zeigt kontinuierlich die zentralen Motive zur Repräsentation von Weiblichkeit an den polarisierten Figuren der Göttinnen Demeter und Aphrodite.

¹⁰⁵ Bachofen: Mutterrecht, S. 31.

¹⁰⁶ Der Sohn erbt Schwert und Speer von seinem Vater, um sich sein eigenes Leben im Kampf zu erobern; der Tochter aber, die nur ihren Körper besitzt, garantiert das ererbte Vermögen Unabhängigkeit und befähigt sie dazu, sich an *einen* Mann zu binden, anstatt sich in materieller Abhängigkeit immer mehreren hingeben zu müssen. Vgl. Bachofen: Mutterrecht, S. 33.

¹⁰⁷ Ebd., S. 50.

¹⁰⁸ Bachofen benutzt nie die lateinische, in neuerer Zeit übliche Bezeichnung Matriarchat, sondern immer das aus dem Griechischen stammende Wort Gynaikokratie (*gyne* – Frau; *kratein* – herrschen). Am Rande sei darauf verwiesen, dass die Übersetzung als »Mutterrecht« die deutlich neutralere Variante darstellt; in der Antike wird der Begriff bspw. von Aristoteles abwertend als »Weiberherrschaft« gebraucht, um den verweichlichten, zügellosen, von Ausschweifungen und Luxus gekennzeichneten Zustand einer Gesellschaft anzuprangern. Vgl. dazu Wesel: Mythos vom Matriarchat, S. 38f. In Elektras Charakterisierung des Ägists als »jenes andre Weib, die Memme« [D II 192] ließe sich diese Bedeutungsvariante finden. Auch Bachofens umstrittene Interpretation der lykischen und ägyptischen Matrilinearität und -lokalität als politisch strukturiertes Mutterrecht wird von Wesel einleuchtend kritisiert, vgl. Wesel: Mythos vom Matriarchat, S. 45ff.

Links der »weiblich leidenden, das Rechts der männlich tätigen Naturpotenz« angehört.¹⁰⁹

Dieser »mutterrechtliche Acker-Überbau«¹¹⁰ findet sein Ideal in der untadeligen, würdigen Matrone, die der Familie und dem Hausstand vorsteht und so die männliche Järgergesellschaft ordnend stützt. Doch auch diese Harmonie »der instinktiven Nachtgemeinschaft«¹¹¹ findet durch den Einbruch verlockender, sinnlicher Kulte ein Ende: Dionysos zieht ein. Dieser »Frauen Gott«¹¹² der bacchantischen Kulte ersetzt Milch und Ähre durch den »Tausal sinnlicher Lust erregenden Wein«.¹¹³ Er steht für die Befriedigung sinnlicher wie übersinnlicher Bedürfnisse, für die Auflösung politisch apollinischer Organisation und damit für die Demokratie als dem Gesetz »ununterschiedener Masse«,¹¹⁴ für Freiheit und Gleichheit, aber auch für orgiastische Entgrenzung und stärkt einen Hang zur Selbstvernichtung in der Ekstase. So wie sich der »phallische Herr«¹¹⁵ üppiger Natur vor allem »in orientalischen Ländern« erhebt, geht mit ihm ein »Verfall der Kraft«¹¹⁶ einher. In Analogie zu Christus hat ihn Georg Friedrich Creuzer als den »kommenden Gott« in der Romantik wissenschaftlich entdeckt, literarisch populär hat ihn Nietzsche mit seiner *Geburt der Tragödie* gemacht.

Die Evolution des Geschlechterkampfes gipfelt bei Bachofen in einer letzten Überwindung dieses aufgelösten, ungeordneten Zustandes voll effeminiertes Patriarchat im Zeichen des Apoll.

So wie der Kampf des »regellosen Hetärismus« mit dem »heräisch ehelichen Prinzip« als »die erste große Begegnung der asiatischen mit der griechischen Welt«¹¹⁷ gilt, so sieht Bachofen in dem über das Mutterrecht triumphierenden Patriarchat die notwendige, wenn auch im Sinne romantisch mythischer Weltdeutung beklagenswerte Befreiung des Logos von den Fesseln der Natur. Dass Bachofen in seinem Entwurf der teleologischen Geschichtsentwicklung vom Hetärismus über das ehelich geordnete Mutterrecht hin zu

¹⁰⁹ Bachofen: Mutterrecht, S. 10.

¹¹⁰ Bloch: Bachofen, S. 361.

¹¹¹ Ebd., S. 365.

¹¹² Bachofen: Mutterrecht, S. 39.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd., S. 40.

¹¹⁵ Ebd., S. 38.

¹¹⁶ Ebd., S. 41.

¹¹⁷ Ebd., S. 36.

einem hierarchischen Patriarchat mit Weiblichkeitsbildern arbeitet, die eher dazu angetan sind, das bürgerliche Patriarchat im ausgehenden 19. Jahrhundert zu entlasten und ihm in seiner geschichtlichen Notwendigkeit eine unüberbietbare Daseinsberechtigung zu verschaffen, steht außer Frage.¹¹⁸ Hofmannsthal nimmt diese fast klischeehaft anmutenden Zuschreibungen von weiblichen Eigenschaften in der strategischen und wirkungsästhetisch eingängig ausgearbeiteten Charakterisierung der drei Frauenfiguren in seine *Elektra* auf, um gerade in der gegenseitigen Durchdringung dieser statischen Archetypen das »von Ewigkeit zu Ewigkeit« [D II 203] reichende, mythische Weiblichkeitsprinzip kollabieren zu lassen. Alle drei Typen von Weiblichkeit – die Hetäre als sexuelles Wunschbild, die Amazone sowie die tellurische Urmutter als Angstbild und die sexuell neutralisierte Frau als Mutter – partizipieren an den Begriffszuschreibungen, die Bachofen pauschal der Gynaikokratie unterstellt. Hofmannsthal selbst sind seine drei Figuren »nur wie die Schattierungen eines Farbtones gleichzeitig aufgegangen.« [SW VII 459] Er bedient sich der bachofenschen Typisierung, um sie in ihrer Gleichzeitigkeit im Drama so ineinanderzustellen, dass nicht zuletzt auch die Weiblichkeitsimago seiner eigenen Gegenwart, der Jahrhundertwende, zersplittert und als Instrumentarium eines patriarchalen Bürgertums offen liegt.¹¹⁹

II.4.1.1 Klytämnestra. Urmutter & Hetäre

*»Uns graut vor der Erde, aus der wir kommen,
und sehnen uns doch hinein zurück.«*

[RA III 375]

In Klytämnestra findet sich das hervorbringende wie tötende Prinzip der chthonischen Urmutter neben der pervertierten Sexualität der orientalischen Hetäre. Schon ihr erster Szenenauftritt¹²⁰ ist begleitet von einem Zug aus zerrenden Opfertieren und schleppenden Sklaven, die unter dem »Niedersausen einer Peitsche« erstickt »aufschreien«, sich »aufraffen«, »wei-

¹¹⁸ Vgl. Hartmut Zinser: Mythos des Mutterrechts, S. 8 und S. 27.

¹¹⁹ Dieser These wird in Kapitel II.5 zu den Hysteriestudien weiter nachgegangen.

¹²⁰ Brittnacher: Erschöpfung und Gewalt, S. 144f. weist einleuchtend auf den inszenatorischen Charakter dieses Auftritts hin, der den exotischen Eklektizismus der Figur eben auch buchstäblich durch »grell erleuchtete Fenster« [D II 198] inkadriert und so die Anleihen Hofmannsthals aus Teilen der exotistischen bildenden Kunst der Jahrhundertwende in seiner Typisierung offenlegt.

tertaumeln« [D II 198]. Hier wird der Eindruck des orientalisch Fremden des Bühnenraumes durch Bilder assoziativ gesteigert, die an ägyptisches Sklaventreiben beim Bau der Pyramiden gemahnen. Klytämnestra in Begleitung einer »gelben Gestalt«, einer »Ägypterin«, die »einer aufgerichteten Schlange« gleicht, ist in das scharlachrote Gewand der biblischen Ursünderin gekleidet; behängt mit »Edelsteinen«, »Talismanen«, »Reifen« und »Ring« [D II 198] ist sie die Hure Babylon.¹²¹ »Es sieht aus, als wäre alles Blut ihres fahlen Gesichtes in dem Gewand.« Sie ist ein lebendiges »Wachsfigurenbild« [D II 240], zu gleichen Teilen gezeichnet von Exzess, Verfall, Erschöpfung, aber auch von Machtgier, Gewalt und Despotismus.

Sie wird von Elektra als die strategisch Macht und Sexualität verbindende »Höhle« charakterisiert, in der »nach dem Mord dem Mörder wohl ist« [D II 194]. Denn »mit einem schläft sie, presst ihre Brüste ihm auf beide Augen und winkt dem zweiten, der mit Netz und Beil hervorkriecht hinterm Bett« [D II 195]. Damit wird Klytämnestra zur unberechenbaren Hetäre, die nur allzu bereit ist, ihre Sexualität zu instrumentalisieren. Ihr (Aber-)Glaube an archaische Opferriten, die erlösende Kraft von Edelsteinen und die Beschwörungen alter Geister in geheimen Kulte rückt Klytämnestra zugleich in den mythischen Kreis eines vorzeitlichen Ursprungs »vom Blut der Götter«, der sie, »selber eine Göttin« [D II 199], die wahllos Leben gibt oder nimmt, hervorgebracht hat, und dessen »Dämonen« nun erbarmungslos ihr »Blut aussaugen« [D II 201] wollen.¹²² Als verheerende und verheerte *magna mater* Bachofens erfährt sie, gebunden an das mutterrechtliche Gesetz des

¹²¹ Vgl. die Apokalypse des Johannes: »Und das Weib war bekleidet mit Purpur und Scharlach und übergoldet mit Gold und edlen Steinen und Perlen [...]. Die große Babylon, die Mutter der Hurerei und aller Greuel auf Erden« (Johannes, Off. 17,4).

¹²² Vgl. Hofmannsthal: SW VII, Erläuterungen, S. 483. Rohde: Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen, beschreibt »Elemente des Seelencultes in der Blutrache und Mordsühne« folgendermaßen: »Dass dennoch dem Gemordeten seine Genugthuung werde, darüber wacht die Erinys des Vaters, der Mutter, die aus dem Seelenreich hervorbricht, den Mörder zu fangen. An seine Sohlen heftet sie sich, Tag und Nacht ihn ängstigend; vampyrgleich saugt sie ihm das Blut aus; er ist ihr verfallen als Opferrind« (S. 270). Dass Elektra eingangs von den Dienerinnen ebenfalls als »Dämon« [D II 188] charakterisiert wird, rückt sie semantisch in die Nähe der Rachegöttinnen, wie auch ihre visionierte Verfolgung der Vätermörderin und deren desolater, haltlos der eigenen Beherrschung entzogener Zustand auf verwandte Methoden der perfiden Rachenahme der »Erinys« hindeuten. In dieser Dämonie hinge Elektra tatsächlich »vampyrgleich« an Klytämnestras Existenz: »Ich weiß nicht, wie ich jemals sterben sollte – als daran, dass du stirbst« [D II 200].

Blutes, die Ambivalenz des Mythischen am eigenen, urweiblichen Leib. Aber »ein jedes Ding kann ein erträgliches Gesicht uns zeigen nach dem gräßlichen« [D II 199], doch dazu muss »das rechte Blut geflossen« [D II 204] sein.

In ihrem Glauben an die sühnende, rächende und erlösende Kraft des Blutes treffen sich Mutter und Tochter, je maßloser es fließt, desto wirksamer. Klytämnestra: »Ich [...] schlachte, schlachte, schlachte Opfer und Opfer« [D II 201] und »müsst ich jedes Tier, das kriecht und fliegt, zur Ader lassen und im Dampf des Bluts aufstehen und schlafen gehen wie die Völker der letzten Thule in blutrotem Nebel« [D II 204]. Klytämnestra ist bereit, barbarische, d.i. hier explizit nicht-griechische, Opferrituale vom mythischen Nordrand der Welt durchzuführen, um nicht länger durch Träume geschwächt ihre Herrschaft bedroht zu finden. In dieser Verschränkung von matriarchalem Blutrecht und strategischer Opferökonomie erscheint die Figur der Klytämnestra zunehmend doppelbödig, aber auch haltlos. So gipfelt diese zwar verdächtig strategische, mutterblutrechtlich aber legitimierte Opfer- und Machtlogik in der fatalen Engführung durch Elektra: In einem ebenso furiosen wie blutrünstigen Dialog¹²³ jagt sie die Mutter durch deren eigenes Labyrinth von Aberglauben, Blutrecht und Sühne, das im Opfer der Mutter selbst sein lang umkreistes Zentrum findet. In diesen Zusammenhang lässt sich auch die Zuschreibung Klytämnestras als ausspeiendes und verschlingendes »Meer« [D II 200] stellen. Dieses Bild Hofmannsthals verbindet genderlogisch höchst vieldeutig und im bachofenschen Sinne nahezu »widernatürlich« das matriarchale Lebensprinzip der Geburt mit dem männlichen Ozean als »zeugendem Naß«¹²⁴ und vervollständigt damit die Figuration als pervertierte Urmutter.

Letztlich bedeutet Klytämnestra der Gattenmord – eingebettet in eine allerdings störanfällige Komposition aus verordnetem Schweigen,¹²⁵ der Verweigerung jeder unbequemen Sinneswahrnehmung¹²⁶ und maßlos gezahltem Blutgeld¹²⁷ – nicht viel mehr als »ein Zank vorm Nachtmahl« [D II 207].

¹²³ Vgl. Hofmannsthal: Elektra, D II 204 ff. und dazu die eingehende Interpretation dieser Szene in Kapitel II.6.1.

¹²⁴ Bachofen: Mutterrecht, S. 27.

¹²⁵ Hofmannsthal: Elektra, D II 206: »Davon will ich nichts hören. Schweig.« Und ebd., S. 207: »Von ihm zu reden hab ich dir verboten.«

¹²⁶ Ebd., S. 208: »Was du redest, das hör ich nicht einmal.«, »Ich weiß auch nicht, wer dieser ist«, »Sehen werd ich ihn nie«.

¹²⁷ Ebd., S. 207: »Du lügst! Du schicktest Gold, damit sie ihn erwürgen.«

Lakonisch lässt sie die Anspielung fallen: »Mancher kam um, weil er ins Bad gestiegen ist zur unrichtigen Stunde« [D II 202]. Die antiken Vorgänger Hofmannsthal argumentieren mit dem uralten Blutrecht der Erinnyen, nach dem Klytämnestra ihrem Gatten »nicht blutsverwandt«¹²⁸ war, und somit einen, genealogisch betrachtet, verzeihlichen Mord beging. Hofmannsthal verzichtet aber neben Göttern auch auf Furien und entwirft an Klytämnestras Haltung den psychologischen Mechanismus der Verdrängung: »Wenn mir dein Vater heut entgegen käme – [...] ich könnt zärtlich zu ihm sein und weinen, wie wenn zwei alte Freunde sich begegnen« [D II 206]. Dieser Mechanismus lässt sich nicht nur im Sinne Freuds, sondern auch mit Bachofen lesen: Dem demetrischen Prinzip von Werden und Vergehen unterliegt auch ihr machthungrig¹²⁹ instrumentalisiertes Verständnis der Tat.

Geht denn nicht alles vor unsern Augen über und verwandelt sich wie ein Nebel?
Und wir selber, wir! Und unsre Taten! Wir und Taten! Was das für Worte sind. Bin ich denn noch, die es getan? [...] Erst wars vorher, dann wars vorbei – dazwischen hab ich nichts getan. [D II 206]

Ein konsequentes Zusammendenken von vergehender Zeit und depersonalisierter Schuld,¹³⁰ Leugnen und Verweigern von Verantwortung, Verwandlung und Vergessen, das Klytämnestra offenbar ihrer zweiten Tochter Chrysothemis vererbt hat, das Elektra aber, die personifizierte »Spuren-Sicherung« der Erinnerung, mit den Worten zunichte macht: »Ihr Gesicht hat sie von ihren Taten« [D II 228].¹³¹

¹²⁸ Bachofen: Mutterrecht, S. 144.

¹²⁹ Anzumerken ist, dass die deutlich als machtgierig charakterisierte Königin Klytämnestra eher auf die hierarchische Struktur eines Patriarchats verweist und gerade nicht auf die horizontal ausgerichtete, in Entscheidungsfragen (idealerweise) egalitär funktionierende Gesellschaftsanordnung eines Matriarchats, vgl. dazu Hofmannsthal: Elektra, D II 200 und D II 208.

¹³⁰ Hier zeigt sich ein durchaus modernes Konzept diskontinuierlicher Identität, dem Elektra gerade die durch Erinnerung verbürgte Kontinuität entgegenstellt, nicht zuletzt als Körpergedächtnis.

¹³¹ Das die Beziehung der beiden Schwestern beherrschende Verhältnis von Erinnern und Vergessen wird in Kapitel II.6.2 anhand von Nietzsches *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* analysiert.

II.4.1.2 Chrysothemis. Hetäre & Demeter

»Ich will empfangen und gebären«

[D II 196]

Diese von Elektra als »Tochter meiner Mutter« [D II 192] denunzierte Schwester vereint in sich das Bild der demetrisch sittlichen Ehefrau mit dem wahllos aphroditisch wirkenden Wunsch nach sexueller Hingabe: »Kinder will ich haben, bevor mein Leib verwelkt, und wärs ein Bauer, dem sie mich geben, Kinder will ich ihm gebären und mit meinem Leib sie wärmen in kalten Nächten, wenn der Sturm die Hütte zusammen schüttelt!« [D II 194]. Neben der Anspielung auf die euripideische Version des Elektra-Stoffes¹³² wird hier eine ganz andere, sowohl Elektra als auch Klytämnestra gänzlich fremde Auffassung von Weiblichkeit entworfen. Denn Chrysothemis hält es für völlig legitim, ihren Anspruch auf individuelles Glück jenseits aller sozialen Schranken in der reinen Leiblichkeit zu suchen. Im Gegensatz zu ihrer lustfeindlichen Amazonenschwester oder der manipulativ pervertierten Mutter glückt in Chrysothemis' Weiblichkeitsentwurf der nach Bachofen evolutionär nötige Schritt von der immer paarungswilligen Hetäre zur treusorgenden Mutter. Sie trägt einer erotisch aufgeladenen Symbolik gemäß »Feuer in der Brust« [D II 193], wo doch »süßer Trank« rinnen und »säugend ein Leben« [D II 194] hängen soll. Dieser Wunsch nach Mutterschaft lässt sie in den Augen Elektras und Klytämnestras besonders anfällig für Heiratsversprechen erscheinen, die diese auch gezielt versuchen einzusetzen. Die Mutter, immer bemüht um die zu glättende Fassade ihres Seelenheils, fordert lediglich von Chrysothemis:

Sie soll nicht so wie ein verschreckter Hund vor mir ins Dunkel flüchten. Heiß sie, freundlich, wie sichs geziemt, mich grüßen, und gelassen mir Rede stehn. Dann weiß ich wahrlich nicht, was mich verhindern könnte, dich und sie vor Winter zu vermählen. [D II 207]

¹³² Bei Euripides ist Elektra von Klytämnestra und Ägisth aus Angst vor rächenden, königlichen Erben aufs Land verbannt und mit einem Bauern verheiratet worden, der sie allerdings aus Achtung vor ihrem adligen Stand unberührt lässt. Selbst wenn Hofmannsthal, wie er behauptet, die euripideische *Elektra* vor 1903 noch nicht gelesen hatte, wusste er vermutlich um diese revolutionäre Handlungsvariation.

Eine Aussicht, die Elektra konsequent ignoriert, die ihre jüngere Schwester aber interessieren muss, denn sie will »ja heraus aus diesem Kerker« [D II 193]. Elektra verlangt von ihrer Schwester deutlich mehr für die Einlösung des Versprechens, dass Chrysothemis »mit reinem Leib ins hochzeitliche Hemd« [D II 219] schlüpfen darf: »Nun müssen du und ich hingehen und das Weib und ihren Mann erschlagen.« Denn das »Werk« ist auf sie »gefallen, weil er [Orest] nicht kommen kann und ungetan es ja nicht bleiben darf« [D II 214]. Zunächst will Elektra ihre Schwester für die im Namen des Vaters auszuführende und darum selbstlose Rache gewinnen, denn »es handelt sich um ihn, und nicht um uns« [D II 216]. Der Vater muss¹³³ gerächt werden und die Aufgabe ist auf die, ihr Leben diesem zeugenden Vater verdanken, Töchter übergegangen. Ein deutlich patriarchal geprägtes Fazit Elektras, die darin das Geschlecht der Rächerinnen als zweitrangig behandelt, das der zu Tötenden aber deutlich generalisierend als »das Weib« [D II 214] schlechthin in den Blick nimmt.

Als Chrysothemis diesen Entschluss jedoch als »Wahnsinn« [D II 216] abtut, fängt Elektra an, ein genuin weiblich konnotiertes Argumentationsgeflecht zu knüpfen. Sie greift ebenfalls auf die naturgegebene Bedingung von Gebären und Sterben zurück und versucht, den Muttermord als den stofflichen Kreislauf des Lebens im überbordenden Gebrauch symbolischer Weiblichkeitszuschreibungen zu verharmlosen, nicht ohne dabei den kupplerischen oder sogar erotischen Gegenpart zu ihrer Schwester zu übernehmen. An dieser Szene entzündete sich vornehmlich die zeitgenössische Kritik, die Hofmannsthal eine inzestuöse Degenerierung der sophokleischen Heroinnen vorwarf.¹³⁴ Chrysothemis, durch ihre »jungfräulichen Nächte stark gemacht« [D II 216], wird in Elektras Rede zum Inbegriff des lockenden und tödlichen Weibes. Eine Verknüpfung, die eher dazu angetan ist, das morbide Verständnis Elektras von Körperlichkeit und Erotik zu veranschaulichen, als ihre Schwester zur Tat zu bewegen.

¹³³ In der Rache an der Mutter einen legitimierenden Auftrag des toten Vaters zu vermuten, verkennt die spezifisch tragische, da nicht von außen legitimierte Konstitution Elektras, denn der Vater »achtets nicht und doch muß es geschehen« [D II 197].

¹³⁴ Paul Goldmann beklagt, dass »zwei der edelsten Frauengestalten der altgriechischen Dichtung, Elektra und Chrysothemis, die herrlichen Schwestern, in ein lesbisches Verhältnis zueinander gesetzt« werden, vgl. Paul Goldmann: Elektra, in: Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker, S. 113ff.

Du könntest mich, oder einen Mann mit deinen Armen an deine kühlen festen Brüste¹³⁵ pressen, dass man ersticken müsste! Überall ist soviel Kraft in dir! Sie strömt wie kühles verhaltenes Wasser aus dem Fels. Sie flutet mit deinen Haaren auf die starken Schultern! herunter! [D II 216]

Das weibliche Haar¹³⁶ war schon für Bachofen *das* Symbol der femininen innersten Naturverwandtschaft und wird hier durch die assoziativ eingefügte Samsonlegende noch biblisch überhöht. Die Kraft der Schwester will Elektra parasitär nutzen: »Mit meinen traurigen verdorrten Armen umschling ich deinen Leib [...], ranken will ich mich rings um dich und meine Wurzeln in dich versenken und mit meinem Willen das Blut dir impfen!« [D II 216]. Elektra hat den Willen, doch nur Chrysothemis die nötige Kraft. Chamäleongleich passt Elektra ihre hervorgebrachte beschwörend verführerische Bilderflut dem Verlangen der Schwester nach sinnlicher Geborgenheit in der Hingabe an (irgend)einen Mann und erlösender Reinigung in der Geburt neuen Lebens an:

Ich will mit dir in deiner Kammer sitzen
und warten auf den Bräutigam, für ihn
will ich dich salben, und ins duftige Bad
sollst du mir tauchen wie der junge Schwan
und deinen Kopf an meiner Brust verbergen,
bevor er dich, die durch die Schleier glüht
wie eine Fackel, in das Hochzeitsbett
mit starken Armen zieht.

[...]

Wenn du liegst in Wehn,
steh ich an deinem Bette Tag und Nacht,

[...]

und wenn auf einmal auf dem nackten Schoß
dir ein Lebendiges liegt, erschreckend fast,
so heb ich dirs empor, so hoch! Damit
sein Lächeln hoch von oben in die tiefsten

¹³⁵ Hier findet sich die Wiederholung der todbringenden Geste Klytämnestras [D II 195], die verdeutlicht, dass es Elektra ist, die die zwanghafte Verbindung von Erotik und Tod reproduziert.

¹³⁶ So wird auch Klytämnestra von Elektras visionär beschworenem, unerbitlichem Jäger »an den Flechten ihrer Haare« [D II 209] zum Abgrund geführt. Und Elektra hat zwar »langes Haar«, »doch [fühlt sie] nichts von dem, was Weiber, heißt es, fühlen« [D II 220]. In flutendem Haar und strömendem Wasser werden erotisch konnotierte Bilder aufgerufen, die sich in der damals zeitgenössischen Malerei des Jugendstils, z.B. bei Gustav Klimt, finden.

geheimsten Klüfte deiner Seele fällt
und dort das letzte, eisig Grässliche
vor dieser Sonne schmilzt und dus in hellen
Tränen ausweinen kannst. [D II 218]

Und obwohl Chrysothemis an diesem Punkt fleht »O bring mich fort!«, verliert Elektra die über sie gewonnene, hypnotische Macht, als sie von ihrer Schwester als der furchtbaren »Todesgöttin« spricht, zu der »Gescheiterte emporschaun« müssen wie »an der Klippe, eh sie sterben« [D II 218]. Mit diesem Motiv der tötenden, lockenden, im glücklichsten Fall sogar jungfräulichen¹³⁷ *femme fatale*, aus deren »reinem starken Mund [...] furchtbar ein Schrei hervorsprühn« soll, »wenn er sich einmal auftut um zu zürnen!«, überstrapaziert Elektra das Vorstellungsvermögen der reinen, schönen Schwester: »Was redest du? [...] Laß mich! [...] Ich kann nicht!« [D II 218]. Auch diesem Manipulationsversuch entzieht sich Chrysothemis, was ihre Schwester »dolorosa« als »Opferverweigerung«¹³⁸ interpretieren muss, doch Chrysothemis »bewahrt sich für Freudenfeste auf!« [D II 223].

II.4.1.3 Elektra. Amazone & Dionysos

»Ich bin nur mehr der Leichnam deiner Schwester«

[D II 225]

Es scheint, als spiele Hofmannsthal an seiner Elektra exemplarisch den bei Bachofen mythische Jahrhunderte währenden Geschlechterkampf durch: Die Figur der Elektra pendelt zwischen asketisch entsagender Lustfeindlichkeit der kämpferischen Amazone und dionysisch rauschhafter Ekstase in der Qual der Rache, sie schwankt zwischen einem das »Gesetz des Blutes« beschwörenden mütterlichen Prinzip und einem »Lichtrecht der Sühne«¹³⁹ des geistigen Patriarchats. Für Elektra verbindet sich in mythischer Wiederholung alle körperliche Lust zwanghaft mit dem »ewigen Blut des Mordes«, das »sich bei Tag und Nacht erneut« [D II 189]. Also folgert sie: »Ich gab kein Leben, so braucht ich auch kein Leben zu ersticken, noch zu vergraben« [D II 220]. Sie kann nur noch die pervertierte Version des Lebenskreises von

¹³⁷ Zum Zusammenhang von Jungfräulichkeit und Heroismus vgl. Nathalie Heinich: *États de Femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris 1996, S. 29ff.

¹³⁸ Lothar Wittmann: *Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthals*, Stuttgart 1966, S. 86.

¹³⁹ Bachofen: *Mutterrecht*, S. 38.

Geburt und Tod denken, in dem jede Mutter unweigerlich zur Mörderin wird. Elektra versucht verzweifelt, einer Weiblichkeit zu entgehen, die für sie nichts ist als »Ursache einer sich selbst fortzeugenden Gewalt«,¹⁴⁰ indem sie diese Geschlechtlichkeit einer ausschließlichen, rational fundierten Patrilinearität opfert.

Aber sie ahnt, dass sie sich mit diesem Opfer der weiblichen Gemeinschaft beraubt, denn »auch die Scham, die süßer als alles ist, die wie der Silberdunst, der milchige, beim Mond, um jedes Weib herum ist und das Gräßliche von ihr und ihrer Seele weghält!« – auch diese »Scham hab ich geopfert« [D II 227]. Dem demetrischen Schutz durch Mond und Milch entrissen, fällt sie »wie unter Räuber«, die ihr das »letzte Gewand vom Leibe rissen!« So ist sie »ohne Brautnacht [...] nicht, wie die Jungfrau« und hat die »Qualen von einer, die gebärt [...] gespürt«, aber aus der Vereinigung mit dem »hohl-lügigen Haß« [D II 225] »nichts zur Welt gebracht« als »Flüche und Verzweiflung« [D II 227]. Die weiblichen Wonnen hat sie geopfert, die geschlechtsspezifischen Schmerzen aber muss sie bezeichnenderweise ertragen.¹⁴¹ Aus dieser, als körperlich gewalttätigem Übergriff¹⁴² empfundenen Isolation, die aus dem Versagen der Mutter als Prinzip »natürlicher« Weiblichkeit resultiert, sucht sie den Weg in die sinnstiftende Paternität.

So wird sie von Orest zunächst als »verwandtes Blut zu denen [...], die starben, Agamemnon und Orest« [D II 222] angesprochen, um sogleich im ungläubigen Zweifel ihrer väterlich gesicherten Identität wieder beraubt zu werden: »Er leugnets ab. Er bläst auf mich und nimmt mir meinen Namen. Weil ich nicht Vater und nicht Bruder hab, bin ich der Spott der Buben!« [D II 222]. Indem sie die Verbindung zur Mutter strikt leugnet: »Mir ähnlich? Nein.« [D II 227], die väterliche Ordnung ihr aber ihren Platz verweigert, werden die Worte, mit denen sie die Bühne betritt – und sie das ganze Stück über nicht wieder verlässt –, symptomatisch: »Allein! Weh, ganz

¹⁴⁰ Brittnacher: Erschöpfung und Gewalt, S. 151.

¹⁴¹ Eine ihren Tribut einfordernde Mutter Natur lässt auf eine christliche, bürgerliche, aber vor allem männlich geprägte Darstellung von Weiblichkeitszuschreibungen schließen: Elektra handelt widernatürlich – mit Bachofen gelesen: amazonenhaft, mit Hofmannsthal: wider die Gemeinschaft. Lothar Wittmann sieht sie an dieser Stelle sogar »der Unnatur« verfallen, denn »in ihrem Wort kommt der durch den ›Haß‹ gezeugte Tod zur Welt.« (Wittmann: Sprachthematik, S. 87f.). Elektra verbreitet aber gerade nicht den Tod, sondern nur die Rache.

¹⁴² Diese verbalen Gewaltakte und ihr inzestuös anmutender Gehalt werden im siebten Kapitel eingehender untersucht. Dazu auch Lorna Martens: Kunst und Gewalt. Bemerkungen zu Hofmannsthals Ästhetik, in: *Austriaca* 37 (1993), S. 155–165.

allein.« [D II 190]. Sie stilisiert sich in der Verweigerung von eigener Leiblichkeit und versuchter Identifikation mit der väterlichen Linie selbst zur geschlechtslosen Priesterin der Rache im Namen eines ewig abwesenden Vaters. Wie Brittnacher instruktiv zeigt, treten in dieser Haltung zwei Typen von Opfer in Konkurrenz zueinander: das archaische Vergeltungsopfer und das durch den christlichen Erlösungsgedanken motivierte Selbstopfer.¹⁴³ Dass letztlich beiden Opferphantasien gänzlich unabhängig voneinander entsprochen wird, stellt eine der irritierenden Gleichzeitigkeiten des Dramas dar. Diese Gleichzeitigkeit, die auch Elektra als Opfernde und Geopferte zugleich ohne Hoffnung auf Erlösung ausstellt, verweist in der zwingenden Vorgängigkeit¹⁴⁴ von Elektras trostlosem Opferritual auf eine Ununterscheidbarkeit der Zeit und mythischen Wiederholungszwang.

Elektras verzweifelte Distinktionsversuche werden durch das im Drama dominante Motiv des Blutes immer wieder zunichte gemacht. Wie oben zitiert, malt sie zu Beginn des Stücks mit der Mutter in nichts nachstehenden, blutrünstigen Worten das visionäre Bild von Agamemnons Bestattung, das zu einem furiosen blutigen Schlachtfest ausartet.¹⁴⁵ Elektra legitimiert ihre maßlose Rachsucht prinzipiell über das Blut in seiner umfassenden Polyvalenz als Quell des Lebens und zugleich dessen Vernichtung, als sühnende Macht im Schlachtopfer, als Symbol des mörderischen Verrats, als identitätsstiftender Familienbund, als unhintergebares Naturgesetz – und damit als originär Mutterrechtliches. Das Blutmotiv übernimmt die Rolle eines mythischen Archaismus, den Hofmannsthal – weit entfernt vom Areopag des Aischylos – als Gegenspieler(in) der väterlichen Ordnung einsetzt, um den Kampf der Geschlechter *in* seiner Elektrafigur auszutragen. Diese verinnerlichende Modernisierung nicht nur Bachofens, sondern auch der anti-

¹⁴³ Brittnacher: *Erschöpfung und Gewalt*, S. 152. Inwiefern sich in der Variation des Opfergedanken ein wesentlicher Punkt der Erneuerung des Mythos durch Hofmannsthal manifestiert, wird in Kapitel II.2 dargelegt.

¹⁴⁴ Vorgängig ist, wie oben erläutert, doppelt besetzt als zeitlich Vorgesaltetes, aber ebenso als immer weiter und immer wieder ablaufender Vorgang.

¹⁴⁵ Wahrscheinlich ist diese Passage nach einem Abschnitt zu Beginn von Erwin Rohdes *Psyche* gestaltet, der die Paraphrase einer bekannten Ilias-Szene enthält: »Vor allem ist hier dessen zu gedenken, was die Ilias von der Behandlung der Leiche des Patroklos erzählt. [...] Der Scheiterhaufen wird geschichtet, viele Schafe und Rinder geschlachtet, mit deren Fett wird der Leichnam umhüllt, ihre Leiber werden umher gelegt, Krüge voll Honig und Oel um die Leiche gestellt. Nun schlachtet man vier Pferde, zwei dem Patroklos gehörige Hunde, zuletzt zwölf, von Achill zu diesem Zwecke lebendig gefangene troische Jünglinge; alles wird mit dem Leichnam verbrannt.« (Hofmannsthal: SW VII, Erläuterungen, S. 479).

ken Tragiker muss sich wohl das zeitgenössische wie heutige Urteil der »Psychologisierung«¹⁴⁶ gefallen lassen.

Doch immer wieder durchdringen den Text archaische Motive der Gewalt, die sich dieser Klassifizierung entziehen. Hier sollen die »Schauer des Mythos *neu*« geschaffen werden und aus dem »Blut wieder Schatten aufsteigen« [RA III 443]. Die angestrebte Wirkung einer radikalen Alterität versucht Hofmannsthal vor allem in den vorrationalen Gesten einer unbezwingbaren Gewalt herzustellen, die sich in ihren Statthalterinnen Elektra und Klytämnestra manifestiert. So gemahnt jener der Mutter wie der Tochter eigene, versteinernde Blick gleich doppelt an mythische Wesen, die eine tödliche Unüberwindbarkeit auszeichnet: Innerhalb der griechischen Mythologie steht Medusa als eine der drei vorolympischen Gorgonen mit ihrem Schlangenhaar einerseits für die Unerträglichkeit ihres Anblicks, der jeden zu Stein werden lässt, der sie ansieht, zudem wird ihr selbst aber auch ein starrer Blick zugeschrieben. An Medusa verdichten sich »Unnahbarkeit und Unerträglichkeit«.¹⁴⁷ Noch im Mittelalter findet sich der explizit versteinernde Blick in der Vorstellung eines schlangenartigen Basilisken. Dieser tötet den Menschen ebenfalls, indem er ihn anblickt. Das Motiv des Blicks durchzieht das Drama in eben diesen Varianten: Elektra erträgt es nicht, angeblickt zu werden [D II 187, 223], keiner im Haus wiederum erträgt ihren Blick [D II 189, 226], denn »furchtbar sind [ihre] Augen« [D II 223]. Sie wünscht sich Klytämnestra »mit den Blicken töten« zu können [D II 199], wobei diese ebenfalls »den Tod aus jedem Blick« [D II 197] schickt, so dass in zwingender Folge alles »wie Stein ist« [D II 193].¹⁴⁸ Diese Gabe rückt beide Frauenfiguren in die Nähe jener vorgeschichtlichen Urwesen, deren magische Handhabung ihrer unberechenbaren Waffe sie selbst zur tödlichen Bedrohung werden lässt.¹⁴⁹ Folglich bringen Mutter und Tochter in dieser archaischen Verbindung einander den Tod.

¹⁴⁶ Vgl. die von Bahr inspirierte Kritik von Maximilian Harden: Elektra, in: Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker, S. 82. Auch heute wird das Stück noch unter dem Lemma »Mythos«, in: Gero von Wilpert (Hg.): Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 2001, S. 542 als Beispiel einer Psychologisierung des Mythos zitiert.

¹⁴⁷ Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 21.

¹⁴⁸ Eingehender äußere ich mich zum Motiv des Blicks und des Auges als Organ des Erkennens in Kapitel II.6.1.

¹⁴⁹ Symptomatisch erscheint vor allem im griechischen Mythos, dass die eigentlich unsterbliche Medusa von Perseus mit Hilfe Athenes erschlagen werden kann, die daraufhin das

Du bist ja wie ein Koloß, aus dessen ehernen Händen ich nie entsprungen bin. Du hast mich ja am Zaum. Du bindest mich an was du willst. Du hast mir ausgespicien wie das Meer, ein Leben, einen Vater und Geschwister: und hast hinabgeschlungen wie das Meer, ein Leben, einen Vater und Geschwister. [D II 200]

In der fatalen Bindung Elektras an die Mutter¹⁵⁰ liegt das immer auch andere ihrer selbst: »Mir geht zu Herzen, was auch dir zu Herzen geht« (ebd.). Indem sie in der chiastischen Wortbewegung die Blutgemeinschaft anzurufen scheint, verbirgt sie die psychologisch antagonistische Gegenbewegung: »Wenn der Leib der Erde einmal aus meinen Händen was empfängt, so ists woraus ich kam, nicht was aus mir kam.« [D II 220]. Noch im Vokabular des demetrischen Gesetzes gerät alles zur bitter gegen die Mutter gewendeten Todesdrohung, die prophetisch den eigenen Untergang vorwegnimmt. Elektra ist Klytämnestras »Fleisch und Blut« [D II 191]. Und zugleich ist sie »das hündisch vergossne Blut des Königs Agamemnon!« [D II 222]. Elektra ist das lebendige »Ungeheure«, »denn mein Gesicht ist aus des Vaters und aus deinen Zügen gemischt« [D II 210], in ihr vereinen sich Täterin und Opfer, weibliche Urgewalt und patriarchales Rechtsempfinden, das auf die Sühne des Vaternordes durch Muttermord pocht. Ihrer Geburt nach ist sie bereits Leben und Vernichtung: »So bin ich ja aus meines Vaters Grab herausgekrochen, hab gespielt in Windeln auf meines Vaters Richtstatt!« [D II 200]. Eine Auflösung dieses Dualismus, den das Drama symbolisch, fast schon plakativ im Motiv des Blutes transportiert, und der sich in der Elektrafigur verschränkt, ist nicht möglich.¹⁵¹ Es vollzieht sich aber ein für Bachofen evolutionäres, für Hofmannsthal's Elektra tödliches Drittes in der tanzenden Hingabe an den »Verfall der Kraft«,¹⁵² ans Dionysische.

Medusenhaupt in seinen Schild einsetzt, vgl. Michael Grant/John Hazel (Hg.): Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2003, S. 163. Hier findet sich eine klare Dokumentation rationaler Überlegenheit der kopfgeborenen Zeustochter gegenüber einer bedrohenden, zumal schlangenhaft weisen Weiblichkeit.

¹⁵⁰ Der Geier, den sich Elektra im Leib auffüttert, ruft nicht nur das Bild prometheischer Qualen auf, sondern zitiert gleichzeitig den Geier als altägyptisches Symbol für die Mutter und das weibliche Prinzip im Gegensatz zum Käfer als dem Tier der männlichen Ordnung, vgl. Manfred Lurker (Hg.): Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1991, S. 234.

¹⁵¹ Die Gegenthese lässt sich bei William H. Rey finden, der das Ende des Dramas als Harmonisierung der Welt liest; William H. Rey: Weltentzweiung und Weltversöhnung in Hofmannsthal's Griechischen Dramen, Philadelphia 1962.

¹⁵² Bachofen: Mutterrecht, S. 41.

II.4.1.4 Orest. Erlösendes Patriarchat

»damit noch diese Nacht die sterben, welche sterben sollen –«

[D II 224]

Besonders eingängig und in der Forschung durchaus anerkannt ist Bachofens Interpretation der *Orestie* von Aischylos als Darstellung der gewalt-samen Wende vom älteren Mutterrecht zu einem Patriarchat. Das Recht des Blutes wird durch das Recht der Zeugung aufgehoben, das Kind nicht länger als der Mutter näher, da blutsverwandt, sondern als dem zeugenden Vater zugehörig gewertet. Mythisch lebendiges Beispiel dieser Unabhängigkeit vom mütterlichen Leib ist die dem Haupte Zeus entsprungene Göttin Athene.

Die »Erschütterungen und Kämpfe, aus welchen die Erhebung des Vater-tums über das chthonische Mutterprinzip hervorgegangen« ist, findet Bachofen explizit im Schicksal Orests, dessen »Muttermord der Mythus«¹⁵³ als den Kampf des alten und neuen Rechts aufgefasst habe. Mutterrechtlich betrachtet bewegt sich Hofmannsthals Drama also noch mitten in der ge-waltsamen Ablösung eines gynaikokratischen¹⁵⁴ Prinzips durch ein patriar-chalisches. Aber hier wird im Gegensatz zu Aischylos' Drama nicht gerichtet oder legitimiert. So sind ja gerade »die advokatorischen Stellen ins Dunkel gebracht [...] und die poetischen ans Gemüt sprechenden im Licht ausgebrei-tet« [RA III 443].

Selbst Hofmannsthals der Handlung fast äußerlich wirkender¹⁵⁵ Orest emp-findet mit Schauern diesen Scheidepunkt zweier Welten, deren Gesetze nicht kompatibel sind: Von der patriarchalen Seite scheint ihm »diese Tat [...] auferlegt«, aufgrund derer er dann – kaum dass sie vollbracht ist – von den alten »Göttern [...] verw[o]rfen« [D II 226] wird. So sagt er zu seiner

¹⁵³ Ebd., S. 48.

¹⁵⁴ In dieser Polarität lässt sich der Begriff nur verwenden, wenn man die Definition des Begriffs »Gynaikokratie« von Bachofen übernimmt, nach der es zu seiner Verwendung ausreicht, wenn eine Frau – in seinem Beispiel Kleopatra – als Herrscherin eines Staates fungiert. Dass die gesellschaftlich politischen Bedingungen meist am hierarchisch patri-archalen Muster orientiert bleiben, lässt er außer Acht.

¹⁵⁵ In einem Brief an Bodenhausen gibt Hofmannsthal seinem Kritiker Harden recht, der über die *Elektra* »tatsächlich das einzige sehr treffende gesagt [hat], [...] nämlich daß sie ein schöneres Stück und ein reineres Kunstwerk wäre, wenn der Orest nicht vorkäme.« (SW VII 403). Allerdings hatte Harden den Orest auch als »Deklamator« bezeichnet, was die Charakterisierung im Stück als Kontrapunkt zur ewig und eigentlich deklamierenden Schwester eher verkennt (vgl. Wetzel: Elektras Verhältnis zur Tat, S. 360).

Schwester: »Laß zittern diesen Leib. Meinst du, er würde nicht noch ganz anders zittern, könnt er ahnen, was ich für einen Weg ihn führen werde?« [D II 226]. In dieser Dissoziation von Ich und Leib repräsentiert sich die dem Sohn notwendig gewordene Abwendung vom mütterlichen Leib hin zum geistigen Vatertum. Angesichts dieser bevorstehenden Ermächtigung »schließt [Orest] einen Augenblick schwindelnd die Augen« [D II 229]. Einen kurzen Moment lang entzieht sich der Rächer der patriarchalen Ordnung der Realität, »doch der es tun wird« [D II 226], ist er. »Vergessen wir es nie: mit der Kraft zur Tat ermattet auch der Flug des Geistes«. ¹⁵⁶ Und so fungiert Orest im Drama Hofmannsthals als reine Exekutive: »Der junge Bursch Orest, der Sohn vom Haus, der immer außer Haus war und drum so gut wie tot« [D II 213] war, widersetzt sich der im patrilinearen Sinn widernatürlichen Entrechtung durch seine Mutter. Die Legitimation als Erbe erfährt Orest in einer Anlehnung an die Heimkehr Odysseus': »Die Hunde auf dem Hof erkennen mich, und meine Schwester nicht?« [D II 224]. Auch Hofmannsthal lässt seinem Orest keine Wahl, denn die eifersüchtigen ¹⁵⁷ Götter »nageln das Geschöpf an seines dunklen Schicksals finstern Baum, der ihm im stillen irgendwo schon längst gewachsen war« [D II 221f.].

Auf diese fatalistische Äußerung ist der große Atridenfluch Homers, der Götterkampf Aischylos', der apollinische Auftrag Sophokles' letztlich für den Orest der Jahrhundertwende reduziert. In einem »derben Wollen« ¹⁵⁸ sind »Männer« [D II 230] die »Stärkern« [D II 231]. »Frauen« hingegen reagieren auch bei Hofmannsthal am Ende kopflos »wild« und laufen »wie besinnungslos [...] gegen die Hoftür« [D II 232]. Oder sie »schweigen und tanzen« [D II 234]. Aufgescheuchter, hysterischer Hühnerhaufen oder kataleptisches Scheitern, die Handlungsperspektiven der nach Bachofen gestalteten Frauenfiguren im modernen Drama scheinen karg.

Mit Bachofen argumentiert wäre Elektras Handlungsunfähigkeit durchaus auf den Kampf der Geschlechter zurückzuführen: Ihr ständig misslingender Versuch, sich in eine patriarchale Ordnung einzufügen, lässt sie einerseits als dem chthonischen Mutterrecht unentrinnbar teilhaftig erscheinen, wodurch ihr das Tabu »Muttermord« auferlegt ist. Andererseits wird sie gleichzeitig

¹⁵⁶ Bachofen: Mutterrecht, S. 18.

¹⁵⁷ Dieses Bild nimmt die Idee zu einer »Tragödie« mit »antikem Geist« aus den Aufzeichnungen von 1893 auf, die den Untergang eines den Neid der Götter herausfordernden, selbst ganz »neidlosen« Menschen beschreibt [RA III 363].

¹⁵⁸ Nietzsche: UB II, S. 252.

stets von der »männlich tätigen« Seite auf die »treu bewahrende«,¹⁵⁹ feminine Fixierung des Lebens verwiesen. Die Klimax dieser dissoziierten Figurenkonstruktion liegt ohne Zweifel in Elektras dionysisch anmutendem Tanz einer »Mänade« [D II 233], der sie letzten Endes dem von Bachofen postulierten »Verfall der Kraft«¹⁶⁰ anheim gibt und sie, weder mutter- noch vaterrechtlich legitimiert, zu dionysischer Taten- und Kraftlosigkeit verurteilt. Gegen jene Interpretationen, die Elektras Handlungsunfähigkeit lediglich auf ihr weibliches Geschlecht zurückführen,¹⁶¹ möchte ich zu bedenken geben, dass der Text viel Mühe aufwendet, um gerade diese Weiblichkeit Elektras im gesamten Stück zu demontieren. Aus dem dargestellten Spannungsfeld ihrer qua Geschlecht unmöglichen ›Genderordnungszugehörigkeit‹ heraus ließe sich eine, zwar etwas schematische, aber dem Stück durchaus abzugewinnende Deutung eben dieser Tatenlosigkeit als triebkategorienlogisch doppelter Ausschluss, als ›Weder – noch‹, herleiten.¹⁶² Orest hingegen ist, dieser Geschlechterlogik folgend, »bei [s]eines Vaters Leichnam« [D II 224] zum Mord an Klytämnestra, darin patriarchal gewendet als Sühne des Gattenmordes, sogar verpflichtet, denn sein Naturrecht ist das zeugende Vaterrecht. »Mit Blut bespritzt« [D II 232] setzt Orest gewalttätig ein patriarchales Herrschaftssystem erneut ins Recht, das, zumal durch das Opfer seiner jungfräulichen Schwester Elektra (üb)erhöht, zum Gründungsmythos gerät.¹⁶³ Und so endet das Stück folgerichtig mit dem Namen des diese Ordnung Verbürgenden: »Orest! Orest!« [D II 234].

¹⁵⁹ Bachofen: Mutterrecht, S. 124.

¹⁶⁰ Ebd., S. 41.

¹⁶¹ Vgl. die Texte von Pickerodt: Hofmannsthals Dramen; Gerhard Baumann: Hugo von Hofmannsthal. Elektra, in: Sibylle Bauer (Hg.): Hugo von Hofmannsthal, Darmstadt 1968, S. 274–310 und Rey: Weltversöhnung.

¹⁶² Vgl. Antonia Eder: »Das Ungeheure, das mir in mein Gesicht geschrieben ist«. Anthropologische Desaster in Hofmannsthals Elektra, in: Günter Oesterle/Roland Borgards/Christiane Holm (Hg.): Monster. Zur ästhetischen Verfasstheit eines Grenzbewohners, Würzburg 2009, S. 273–287.

¹⁶³ Vgl. zum Zusammenhang von jungfräulichem Opfertod und männlicher Staats- und Kulturgründung Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Deutsch von Thomas Lindquist, München 1994 (im Org.: Over her Dead Body, Manchester 1992), sowie den Band Renate Berger/Inge Stephan (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur, Köln 1987 und Nathalie Heinich: États de Femme.

II.5 Freud. *Studien über Hysterie*

II.5.1 Das Unbewusste

*»und gleichsam auf dem Rücken eines Tigers
in Träumen hängend«¹⁶⁴*

(Friedrich Nietzsche)

Sigmund Freud steht für die dritte¹⁶⁵ große Kränkung der Menschheit mit der These, dass unsere Kultur nicht Ursprung, sondern immer schon Resultat, mühsam errungener Erfolg eines Sublimierungsprozesses der Verdeckung und Umdeutung, der Beschönigung und Kompensation sei. Schlimmer noch, das Ich ist nicht länger »Herr im eigenen Hause«,¹⁶⁶ denn die eigentliche Gefahr droht nicht von einem barbarisch fremden Außen, sondern lauert im eigenen triebgesteuerten Selbst. Noch bevor Freud aber seine berühmte Trias von Über-Ich, Ich und Es entdeckt, arbeitet er mit dem Dualismus eines Bewussten und Unbewussten.¹⁶⁷

In diesem Prinzip des Verborgenen zieht Freud gern und häufig den Vergleich zur Archäologie, die ebenso wie die Psychoanalyse versucht, aus den Bruchstücken eines Vergangenen, ein geschlossenes Bild zu (re-)konstruieren: ein »Verfahren der schichtweisen Ausräumung des pathogenen psychischen Materials, welches wir gerne mit der Technik der Ausgrabung einer verschütteten Stadt zu vergleichen pflegten.«¹⁶⁸ In dieser Konstruktion, dem »Entbergen«, der »Aufklärung«, liegt Freuds wichtigstes, da heilendes Instrumentarium der »Redekur«, dessen Vorbild er in einem noch archaischeren Vorgang sieht, dem der Mythenbildung.¹⁶⁹ Er übernimmt ein der Mythen-

¹⁶⁴ Friedrich Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, S. 877.

¹⁶⁵ Kopernikus hatte die Erde zur Marginalie im Sonnensystem erklärt, Charles Darwin die evolutionäre Stammhalterschaft einem Primaten überantwortet.

¹⁶⁶ Sigmund Freud: Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse, in: Studienausgabe, Bd. 1, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1982, S. 34–445, hier S. 284.

¹⁶⁷ Diese topographische Vorstellung einer der Wahrnehmung gegenwärtigen Oberfläche und eines unzugänglich »dar-Unter-bewussten« lässt sich bis zu Leibniz zurück verfolgen, der 1714 auf die »petite perception« hinweist, die unterhalb einer »Schwelle« des Bewusstwerdens bleibt, vgl. Henry F. Ellenberger: Die Entdeckung des Unbewußten, Zürich 1985, S. 434.

¹⁶⁸ Sigmund Freud: Studien über Hysterie, S. 201. Vgl. auch Renate Schlesier: Mythos und Weiblichkeit bei Freud, Frankfurt a.M. 1990, S. 15.

¹⁶⁹ In Freuds dem Mythos entlehnter Begrifflichkeit der Psychoanalyse findet sich die medizinisch abstrahierte Umarbeitung von Nietzsches Diktum des prototypischen Charakters

genese analoges System der Überwindung eines potentiell Bedrohlichen durch Sprache. Hier zeigt sich ein Sprachzentrismus und -optimismus, der als kathartische Methode zur heilenden Abreaktion von Affekten in der Konfrontation mit einem Bedrohlichen systematisiert wird. Dass diesem Bedrohlichen häufig kein reales Äquivalent, kein real traumatisches Erlebnis entspricht, lässt ihn die realitätsproduzierende Phantasietätigkeit, die »Mythopoiesis«¹⁷⁰ als einen dynamischen Prozess der Konstitution seiner Patienten schätzen lernen. Diesem originär kindlichen Mechanismus der Introversion, in dem sich Abwehr von Unlust mit lustvoller Befriedigung verbinden kann, sieht er vor allem Neurotiker, Dichter¹⁷¹ und begabte, intelligente Frauen verfallen, die sich in ihren Phantasiekonstruktionen wie in »Schonungen« oder »Naturschutzparks«¹⁷² realitätsfern einrichten. Einer dieser Dichter, mit dem Freud ein merkwürdig scheues, eher neurotisch projiziertes und in der Forschung vielfach beachtetes Doppelgängerphänomen verband, war Arthur Schnitzler.¹⁷³ In Texten wie *Anatol* (1893) oder *Paracelsus* (1896) hatte Schnitzler, von Haus aus Mediziner, geradezu wissenspoetologisch die ambivalente Wechselwirkung von Phantasiegebil-

der Mythen, bspw. als Narzissmus oder Oedipuskomplex wieder. Den Skeptikern soll, laut Freud, »die Mythologie Mut machen, der Psychologie zu glauben. [...] Wenn Sie zur Annahme geneigt haben, daß alles, was die Psychoanalyse [...] erzählt, aus der wüsten Phantasie der Analytiker stammt, so geben Sie doch wenigstens zu, dass diese Phantasie dieselben Produktionen geschaffen hat wie die Phantasietätigkeit der primitiven Menschheit, von der Mythen und Märchen der Niederschlag sind.« Vgl. Sigmund Freud: Die Frage der Laienanalyse in: GW, Bd. 14, S. 207–296, hier S. 240.

¹⁷⁰ Die unbewusste Tendenz von hysterischen Patienten, Phantasiegewebe in Form von Fiktionen, Mythen, (Tag-)Träumen zu kreieren, stellt 1882 der Altphilologe Frederick W. H. Meyers in Cambridge fest. Diesen kreativen Vorgängen des Unbewussten, deren Äußerungen in Form von Somnambulismus, Hypnose, Trance, Wahnvorstellungen oder Mythomanie hatten schon deutsche Romantiker und Naturphilosophen so große Bedeutung beigemessen, dass beispielsweise 1816 ein Lehrstuhl für Mesmerismus in Berlin eingerichtet wurde, vgl. Ellenberger: Die Entdeckung des Unbewussten, S. 233.

¹⁷¹ Hofmannsthal sieht in der Psychoanalyse einen »Schlüssel«, von dem die »Dichter« als »Träger des Mythischen« [RA III 590] »zu allen Zeiten« einen »ihrer Natur« geschuldeten, »priesterlichen, durchaus verschleierte[n], esoterischen« Gebrauch machten [RA II 192].

¹⁷² Sigmund Freud: GW, Bd. 11: Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse, S. 387.

¹⁷³ Ein materialreiches, umfassendes Buch zum Verhältnis von Kunst, insbesondere Literatur und Psychoanalyse sowie deren gegenseitiger Beeinflussung in einem dieser Zeit geschuldeten Lebens- und Weltverständnis, ist Michael Worbs geglückt: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt a.M. 1983. Vgl. in diesem Zusammenhang besonders das Kapitel Arthur Schnitzler und Sigmund Freud: Doppelgänger?, S. 179–259.

den und charakteristischerweise meist weiblichen Rollenspielen in (vermeintlicher) Hypnose bei seinen literarischen Protagonisten verarbeitet.¹⁷⁴ Dies ist nur *ein* Zeugnis der um die Jahrhundertwende in Wien herrschenden psychologisierten Atmosphäre, deren allgegenwärtigem Diskurs kein Künstler, Intellektueller, Mediziner, aber eben auch keine Frau dieser Gesellschaft sich entziehen konnte: »Wien [...] ist die porta Orientis auch für jenen geheimnisvollen Orient, das Reich des Unbewußten« [RA II 195].

II.5.2 Hysterie

*Das Leiden an »Reminiszenzen«*¹⁷⁵

(Sigmund Freud)

Inwieweit sich ein spezifischer Weiblichkeitsdiskurs dieser Zeit mit dem Phänomen der Hysterie verbunden findet, möchte ich anhand der *Elektra* untersuchen. Als weniger hilfreich erweist sich dafür die psychoanalytische Interpretation der Heldin selbst, die, angewandt als eine Art therapeutisches Verfahren am Text statt am Subjekt, über ästhetisch konstitutive Elemente des Dramas oft hinweg »analysiert«. Evidenter scheint mir der Hinweis auf eine dem Kollaps des liberalistischen Kakaniens folgende, politabstinente Innerlichkeit und phäakische Selbstbeschau, die der Restitution eines männlichen, bürgerlichen Subjekts dienen soll. Dass dieses männliche Subjekt konstitutiv für die Hochzeit der Psychoanalyse um 1900 ist, erweitert den psychologischen Fokus um den Genderaspekt. Denn mit der Stärkung des männlichen, bürgerlichen Subjekts vollzieht sich umgekehrt in rationalistisch aufgeklärter Tradition die gleichzeitige Stigmatisierung und Ausgrenzung von Weiblichkeit als das Andere, das unter der Oberfläche angeeigneter, zu sichernder Kultur schwelt: Weiblichkeit gilt als Natur, als das triebhaft Unbewusste, das hysterisch Kranke. Damit parallelisiert diese einschließende Ausschlussdynamik des bürgerlichen Patriarchats das Weibliche mit dem Kranken. Zum typologischen Präzedenzfall gerät dieser Kurzschluss in der als symptomatisch weiblich geltenden Hysterie.

¹⁷⁴ Diese wissenspoetologisch bemerkenswerten Analogien zwischen Psychodynamik und Literatur kreiert Schnitzler noch bevor Freud 1897 seine Verführungstheorie als Grundthese zur Ätiologie der Hysterie revidiert.

¹⁷⁵ Vgl.: »der Hysterische leide größtenteils an Reminiszenzen.« (Freud: Studien über Hysterie, S. 86).

Freud allerdings propagiert im Gegensatz zu seinen Medizinerkollegen eine »Entdämonisierung der Hysterie«,¹⁷⁶ wobei er jedoch in dem Bestreben, die produzierten Phantasien, Halluzinationen und Veranstaltungen nur ernst zu nehmen, um sie dann aufzulösen, vermutlich eine Chance vergibt. Diese Chance erkennen heutige ForscherInnen in der betonten Umdeutung der Hysterie als »Krankheit des Gegenwillens«,¹⁷⁷ in einer Emanzipation der Weiblichkeit, die in der eigenen Inszenierung als Hysterika eine Subjektwerdung vollzieht und sich darin einer männlichen Logik der restriktiven Sexualisierung versagt.¹⁷⁸ Damit wird die Zeichenhaftigkeit des Leibes, eine Schrift des Körpers diskutiert, die sich einer Ermächtigung durch die Sprache männlicher Subjekte entzieht.

Doch um 1900 gerät diese inszenierte Leiblichkeit mitunter in der dramatischen Zurichtung Hofmannsthals als wahlweise leidende oder subversive Rückzugsstrategie zu weiblichen »Listen der Ohnmacht«. Es findet in seinen Texten eine erneute Ausgrenzung der Hysterie als Bedrohung durch Versehrtheit und Vergänglichkeit statt, denn das Kranke hat innerhalb bürgerlicher Restitution keinen Platz. Die auffällige Abwesenheit von »gesunder Weiblichkeit«¹⁷⁹ auch in Hofmannsthals Drama scheint mir dafür symptomatisch.

II.5.3 Mythopoesis

Stabilität durch »gewaltigen Kunstzauber«¹⁸⁰

Die Psychoanalyse, deren positivistisch naturwissenschaftlichen Status Freud mit Inbrunst zu verteidigen wusste, und das Konglomerat symbolis-

¹⁷⁶ Schlesier: Mythos und Weiblichkeit, S. 74.

¹⁷⁷ Freud: GW, Bd. 1, S. 14. Dazu auch Silvia Kronberger: Die unerhörten Töchter. Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie, Innsbruck 2002, S. 79.

¹⁷⁸ Vgl. u.a. Elisabeth Bronfen: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, Berlin 1998; Christina von Braun: Nicht ich. Logik, Lüge, Libido, Frankfurt a.M. 1990; dies.: Die Verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Eine Ausstellung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, hg. von Silvia Eiblmayr mit Texten von Christina von Braun, Köln 2000.

¹⁷⁹ Das vorangehende Kapitel hat die Unmöglichkeit von gelingenden Weiblichkeitsentwürfen im Stück gezeigt: In Hofmannsthals *Elektra* existiert ausschließlich machtgerig pervertierte (Klytämnestra) oder in eine imaginäre Zukunft verweisende, innerhalb männlicher Versicherungsstrategien funktionalisierte (Chrysothemis) Weiblichkeit.

¹⁸⁰ Nietzsche: GT, S. 143.

tischer, impressionistischer, nachnaturalistischer, ästhetizistischer Wiener Literatur der Jahrhundertwende vereinen sich in den von Hofmannsthals »proteischem«¹⁸¹ Kritiker Hermann Bahr postulierten »hysterischen Griechen«. In seinem *Dialog vom Tragischen* (1904) verbindet Bahr die durch Ernst Mach inspirierte These vom »unrettbaren Ich«¹⁸² und die moderne Leidenschaft für die »Anatomie des eigenen Seelenlebens« [RA I 176] der vielgelesenen *Studien über Hysterie*¹⁸³ von Breuer und Freud mit der griechischen, notwendig erlösenden Leidenschaft Nietzsches für die Tragödie und den Mythos.

Bahrs *Dialog* ist als fiktives Gespräch eines illustren Wiener Salonzirkels der Jahrhundertwende gestaltet, in dem die Wirkungsmechanismen der griechischen Tragödie als Kompensation einer bedrohenden Welt im Begriff der Katharsis und dem medizinischen Vokabular der Hysteriestudien mit denen der Psychoanalyse analogisiert werden. Im Rückgriff auf Nietzsches *Geburt der Tragödie* wird eine »pathologische Entladung«¹⁸⁴ zur Affektkonversion der ganzen griechischen Gesellschaft konstatiert: »[S]ie [die Tragödie] erinnert ein durch Kultur krankes Volk, woran es nicht erinnert sein will, an seine schlechten Affekte, die es versteckt.«¹⁸⁵ Dem pathologischen Einzelfall der Hysteriestudien entspricht psychoanalytisch gewendet also die kollektive »Entladung«¹⁸⁶ in der griechischen Tragödie. Die »Psyche der Griechen habe auf die Zumutungen einer zunehmenden Kulturentwicklung und auf die durch sie aufgenötigten Versagungen, Verdrängungen und Triebverzicht mit Ressentiments und hysterischen Störungen reagiert, die wiederum der Abreaktion und symbolischen »Entladung« bedurft hätten.«¹⁸⁷

¹⁸¹ Zur kritischen Haltung Hofmannsthals gegenüber der »onkelhaften Betulichkeit« Hermann Bahrs vgl. Gotthart Wunberg: Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur, Stuttgart 1965, S. 125–132, hier S. 129.

¹⁸² Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen (1922). Mit einem Vorwort zum Neudruck von Gereon Wolters, Darmstadt 1987, S. 20.

¹⁸³ In einer Rezension der Wiener Morgenpresse vom 2. Februar 1896 bezeichnet Alfred von Berger die Schrift von Breuer und Freud als »Stück alter Dichterpsychologie«, vgl. Bernd Urban: Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen, Frankfurt a.M. 1978, S. 20.

¹⁸⁴ Nietzsche: GT, S. 142.

¹⁸⁵ Hermann Bahr: *Dialog vom Tragischen*, Weimar 2008, S. 23.

¹⁸⁶ Ebd., S. 16.

¹⁸⁷ Frick: Die mythische Methode, S. 62. Nietzsches Urteil über wirkungsästhetische Thesen dieser kathartischen Art wird im nachfolgenden Kapitel II.6 noch diskutiert.

In der Frage nach der Aktualität dieser Beziehung von Tragödie und Hysterie bleibt der *Dialog* unentschieden. Eine Gesprächspartei behauptet die gelungene Internalisierung von Kultur und Moral, die den »Erben [...] zur zweiten Natur« geworden sei, die andere ist überzeugt, dass bei gelockterter Sozialkontrolle »noch ganz dieselben Leidenschaften«, wie ein »Tier wieder hervorbrechen« würden, und die »tragische Kur« mithin unerlässlich sei zum »Austurnen der müßigen Muskeln«. ¹⁸⁸

Hofmannsthal komponiert in seiner Elektrafigur besonders für dieses hervorbrechende »Tier« Gestaltungsvarianten, die ihre Motivation sicher in einer »Verschwisterung von Liebe und Gewalt« finden, doch eben nicht ausschließlich auf »erotische Antriebe« ¹⁸⁹ zurückzuführen sind. Die Lektüre vor der Folie von Bachofens *Mutterrecht* und Nietzsches Texten zeigt, dass in Hofmannsthals Drama zudem Machtdiskurse virulent werden, deren Deutung im Sinne einer »Erotisierung« den Text einseitig verkürzte. Die psychoanalytisch destillierte Genese der griechischen Tragödie darf als *ein* wichtiger Aspekt ihrer Entstehungsgeschichte gelten, muss aber in ihrer Absolutsetzung unweigerlich zur Verkennung anderer, nicht zwingend pathologisch sexualisierbarer Motive führen. Nicht zuletzt die immer wieder angeführte Analogie von Mythos oder der aus ihm hervorgehenden Tragödie als »psychische Gebilde« mit Träumen, hat zu einer Reduktion gerade in der psychoanalytischen Mythendeutung geführt, in der »Realkonflikte durch die psychischen Konflikte unkenntlich gemacht« werden und aus »Realgeschichte« kollektives »Tribschicksal« ¹⁹⁰ wird: ein Begriff von Fatalität, der durch die Betonung von Kontingenz in Hofmannsthals Elektra-Variation ja gerade in Frage steht.

»Aus der edlen, aber tief leidenschaftlichen Heldin ist hier eine ekelregende hysterische Närrin gemacht worden für ein Publikum von Triebmenschen.« ¹⁹¹ Dieser noch in den vierziger Jahren üblichen Sichtweise einer gängigen Literaturgeschichte, der Freud sich durchaus angeschlossen hätte, ¹⁹² wie aber auch den differenzierten, psychoanalytisch motivierten Inter-

¹⁸⁸ Bahr: *Dialog*, S. 29f.

¹⁸⁹ Frick: *Die mythische Methode*, S. 131.

¹⁹⁰ Hartmut Zinser: *Das Problem der psychoanalytischen Mytheninterpretation*, in: Renate Schlesier (Hg.): *Faszination des Mythos. Studien zu modernen und antiken Interpretationen*, Basel/Frankfurt a.M. 1985, S. 113–124, hier S. 113ff.

¹⁹¹ Wilhelm Schmid: *Geschichte der griechischen Literatur III*, München 1940, S. 501.

¹⁹² Vgl. Worbs: *Nervenkunst*, S. 266f.

pretationen der Hofmannsthalforschung,¹⁹³ versucht meine folgende Ausarbeitung eine bedenkenswerte Kritik entgegenzusetzen, indem die weitverbreitete Diagnose, Elektra sei eine Hysterikerin, in Frage gestellt sowie die Überzeichnungen einer ›Text-Psycho-Analyse‹ dargestellt wird.

II.5.4 *L'Amour et la haine*¹⁹⁴

Freuds rigorose Ablehnung einer literarischen Adaptation der Psychoanalyse kommentiert Hofmannsthal 1908 in einem Brief für seine Verhältnisse ausgesprochen harsch: »Freud, dessen Schriften ich sämtlich kenne, halte ich abgesehen von fachlicher Akribie (der scharfsinnige jüdische Arzt) für eine absolute Mediocrität voll bornierten, provinzmäßigen Eigendünkels [...]«. ¹⁹⁵ Ein Urteil, das ihn natürlich nicht davon abgehalten hatte, das »merkwürdige Buch über Hysterie von den Doktoren Breuer und Freud« zu lesen, während er sich mit den »Nachtseiten« der menschlichen »Psyche« befasste. ¹⁹⁶ So sagt Hofmannsthal zu Carl J. Burckhardt, dass er sich bei den Griechendramen inständig bemüht habe, »auf dem Weg der Psychologie in die Mythen einzudringen«. ¹⁹⁷ Diese psychoanalytisch sicher deutungs-

¹⁹³ Zu nennen wären u.a. Ritchie Robertson: »Ich habe ihm das Beil nicht geben können«: the Heroine's Failure in Hofmannsthal's Elektra, in: *Orbis Litterarum* 41 (1986), S. 312–331; Lorna Martens: The Theme of the Repressed Memory in Hofmannsthal's Elektra, in: *The German Quarterly* 56 (1987), S. 38–51; Heinz Politzer: Hugo von Hofmannsthal's ›Elektra‹. Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Psychopathologie, in: *DVJS* 47 (1973), S. 95–119; Kristin Uhlig: Hofmannsthal's Anverwandlung antiker Stoffe, Freiburg i.Br. 2003, zu *Elektra* S. 133–179; Philip Ward: Hofmannsthal and Greek Myth: Expression and Performance, Bern u.a. 2002, zu *Elektra* S. 127–159; Michael Worbs: Mythos und Psychoanalyse in Hugo von Hofmannsthal's Elektra, in: Thomas Anz in Zusammenarbeit mit Christine Kanz (Hg.): *Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz*, Würzburg 1999, S. 3–16; Michael Worbs: Hugo von Hofmannsthal und Sigmund Freud: Antikenrezeption um 1900, in: Ders., *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt a.M. 1983, S. 265ff.

¹⁹⁴ So lautet der Titel der Habilitationsschrift von Pierre Janet: *L'Amour et la haine*, Paris 1937; vgl. zu Janet: Ellenberger: Entdeckung des Unbewussten, S. 532f.

¹⁹⁵ Aus einem Brief vom Januar 1908 an Oscar A. H. Schmitz, in: *Hofmannsthal-Blätter* 7 (1971), S. 74.

¹⁹⁶ In einem Brief an Ernst Hladny nennt Hofmannsthal selbst die Studien über Hysterie von Breuer und Freud neben Rohdes *Psyche* als Texte, denen er Anregungen für seine *Elektra* verdankt, vgl. Hofmannsthal: *SW* VII 459, 476.

¹⁹⁷ Carl J. Burckhardt: *Erinnerungen an Hofmannsthal*, München 1964, S. 90.

würdige Äußerung vereint die Mythengenesen Bachofens und sein Vertrauen auf deren unzensierten Ausdruck als Symbol vorgeschichtlicher, menschlicher Verhältnisse mit dem Ansatz Freuds. Demzufolge scheinen im Mythos Triebwünsche auf, die in der kollektiven Kulturentwicklung der Menschheitsgeschichte verdrängt wurden. Freud meint, deren Fortleben als archaische Konstitutionen noch in der Moderne nachweisen zu können. Er wertet Mythen nicht nur als ein Kollektiväquivalent zum Traum, sondern gründet auch seinen Entwurf von Weiblichkeit als »vielgestaltiges Objekt männlicher Wünsche, Ängste und Sehnsüchte« auf eine Strategie (göttlicher) Remythisierung:

Die drei Frauengestalten im Leben jedes Mannes, die »Gebärerin«, die ihn aus sich entlässt, die Geliebte und »Genossin«, die ihn zu sich hinzieht, die »Verderberin« »Mutter Erde«, die »ihn wieder aufnimmt«, glorifizierte Freud als Epiphanien der mythologischen Schicksalsgöttinnen.¹⁹⁸

Die von Hofmannsthal zitierten Weiblichkeitstypisierungen Bachofens als chthonisch matriachale Verklärung erstehen hier auf in einer analogen, doch individualisierten Objektbeziehung zum nun psychoanalytisch zentralen, männlichen Subjekt.

Dort, wo »Freud remythologisierend der Spur männlicher Träume folgt, wird umgekehrt Weiblichkeit zu einer von Mord- und Kastrationsgelüsten untrennbaren Liebesgabe.«¹⁹⁹ Nahtlos fügt sich hier Elektras Zwangsvorstellung von der Mutter als lockendes, gebärendes und vor allem tödliches Weib ein: »gekrochen« ist sie aus Klytämnestras »Schoß«, der »das dunkle Tor« zu des »Vaters Grab« [D II 200] verkörpert, aus der verabscheuungswürdigen »Höhle« [D II 194], die Agamemnon mit »Leib« und »Brüsten« auf seine »Richtstatt« [D II 200] lockt. Wenn sie »durch Gewölbe hin« [D II 197] ihre Mutter »treppauf, treppab« [D II 193] verfolgt, nutzt Hofmannsthal die den Lesern der *Traumdeutung* vertrauten Symbole in zweiseitiger Weise.

¹⁹⁸ Schlesier: Mythos und Weiblichkeit, S. 38f.

¹⁹⁹ Ebd., S. 39. Zur Erweiterung des Kastrationskomplexes vgl. S. 38: So gilt Freud »das Gebären als Kastration der Mutter, Geboren- und Entwöhntwerden als Kastration des Kindes »um« die Mutter«. Dazu Sigmund Freud: Die infantile Genitalorganisation, in: GW, Bd. 13, S. 291–298, hier S. 298: »Das Männliche faßt das Subjekt, [...] das Weibliche setzt das Objekt und die Passivität fort. Die Vagina wird nun als Herberge des Penis geschätzt, sie tritt das Erbe des Mutterleibes an.«

Das objekthafte und defizitäre²⁰⁰ Weiblichkeitsbild Freuds wird in Elektras Mund zur schematisch reduzierten Bedrohung der männlichen Kultur durch weibliche Natur. Es gilt also, die unmögliche Eroberung des weiblichen »dark continent«²⁰¹ in eine Ausgrenzung dieses dunklen, bedrohlich Fremden umzumünzen. Elektras Perspektive lässt nur noch dessen Vernichtung zu: den Tod der Mutter. Dass Elektra in dieser rachsüchtigen Geste Weibliches in Totalität vernichtet wissen will, schließt ihren eigenen Untergang mit ein. »Ich weiß nicht, wie ich jemals sterben sollte – als daran, daß du stirbst.« [D II 200]. Wenn Robertson diesen Schlüsselsatz Elektras in konsequent durchgehaltener Logik des ödipalen Dreiecks deutet, erklärt er Elektra unfähig zur Tat, weil diese implizit mit einer Selbsttötung einhergehe – ein klassischer Fall von »hysterischem Gegenwillen«:²⁰² »Ich habe ihm das Beil nicht geben können!« [D II 229]. In Robertsons Analyse geht zwar die klassisch ödipale Situation auf, doch dramenlogisch opfert Elektra bereits das ganze Stück hindurch ihr Leben: und zwar der Rache. Das tödliche Ziel im Blick, nimmt sie geradezu »billigend in Kauf, dass des »Lebens Leben aus [ihr] stürz[t]« [D II 191].

²⁰⁰ Vgl. Schlesier: Mythos und Weiblichkeit, S. 39: »Weiblichkeit als Kastriertheit« bedingt die »Ablehnung der Weiblichkeit durch Männer und Frauen«. Die Frau ist definiert als »Lust-Ort« (ebd., S. 37) des Mannes, eine eigene, weibliche Sexualität existiert nicht, Verdrängung und Sublimierung verschränken sich in Entsexualisierung und Mythifizierung der Frau.

²⁰¹ Sigmund Freud: Die Frage der Laienanalyse, S. 241. Kursivierung im Original. In dem Bild des dunklen Kontinents werden Faszination und Schrecken des Fremden, hier Weiblichen, die für den Exotismus dieser Zeit so konstitutiven Elemente, amalgamiert. Vgl. dazu Rolf-Peter Janz (Hg.): Faszination und Schrecken des Fremden, Frankfurt a.M. 2001.

²⁰² Vgl. Freud: GW, Bd. 1, S. 14. Die psychoanalytische These sieht in Elektras obsessiver Rachsucht ein dürtig unterdrücktes, sexuelles Begehren der Tochter gegenüber ihrem ermordeten Vater: »Her obsession with revenge is the conscious equivalent of a thinly repressed sexual attachment to her father« (Robertson: Heroine's Failure, S. 326). Innerhalb des ödipalen Dreiecks zielt der Wunsch der Tochter darauf ab, ihre Mutter an der Seite des Vaters zu ersetzen. Damit erfolgt eine Identifikation der Tochter mit der Mutter. Robertson argumentiert weiter, dass eben diese Identifikation die Tat »Muttermord« und sogar jede Beihilfe zur dieser Tat unmöglich werden lässt, da dadurch implizit eine Selbsttötung stattfindet, vgl. Robertson: Heroine's Failure, S. 326f. Ob »in adapting Sophocles [...] with the help of Freud and Breuer, Hofmannsthal was perhaps overreaching himself and underestimating his sources« (ebd., S. 329), mag dahingestellt bleiben.

II.5.5 Geschlechter-Szene

»Wie es zwischen Mann und Weib zugeht«

[D II 225]

Elektras radikale Unterdrückung der eigenen, weiblichen Natur fordert nicht nur in mutterrechtlicher Lesart (vgl. Kapitel II.4) ihren Preis. Mit Freud mythopoietisch gelesen, verkehrt sich Elektras verdrängte Weiblichkeit in eine revanchistische Missbrauchsphantasie. Die spätere Wiedererkennungsszene mit Orest beginnt in einer irritierenden Atmosphäre von morbider Lüsternheit und tiefster Trostlosigkeit. Ihr Beilfetisch gerät Elektra zur Abbeviatur des gesamten Konflikts: »Das Beil! Das Beil, womit der Vater –« [D II 215], nämlich ermordet wurde, schwankt in seiner Bedeutung zwischen Talisman und Totem. In ihm finden sich symbolisch verschränkt der »Ursprung des Traumas«, das »Werkzeug ihrer Rachephantasien«, das »Kultobjekt ihrer morbiden Erotik«, die »Kristallisation«²⁰³ ihres eigenen Versagens sowie letztlich das Versagen des Prinzips Familie. Elektra will das Beil »herzen und es küssen, so wie wenn's mein lieber Bruder oder auch mein lieber Sohn in einem wär« [D II 220]. Fast verborgener Kulminationspunkt dieser Verschränkung von rächender Lust und liebender Zerstörungswut im Motiv des Beils ist die inzestuöse Dopplung der Beziehung zu diesem »Beilkind«: Wenn es nämlich »Bruder« und »Sohn« in einem ist, kann der Erzeuger nur der eigene Vater sein. Zulässig scheint diese Engführung durch den sich anschliessenden Teil der Szene, wenn Elektra ihrem Bruder gegenüber die Qualen schildert, die ihr der Vater »eifersüchtig« zufügt, indem er ihr »den hohläugigen Haß als Bräutigam« schickt. In ihrer nächtlichen Phantasie dringen »seine Seufzer«, »sein Stöhnen« an ihr Ohr und sie muss »den Grässlichen, der atmet wie eine Viper«, über sich ins »schlaflose Bette« [D II 225] lassen.²⁰⁴

Wenn sich an dieser Szene analytisch ausufernde Diskussionen über die zwingend inzestuöse Präfiguration der Elektra entzünden, die immer schon

²⁰³ Frick: Die mythische Methode, S. 121f.

²⁰⁴ Politzer: Aus dem Geiste der Pathologie, identifiziert dieses »Gräßliche« ganz konkret als Ägith (nicht Agamemnon), den die Tochter seiner Geliebten Klytämnestra als ihren Vergewaltiger phantasiert. Auch wenn Freuds Theorie von der Mythopoesis besagt, dass einem Leiden an einer Reminiszenz kein reales Ereignis entsprechen muss, lässt sich doch fragen, worauf im Drama sich Politzer mit dieser These bezieht, nicht zuletzt, wenn es heißt: »Zugleich ist Elektra Weibs genug, um bei allem Ekel den Triumph zu genießen, zumindest im Traum ihrer Mutter den Liebhaber entwendet zu haben« (ebd., S. 103).

ihren Vater beehrte, die Mutter hasste, die Schwester verführte, den Bruder liebte, werden genau die Ausdeutungen des Textes vorgenommen, denen Hofmannsthal in seiner sorgfältig austarierten »Spielart kommentierender Intertextualität«²⁰⁵ entgegentritt. Die These, dass seine Bearbeitung des sophokleischen Dramas einer »Transkription von Metaphysik in Metapsychologie«²⁰⁶ gleicht, scheint mir das bezugsreiche Verhältnis, in das Hofmannsthal seine Elektra zum Prätext setzt, allzu stark zu verkürzen.

Hofmannsthals Figuren steigen hier »in die tiefsten Tiefen des zweifelhaften Höhlenkönigreiches Ich« und bleiben im Ungewissen darüber, »dort das Nicht-mehr-ich oder die Welt«²⁰⁷ zu finden. Doch muss man anmerken, dass Hofmannsthals Instrumentalisierung überzogener Weiblichkeitskonstruktionen zur effektvollen Archaisierung des Dramas affirmative Züge trägt, die auch der kommentierende Zitatcharakter freudscher Motive nicht auflösen kann. Einerseits nämlich spitzt Hofmannsthal die mythischen »Archetypen« Bachofens in der psychologischen Individualisierung seiner weiblichen Charaktere derart zu, dass seine Zeitgenossen der Jahrhundertwende diese »hysterischen« Chiffren mühelos entziffern können. Andererseits erscheint aber dieses ambigue Instrumentarium der Projektion als überdeterminiert, wenn es im Zitat überfeiner Nerven gleichzeitig Kritik an einem patriarchalen Bürgertum üben sowie für dessen machtvoll mythische Restitution eintreten will.

II.5.6 Trauma

*Ein »Bruch, ein Sprung, ein Zwang,
ein unabwendbares Verhängnis«²⁰⁸*

Dass die Psychologie dazu neigt, grundsätzlich die »partie honteuse«²⁰⁹ unter Beobachtung zu halten, hat nicht nur Nietzsche kritisiert – allerdings liegt dies schon in der Natur der »unbewussten« Sache.

Ein Zug ständiger Vergegenwärtigung von Abwesendem, Verdrängten ist nun der Elektrafigur in Hofmannsthals Drama höchst eigen. Diese Eigenart steht der oft in der Forschung anzutreffenden Diagnose entgegen, Elektra

²⁰⁵ Frick: Die mythische Methode, S. 123.

²⁰⁶ Worbs: Mythos und Psychoanalyse, S. 16.

²⁰⁷ Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909, Wien 1937, S. 155.

²⁰⁸ Nietzsche: GM, S. 324.

²⁰⁹ Ebd., S. 257.

stelle den Idealtypus der Hysterikerin vor. Denn gerade ihre ewige Rekapitulation der Tat entspricht auf ›rein diagnostischer‹ Ebene *nicht* dem Leiden an »Reminiszenzen« der Hysterie Freuds. Die psychoanalytische Lesart stellt gern eine Analogie her zwischen der ersten hysterischen Fallstudie Breuers, der »Anna O.«,²¹⁰ und Elektras halluzinativen Beschwörungen zur abendlichen Stunde: »Immer, wenn die Sonne tief steht, liegt sie und stöhnt« [D II 187]. Sie ruft ihren zum Widergänger²¹¹ stilisierten Vater an: »Es ist die Stunde, unsre Stunde ists! [...] So kommst du wieder, [...] Vater! Ich will dich sehn, laß mich heut nicht allein!« [D II 190f.]. Hier wird ihr ein klassischerweise in Hypnose auftretender, sekundärer Zustand, die »condition seconde« unterstellt, die nach Freud und Breuer die Wiederkehr des Verdrängten befördert. Doch wer Elektra verdrängende Bewusstseinsdissoziation attestiert oder in ihrem Zusammenfahren »wie der Nachtwandler« [D II 192] das beredte²¹² Symptom der Hysterika entdeckt, verkennt Elektras Konstitution. Dass Elektra im Griechischen auch die »Klare«²¹³ heißt, bestimmt die Figur nicht von ungefähr: Hofmannsthal gestaltet seine Elektra als peinigend überbewusst. Sie erinnert die Gräueltat ja gerade in allen blutigen Einzelheiten. Elektra ist sich also, in analytisches Vokabular gewendet, des traumatischen Ereignisses sehr genau bewusst: Sie leidet nicht an Hysterie, deren Krankheitsbild entscheidend vom ›Nicht-Bewussten‹ des ›Traumas‹ geprägt ist. Schon Hofmannsthal differenziert hier: »Die Tat der Pagen Alexanders war Hysterie – die der Elektra geht aus einer Art Besessenheit hervor« [RA III 620f.].

²¹⁰ Vgl. Worbs: *Nervenkunst*, S. 280ff., auch Vogel: *Priesterin künstlicher Kulte*, S. 289.

²¹¹ Meyer verweist hier im Kommentar der SW auf Rohdes Text *Psyche*, der sich griechischen Bestattungsriten widmet: Wenn ein Leichnam, wie hier der Agamemnonns, das Haus »den Kopf voraus« [D II 190] verlässt, kommt er als Geist zurück; der Tote muss mit den Füßen voran aus dem Haus getragen werden, um sich vor dem Widergänger zu schützen, vgl. Hofmannsthal: *SW VII, Erläuterungen*, S. 479.

²¹² Hysterische Symptome erweisen sich als determiniert, dadurch sind die auslösendenden, traumatischen Ereignisse daraus quasi hermeneutisch rekonstruierbar, vgl. Schlesier: *Mythos und Weiblichkeit*, S. 18.

²¹³ Das griechische ἄλεκτρος bedeutet markanterweise auch »unverheiratet«: »[E]ine wesentliche Bestimmung der Frau«, Ehegattin und Mutter zu sein, »erfüllt« Elektra schon qua Namen niemals, vgl. Newiger: *Hofmannsthals Elektra*, S. 158. Hier findet sich im Drama eine naturhaft versagende Variante von Chrysothemis' »Weiberschicksal« [D II 194], die Freud ebenfalls als »Schicksale der Weiblichkeit« (Freud: *GW*, Bd. 16, S. 97) begriff, und die es einer patriarchalen Logik gemäß zu erfüllen gilt.

Das Bild einer weiblichen Krankheit assoziativ verstärkend, tritt gegen Ende »plötzlich« im szenischen Hintergrund eine »wild«, wie »besinnungslos [...] gegen die Hoftür« [D II 232] anrennende, hysterisierte Frauengruppe auf. Dass Hofmannsthal den Wiedererkennungseffekt von hysterischen Symptomen, wie Katalepsie oder Wahnvorstellungen, die Tagesgespräch im Wien seiner Zeit sind, benutzt, vor allem in der effektvollen Gestaltung seiner originären Tanzszene durch hysterisch konnotierte Bewegung und Positur, steht außer Frage.²¹⁴ Doch gerade im Zitat dieser zur Alltäglichkeit gewordenen Hysterietherapie wird deren dramatisch gestaltetes Scheitern erst eklatant. Denn die »Redekur«, die Sprache prinzipiell als »Surrogat für die Tat«²¹⁵ empfiehlt, versagt. Elektra, die nichts anderes tut, als in wortgewaltigem ausufernden Sprachgestus²¹⁶ den Mord am Vater zu rekapitulieren, verlässt die Ebene der Sprache und endet im Unsagbaren. Ihr Ende ist bezeichnenderweise zugleich schweigend und unnenntbar: »ein namenloser Tanz« [D II 233].

Deutlich kennzeichnen allerdings hysterische Symptome Klytämnestra, die ihren »Analytiker« zunächst in der Tochter gefunden zu haben glaubt: »Sie redet wie ein Arzt« [D II 199]. Klytämnestra will »von [ihr]er Seele alle Hüllen ablösen [...], wie die Kranken [...] ihre Beulen und all ihr Eiterndes [...] preisgeben« [D II 201]. Doch sie kann sich nicht dazu durchringen, die belastende Erinnerung »abzureden« (in freudscher Terminologie: »talking cure«) statt sie zu verdrängen. Weder Verdrängung noch sprachliche Entäußerung werden in diesem Drama zum erfolgreichen »Mittel gegen Träume« [D II 202] – weder gegen ihre freudsche Funktion der Wunscherfüllung noch gegen ihre apollinisch besetzte Entsprechung als Prophezeiung. Elektras Versuch, in der verbalen Vorwegnahme der Rache an Klytämnestra

²¹⁴ Politzer: Aus dem Geiste der Pathologie, sieht in diesem Tanz Elektras (»sie wirft die Knie, sie reckt die Arme aus« [D II 233]) sogar alle »vier Stadien von Charcots Symptomatologie« (Politzer: Aus dem Geiste der Pathologie, S. 115) des großen hysterischen Anfalls reformuliert, wie er in der Sâlpêtrière regelmäßig zur Vorführung als sogenannte »Veranstaltung der Hysterika« gelangte.

²¹⁵ Freud: Studien über Hysterie, S. 87: »Aber in der Sprache findet sich ein Surrogat für die Tat, mit dessen Hilfe der Affekt nahezu ebenso »abreagiert« werden kann.«

²¹⁶ Gabriele Inacker weist auf den Hang zu »Perseverationen« in Elektras Rede hin. Ein Phänomen des Verharrens bei vergangenen Eindrücken und Ereignissen, deren »Engramme« nur schwer gelöscht werden können, und die als dominante Wortvorstellungen haften bleiben. Es ergeben sich ständig Wiederholungen in der Sprache. Dies ist ein weiteres Merkmal der in Auflösung befindlichen Dialogstruktur in diesem Drama, vgl. Gabriele Inacker: Antinomische Strukturen im Werk Hofmannsthals, Göttingen 1973, S. 148.

eine Kompensation ihres Leidens zu schaffen, muss, wie im Kapitel *Zur Genealogie der Moral* dargelegt, ebenfalls scheitern: Es kann keinen »Ort der Katharsis«²¹⁷ geben. Die tatsächliche Tötung der Mutter löst nicht etwa die psychotische Fixierung auf, da nämlich keine Wiederholung²¹⁸ des ›Traumas‹ vorliegt, sondern fügt ihr in psychoanalytischer Logik ein ›sekundäres Trauma‹ zu, das Elektra in tödlicher Katalepsie zusammenbrechen lässt. Hofmannsthal, der auf eine beredte Karriere als Sprachskeptiker blicken kann, lässt das sprachoptimistische Konzept von Freuds Katharsis drastisch scheitern. Der Absage an Sprache und dem daraus zwingend folgenden Verweis ins Unsagbare, in Abgründe, in die Rede nicht hinabreicht, möchte ich mich im Folgenden (vgl. Kapitel II.6) unter dem Vorzeichen von Nietzsches Texten widmen.

II.5.7 Fragwürdige Verwandlung: ›Psycho-Literatur‹?

*Wenn »klinisches Material« zu
»bürgerlichem Bildungstheater« wird.*²¹⁹

Auch wenn gerade die Verhältnisse der Handelnden im Drama zueinander in einer psychoanalytischen Deutung eingängig erscheinen, bleibt doch oft der Eindruck einer Vereinnahmung des Textes. Die allzu auffällige Entfernung vom Text führt in einigen Ausführungen zu willkürlichen Hypothesen jenseits der textuellen Vorlage. Wenn Worbs beispielsweise spekuliert: »Untertags dürfte sie [Elektra] wie Anna O. ›traurig und ängstlich aber relativ normal‹ sein«,²²⁰ trägt das kaum zur Deutung von Hofmannsthals Drama bei. In diesem Text nämlich gibt es kein »untertags«, sondern es herrscht ja gerade »bei zunehmender Dunkelheit« abendlich perpetuierte »Dämmerung« [D II 242] und die auftretende Elektra ist sicherlich nicht durch eine alles grundierende Normalität gekennzeichnet. In ihr wirkt, wie oben ausgeführt, auch keine unbewusste »Reminiszenz«, sondern einmal ein überbe-

²¹⁷ Vogel: Priesterin künstlicher Kulte, S. 301, nimmt hier allerdings einen solchen an.

²¹⁸ Von reinigender »Wiederholung« spricht etwas ungenau Günther: Tod der Tragödie, S. 127; vgl. auch Vogel: Priesterin künstlicher Kulte, S. 301. Diese Ineinssetzung von Vaternord und Muttermord ist methodisch problematisch, gerade wenn sie eine kritische Sichtweise der psychoanalytischen Deutung der *Elektra* begründen soll. Das Vergessen des Beils deutet in diesem Zusammenhang ebenfalls auf die Unmöglichkeit einer tatsächlichen Wiederholung hin.

²¹⁹ Vgl. Politzer: Aus dem Geiste der Pathologie, S. 95.

²²⁰ Worbs: Mythos und Psychoanalyse, S. 10.

wusst erinnertes (Vatermord) und zweitens ein übergenau phantasiertes (Muttermord) Ereignis, die zusammengenommen ihr Leben tyrannisch bestimmen: Den vergangenen Vatermord wie den noch zu begehenden Muttermord zeichnet diese punktuell fixierende und zugleich paradox zeitlose Dauerhaftigkeit aus: Der Moment des Mordes ist für Elektra auf Dauer gestellt.

Man sollte auch die Fallstricke, die eine psychoanalytische Textuntersuchung birgt, benennen. Keine dieser Deutungen weist bspw. auf die Möglichkeit des Phänomens der ›Gegen-Übertragung‹ hin. Wenn der Interpret meint, sich als Analytiker mit dem Patienten ›Text‹ einlassen zu können, sollte er beachten, dass nicht nur der Text sich auf ihn, sondern er sich auch auf den Text ›überträgt‹. Die Beiträge der psychoanalytisch argumentierenden Autoren weisen anstelle dieses dynamischen Prozesses oft einen blinden Fleck auf, der eher ein Schlaglicht auf das Verhältnis des interpretierenden Analytikers zum Drama wirft, als den Dramenautor oder gar dessen Figuren zu charakterisieren. Da der genuine Mittelpunkt jeder Psychoanalyse eigentlich das Gespräch ist, muss diese psychodynamische »Konstruktion«,²²¹ auf den Text angewandt, fast zwingend schematisierend und vereinheitlichend im Fokus psychologischer Zielsetzungen stehen. Es können psychische Phänomene aufgezeigt, auf intersubjektive Konstellationen kann hingewiesen oder Verhalten psychosozial problematisiert werden, doch eine ›heilende‹ Abreaktion, die Analyse – im Sinne Freuds – der in ihrer ›psychotischen‹ Fixierung tragischen Heldin wird in diesem »dionysischen Drama vom Schicksal der Seele«²²² nie stattfinden.

Die der Tragödie gestellte ›Diagnose‹ einer gescheiterten Katharsis – sowohl im Sinne Aristoteles' wie auch im Sinne Freuds – erscheint als »medizinische Purgation«²²³ in einem gänzlich anderen Licht, blickt man mit der »unschuldigen«²²⁴ Miene der Texte Nietzsches darauf: »Jene pathologische Entladung, die Katharsis [...], von der die Philologen nicht recht wissen, ob sie unter die medicinischen oder die moralischen Phänomene zu rechnen sei«, zählt zu »jenen stellvertretenden Wirkungen aus ausseraesthetischen Sphären«, über deren »pathologisch-moralischen Prozess« man sich »hinaus-

²²¹ Schlesier: Mythos und Weiblichkeit, S. 16.

²²² Nietzsche: GM, S. 255.

²²³ Deleuze: Nietzsche Lesebuch, S. 217.

²²⁴ Nietzsche: GT, S. 142.

gehoben« finden muss, sonst »mag« man ob »seiner aesthetischen Natur verzweifeln«,²²⁵

Den Fokus auf das Phänomen dieses Scheiterns an der moralischen »Entladung von Affecten« richtet das folgende Kapitel, nicht zuletzt um »das Urphänomen des Tragischen«²²⁶ als ästhetisch gelingendes Scheitern auszumachen. Dem von Freud stets gepflegten, aufklärerischen Gestus entzieht sich Hofmannsthals Drama nicht zuletzt in einem rauschhaften Ende dank der Radikalität, mit der der Autor seinen ästhetischen Mitteln zur Erneuerung des Mythos vertraut.

II.6 Nietzsche

II.6.1 *Die Geburt der Tragödie*

Wir tragen im Innern
Den Träumer Hamlet, den Dänenprinzen,
Den schaurig klugen,
Den Künstler der Lebensverneinung,
Der den Schrei der Verzweiflung noch geistreich umrankt mit funkelndem Witz.²²⁷

»Nietzsche ist die Temperatur, in der sich meine Gedanken kristallisieren« [RA III 335], schreibt Hofmannsthal 1891 als gerade Siebzehnjähriger, der *Jenseits von Gut und Böse* ins Französische übersetzt. Im Sommer desselben Jahres liest er die *Fröhliche Wissenschaft*, im Jahr darauf die erste und zweite der *Unzeitgemässen Betrachtungen* und die *Genealogie der Moral*.²²⁸

Bei Nietzsche finden sich für die *Elektra* zentrale Themen, die um die Zerrissenheit des Individuums, die Auflösung von Ordnung, um Erinnern und Vergessen, um Sprache, Gewalt und immer auch um die Tragödie kreisen. Hofmannsthal findet in Nietzsches *Geburt der Tragödie* den »tragischen Grundmythos: die in Individuen zerstückelte Welt sehnt sich nach Einheit,

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd., S. 142f.

²²⁷ Hugo von Hofmannsthal: Gedankenspuk, in: Die Gedichte, hg. von Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Frankfurt a.M./Leipzig 2000, S. 192f.

²²⁸ Vgl. Hofmannsthal: SW III 397. Zu Hofmannsthals Nietzsche-Rezeption auch Jürgen Meyer-Wendt: Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches, Heidelberg 1973. Zur Wiener Nietzsche-Rezeption vgl. Aldo Venturelli: Nietzsche in der Berggasse 19. Über die erste Nietzsche-Rezeption in Wien, in: Nietzsche Studien 13 (1984), S. 448–480.

Dionysos Zagreus will wiedergeboren werden« [RA III 359]. Mit dieser Äußerung rekurriert Hofmannsthal auf die erste und älteste Form des mythischen Gottes, die als kretisch-orphisch gilt, und auf die sich auch Nietzsche bezieht: Dionysos Zagreus – der Zerstückelte.

In der mythischen Überlieferung gilt Zagreus, der wilde Jäger, als Sohn von Zeus und Persephone,²²⁹ der als Knabe auf Geheiß Heras von den Titanen überwältigt und verschlungen wird. Einzig sein noch schlagendes Herz rettet Athene, das dann von Zeus geschluckt wird. Erst die zweite Emanation dieses Gottes als Sohn von Zeus und Semele wird der sagenumwobene Gott des Weines. Zum dritten Mal tritt er in den eleusinischen Mysterien unter dem Namen Iakchos als Sohn Demeters auf. Diesen nennt Nietzsche in Anlehnung an die Mythendeutung Schellings dann auch den »kommenden dritten Dionysos«.²³⁰

In der *Geburt der Tragödie* wird Dionysos als Leidender an der »Zerstückelung« und der »Individuation«²³¹ zum Sinnbild für das Ursprüngliche und eine Unmittelbarkeitserfahrung, die sich gegen Entfremdung und auf die Seite des Erleben stellt. Der Text sieht in der Opposition des Rationalen und des Mythischen, definiert als Tragisches,²³² nicht mehr eine metaphysische Funktion des Mythos wie noch die Romantiker. Nietzsches Schrift – hierin kulturwissenschaftlich *avant la lettre* – leitet die performative Entstehung der Tragödie aus dem Ritual der Dionysien²³³ her und postuliert in dieser Aufführungspraxis eine pragmatisch historische und ästhetische Funktion, die vor allem radikale Kulturkritik ist. Als solche wurde sie auch von Nietzsches Zeitgenossen, vor allem seinen Kollegen unter den klassischen Philologen und Historikern, empfunden, denen die Ordnung der »Archive der

²²⁹ Vgl. Karl Kerényi: Die Mythologie der Griechen, Bd. 2: Die Heroen-Geschichte, München 2004.

²³⁰ Nietzsche: GT, S. 72.

²³¹ Ebd.

²³² Vgl.: »Durch die Tragödie kommt der Mythos zu seinem tiefsten Inhalt, seiner ausdrucksvollsten Form« (Nietzsche: GT, S. 74). Und: »Die dionysische Wahrheit übernimmt das gesamte Bereich des Mythos als Symbolik ihrer Erkenntnisse und spricht diese theils in dem öffentlichen Cultus der Tragödie, theils in den geheimen Begehungen dramatischer Mysterienfeste, aber immer unter der alten mythischen Hülle aus.« (ebd., S. 73).

²³³ Zu Ablauf und Aufführungspraxis des Tragödienagons während der Dionysien vgl. Kapitel III.1. Ausführlich analysiert das Phänomen Enrico Müller: »Aesthetische Lust« und »dionysische Weisheit«. Nietzsches Deutung der griechischen Tragödie, in: Nietzsche-Studien 31 (2002), S. 134–153, hier S. 146.

Vergangenheit«²³⁴ als Daseinsberechtigung ihrer Wissenschaft vollends genügte. Dieses »kunstphilosophische Manifest«²³⁵, das nicht nur anticlassizistisch war und gegen das Griechenbild des Neuhumanismus wetterte, sondern auch antihistorisch die Wiederholbarkeit geschichtlicher Sachverhalte in philosophischem Gestus mit literarischer Verve behauptete, ließ sich in die vorhandenen, objektiven Kategorien des Historismus nicht gut einpassen und wurde als massive Entfremdung von der (Alt)-Philologie gewertet. Dieses »wissenschaftliche Selbstmordkommando«²³⁶ behauptet die Priorität der Erkenntnis durch Anschauung, Intuition und Einbildungskraft – also der Kunst – vor logischer, theoretischer, reflexiver Analyse, »denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt«²³⁷ – so der provokant wiederkehrende und von Nietzsche in dem *Versuch einer Selbstkritik* selbst als »anzüglich«²³⁸ charakterisierte Kernsatz der Schrift. Den Ursprung der attischen Tragödie als höchste Form der Kunst sieht Nietzsche im tiefen Pessimismus des frühen Griechentums. Die vielgerühmte »Heiterkeit«²³⁹ der griechischen Welt²⁴⁰ ist ein apollinisches Kunstprodukt, gewonnen aus der ständigen Überwindung des dionysischen Schreckens, den dieses »zum Leiden so einzig befähigte Volk«²⁴¹ empfand. Das Wissen um die Sinn- und Ziellosigkeit menschlichen Daseins, um das Ausgeliefertsein an ein übermächtiges Schicksal bildet den Boden, auf dem sich der Mythos gründet, nicht die Hoffnung auf Erlösung und Legitimation durch die Präsenz einer göttlichen Instanz:

²³⁴ Mit dieser Formulierung stellte Theodor Mommsen in seiner Antrittsrede vor der Preussischen Akademie der Wissenschaften am 27. April 1858 die Verbindung zwischen Geschichtswissenschaften und Naturwissenschaften als »Tatsachenforschung« her (Manfred Landfester: Nietzsche's Geburt der Tragödie. Antihistorismus und Antiklassizismus zwischen Wissenschaft, Kunst und Philosophie, in: Achim Aurnhammer (Hg.): »Mehr Dionysos als Apoll«. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900, Frankfurt a.M. 2000, S. 89–111, hier S. 93) – auch in dem Bemühen, durch diese Nähe das Selbstbewusstsein der eigenen Disziplin zu stärken sowie im gesellschaftlichen Ansehen zu steigen und nicht zuletzt um finanzkräftige Förderer anzuziehen.

²³⁵ Landfester: Nietzsche's Geburt der Tragödie, S. 97.

²³⁶ Ebd., S. 99.

²³⁷ Nietzsche: GT, S. 47.

²³⁸ Ebd., S. 17.

²³⁹ Ebd., S. 36.

²⁴⁰ Vgl. Barbara von Reibnitz: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Stuttgart 1992, S. 226–228.

²⁴¹ Nietzsche: GT, S. 36.

Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und die Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen. Jenes ungeheure Misstrauen gegen die titanischen Mächte der Natur, jene über allen Erkenntnissen erbarmungslos thronende Moira, jener Geier des grossen Menschenfreundes Prometheus, jenes Schreckensloos des weisen Oedipus, jener Geschlechtsfluch der Atriden, der Orest zum Muttermord zwingt, kurz jene ganze Philosophie des Waldgottes, sammt ihren mythischen Exempeln [...] wurde von den Griechen durch jene künstlerische Mittelwelt der Olympier fortwährend von Neuem überwunden, jedenfalls verhüllt und dem Anblick entzogen.²⁴²

Das opake Dionysische tritt gegen den lichten Schönheitskult Apolls an und lässt in Exzess, Ekstase und Entgrenzung ein Ursprüngliches und Wesenhaftes als lustvoll und furchtbar zugleich erfahrbar werden. Das empfundene »Grausen« beim »Zerbrechen des principii individuationis« ist zugleich »wonnevolle Verzückung«, die zu ihrer »steten Erlösung« aber das Apollinische, »die entzückende Vision, den lustvollen Schein«²⁴³ braucht. Entscheidend ist das dialektisch²⁴⁴ fruchtbar werdende Verhältnis beider Kräfte. Während der Klassizismus die apollinische Welt des Masses und der Schönheit als ursprüngliches Phänomen ansieht, ist bei Nietzsche die polare Wechselwirkung zwischen Apollinischem und Dionysischem konstitutiv für das Schöpferische.²⁴⁵ Die »Verbildlichung dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel«²⁴⁶ in der Tragödie bricht den Bann der Individuation »als den Quell und Urgrund allen Leidens« und vermittelt in der Kunst »die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit«,²⁴⁷ in der sich Unheimlichkeit und Schönheit, Wollust und Schauer, die »sonderbaren und widernatürli-

²⁴² Ebd., S. 35f.

²⁴³ Ebd., S. 38.

²⁴⁴ Auch wenn Nietzsche sich gegen die sokratische »Hegelei« (u.a. in: Nachlass, KSA, Bd. 7, München 1999, S. 595, u.ö.) seiner Zeit wendet, scheint mir der Begriff »dialektisch« das hier dargestellte Phänomen besonders anschaulich zu beschreiben.

²⁴⁵ Explizit behauptet Nietzsche sogar außerhalb Griechenlands eine Priorität des rauhen, trunkenen, barbarischen, also nicht-griechischen Dionysischen, dessen Einbruch die Griechen widerstanden und stattdessen ihre immer schon apollinisch geläuterte Form des Dionysischen synthetisiert hätten. In seiner Schilderung der wollüstigen, »geschlechtlichen Zuchtlosigkeit« babylonischer »Sakäen«, die über die »ehrwürdigen Satzungen« des »Familienthum [...] hinweg flutheten« (Nietzsche: GT, S. 32), fällt Nietzsches Wertung des barbarisch Dionysischen auffallend mit der Bachofens zusammen.

²⁴⁶ Nietzsche: GT, S. 141.

²⁴⁷ Ebd., S. 72f.

chen Gebilde des Mythos« [RA I 146] treffen. Hier klingt eine Definition des Mythos an, die Hofmannsthal in seiner Elektratragödie in der Affinität zum Topos des Erhabenen aufnimmt. Zudem wird bereits bei Nietzsche eine Funktion des Mythos nicht nur als Entlastung für das Leben am schwindelnden Abgrund der Erkenntnis, sondern ebenso für das der menschlich triebhaften Abgründe behauptet, aus der sich ihr prototypischer Charakter ableiten lässt – ein Gedanke, den Freud später aufnehmen wird.

II.6.1.1 Elektra. Traum und Rausch

»Das maßlose Wühlen im Schmerz«

[RA III 347]

Nietzsches Tragödienschrift war nach kurzer Zeit der Empörung in der akademischen Zunft wieder in Vergessenheit geraten und gelangte erst zu Beginn des neuen Jahrhunderts mit einer Inkubationszeit von zwei Jahrzehnten zu öffentlichem Ruhm. Die Rezipienten gehörten der jüngeren Künstlergeneration des Fin de siècle an, die sich vor allem von der Wortgewalt und Bilderwelt dieser Schrift affizieren ließen und sie sich teils affirmativ, teils mit selektierender Intention als eine Art ›Stückgut‹ zu eigen machten: »Spätestens ab der Jahrhundertwende ist Nietzsche überhaupt zu einem Wiedergänger geworden, der quer durch die Literatur geistert«. ²⁴⁸ Hofmannsthal hatte ebenfalls die »Griechen von Nietzsche« [RA III 344] gelesen, und es scheint lohnenswert, den Anregungen, die zu seinem Wunsch, die sophokleische *Elektra* zu archaisieren, beigetragen haben, anhand dieser literarisch philosophischen Quelle nachzugehen.

Wenn im Weiteren versucht wird, einige Charaktere der *Elektra* Hofmannsthals auf der Folie der *Geburt der Tragödie* Nietzsches abzubilden, darf dabei nicht aus den Augen gelassen werden, dass Nietzsches »Artisten - Metaphysik« ²⁴⁹ eine Schrift zur Ästhetik ist, wir aber bei Hofmannsthal auf eine spezielle Umsetzung der tragischen Gattung selbst, auf ein realisiertes Drama

²⁴⁸ Rolf Grimminger: Nietzsche, Freud, Hofmannsthal. Zur literarischen Psychologie im Fin de siècle, in: Lothar Bornscheuer/Herbert Kaiser/Jens Kulenkampff (Hg.): Glaube, Kritik, Phantasie. Europäische Aufklärung in Religion und Politik, Wissenschaft und Literatur, Frankfurt a.M. 1992, S. 35–47, hier S. 40. Zur Adaption und Wirkung der Werke Nietzsches vgl. auch das Nachwort von Manfred Landfester: Friedrich Nietzsche, in: Die Geburt der Tragödie. Schriften zur Literatur und Philosophie der Griechen, hg. und erläutert von Manfred Landfester, Frankfurt a.M. 1994, S. 521–530.

²⁴⁹ Nietzsche: Versuch einer Selbstkritik, in: GT, S. 13.

treffen. Da sich also der Gegenstand – die Tragödie – des einen als formale Erscheinung des anderen darstellt, soll auf allzu angestrengte Analogiebemühungen verzichtet werden: Schließlich ist nach Hofmannsthal das Drama »die vornehmste Kunstform, weil darin am meisten verschwiegen wird.« [RA III 372].

Ich möchte mich vor allem auf den von Nietzsche selbst als anschauliches Beispiel eingeführten dionysischen Menschen, den »tragischen Held«,²⁵⁰ als vergleichendes Element in der Tragödienschrift und Hofmannsthals Drama beschränken:

[So]darf behauptet werden, dass niemals bis auf Euripides Dionysus aufgehört hat, der tragische Held zu sein, sondern dass alle die berühmten Figuren der griechischen Bühne Prometheus, Oedipus u.s.w. nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysus sind.²⁵¹

Diese Tradition lässt sich für Hofmannsthals *Elektra. Frei nach Sophokles* in den Figurenkonstellationen und dem spezifischen Gebrauch von Sprache nachweisen, vor allem aber dort, wo Gestik, Blicke und speziell der Tanz diese ergänzen oder ersetzen.

Elektra wird bei Hofmannsthal von den Dienerinnen als »Dämon«, der in »Haus und Hof sein Wesen« [D II 188] treibt, eingeführt. Nur eine ist unter ihnen, die in Elektra das »Königskind« sieht, die sich »vor ihr niederwerfen«, »die Füße ihr küssen«, »salben und mit [ihrem] Haar sie trocknen« [D II 189] möchte. Mit dieser Reminiszenz an das Bild Maria Magdalenas, die die Füße Jesu Christi mit ihrem Haar trocknet, wird nicht nur eine christliche Erlöserfigur²⁵² inszeniert, sondern auch auf die »Doppelnatur« des Dionysos als »eines grausamen verwilderten Dämons und eines milden sanftmütigen Herrschers« verwiesen.²⁵³ Dass Elektra beides in sich vereint, wird in der geschwisterlichen Erkennungsszene orphisch anmutend variiert, wenn Orest fassungslos ob der Veränderung seiner Schwester ausruft:

²⁵⁰ Ebd., S. 71.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Vgl. Friedrich Creuzers romantische Dionysos-Interpretation als erlösenden Gott in Georg Friedrich Creuzer: *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (1812), Leipzig 1837.

²⁵³ Nietzsche: GT, S. 72. Vgl. zur Verbindung der Dämonenfiguration mit den psychodynamischen Persönlichkeitstheoremen der zeitgenössischen Psychologie den Band von Maximilian Bergengruen: *Mystik der Nerven*. Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des Nicht-mehr-Ich, Freiburg i.Br. 2010.

Elektra muß zehn Jahre jünger sein als du. Elektra ist groß, ihr Aug ist traurig aber sanft, wo deins voll Blut und Haß. Elektra wohnt abseits der Menschen, und ihr Tag vergeht mit Hüten eines Grabes. Zwei, drei Frauen hat sie um sich, die lautlos dienen, Tiere umschleichen ihre Wohnung scheu und schmiegen sich, wenn sie geht, an ihr Gewand. [D II 222f.]

Bei Nietzsche sind es »Raubthiere«, die sich »unter dem Zauber des Dionysischen [...] friedfertig nahen«, »Panther und Tiger« schreiten »unter seinem Joche«,²⁵⁴ Doch Elektra ist durch »das maßlose Wühlen im Schmerz« [RA III 347] selbst »giftig wie eine wilde Katze« [D II 187] geworden, sie ist nicht der wilde Tiere zähmende Orpheus, sondern die ihn zerfleischende Mänade.²⁵⁵ Deshalb gipfelt ihr sarkastischer Kommentar zur Unfähigkeit Orests, in ihrem trostlosen Dasein dasjenige seiner Schwester zu erkennen, in einer gespielten Persönlichkeitsspaltung, sie inszeniert sich selbst als das Andere: »Recht! recht! Erzähl mir noch was Schönes von Elektra. Ich werd ihrs wiedersagen, wenn ich sie sehe.« [D II 223]. Die Verschränkung des Eigenen mit dem eigenen Anderen klingt bei Nietzsches vergleichbar:

Die wundersame Mischung und Doppelheit in den Affecten der dionysischen Schwärmer erinnert an [...] jene Erscheinung, dass Schmerzen Lust erwecken, dass der Jubel der Brust qualvolle Töne entreisst. Aus der höchsten Freude tönt der Schrei des Entsetzens oder der sehnende Klagelaut über einen unersetzlichen Verlust.²⁵⁶

Dieses Motiv der »Doppelheit«, die dem Dionysischen inhärent ist, wird in der Figur der Elektra zunehmend verdichtet. Für sie fallen das »Süße« und die »Qual« [D II 188]²⁵⁷ in eins, die für das ästhetisch Erhabene konstitutiven

²⁵⁴ Ebd., S. 29.

²⁵⁵ »Das Leben schickt seine Mänaden mit krummen Messern aus, den Orpheus zu zerfleischen«, so Hugo von Hofmannsthal in Aufzeichnungen seines Prologentwurfs von 1894 zu *Orpheus Neanias* [RA III 385].

²⁵⁶ Nietzsche: GT, S. 33.

²⁵⁷ Zum Zusammenhang von Genuss und Erhabenem vgl. Wilhelm Ammann: Die stille Arbeit des Geschmacks. Die Kategorie des Geschmacks in der Ästhetik Schillers und in den Debatten der Aufklärung, Würzburg 1999, S. 293–296. Der bereits von Edmund Burke: *Philosophical Inquiry about our Origins of the Sublime and the Beautiful* (1757), hg. von Charles W. Eliot, New York 2001, hergestellte Zusammenhang von Genuss und Erhabenem wird dort pikant, wo die voyeuristische Lust an Qualen als dem Erhabenen zugehörig gelten kann. Je realer das Leid, desto höher die Lust: Nach Burke würden bspw. reale Hinrichtungen immer dem theatralen Schauspiel vorgezogen. Die Genusserfahrung des Zuschauers/Lesers machte sich hier demnach durchaus am Leiden der Elektra fest, die aber selbst in der ewigen Rekapitulation der Vatemordszene einen intensiven Lustgewinn produziert: Hier lässt sich ein Hang zu Unmäßigkeit und Hingabe als ambivalente

Schauder sind für sie austauschbar geworden. So bietet sie, dieser Tauschlogik folgend, die einen für die anderen, wenn sie Chrysothemis zum Mord an der Mutter bewegen will: »Sei nicht zu feige! Was du jetzt an Schaudern überwindest, wird vergolten mit Wonneschauern Nacht für Nacht –« [D II 219]. In dieser prekären Gleichzeitigkeit von Indifferenz und ökonomischem Kalkül scheint eine andere Seite Elektras auf, die sie ebenso bestimmt wie die Zuschreibungen des »Wahnsinns« [D II 216], des Entsetzlichen²⁵⁸ und des Außer-sich-Seins.²⁵⁹ Sie hat eben nicht nur ein »unbändiges Gemüt« [D II 193], sondern sie ist auch »klug« [D II 217]: »So überrascht uns die Sprache der Sophokleischen Helden durch ihre apollinische Bestimmtheit und Helzigkeit.«²⁶⁰

Die Konstruktion der Elektrafigur wird erneut gedoppelt, ihr dionysisches Gemüt bekommt ein apollinisches Sprechen zur Seite gestellt. Als Reminiscenz an Goethes Iphigenie²⁶¹ wird sie von Klytämnestra aufgefordert: »Laß deine Zunge los« [D II 202], denn ihre Sprachgewandtheit birgt auch eine apollinisch konnotierte, heilende²⁶² Wirkung: »Sie redet wie ein Arzt.« [D II 199]. Auch wenn Hofmannsthal Elektra letzten Endes gerade nicht ihre »Kräfte in strenger wechselseitiger Proportion«²⁶³ zu zügeln weiß, macht sie sich die apollinische Welt des verbalen Scheins, des wahrsagenden Traumes und der visionären Prophezeiung²⁶⁴ zu eigen. Immer wieder äußert sie sphinxhafte Rätsel: »Ich bin nicht Mutter, habe keine Mutter, bin kein Geschwister, habe kein Geschwister, lieg vor der Tür und bin doch nicht der Wachhund, ich red und steh doch nicht Rede, lebe und lebe nicht« [D II 220]. Egozentrisch behauptet sie, Macht über die Träume zu haben: »Ich!

Erfahrung zwischen eigenem Schmerz und eigener Lust zeigen, die Nietzsches Dionysischem inhärent ist. Die Bedingtheit von Wiederholung, Lust und Schmerz wird im psychiatrischen Diskurs der Jahrhundertwende als Masochismus debattiert, vgl. dazu Kapitel III.2.

²⁵⁸ Vgl. Hofmannsthal: Elektra, D II 195.

²⁵⁹ Vgl. ebd., S. 215.

²⁶⁰ Nietzsche: GT, S. 64f.

²⁶¹ Im ersten Auftritt des dritten Aktes beschreibt Goethes Orest seine Schwester Elektra ebenfalls als sprachgewaltig in ihrer Rachsucht und begabt mit einer »Feuerzunge«, die sie »jeden Umstand der verruchten Tat« schildern lässt, vgl. Johann Wolfgang Goethe: Iphigenie auf Tauris, in: Bd. 5: textkrit. durchges. und kommentiert von Erich Trunz, Dramatische Dichtungen 3, Hamburg 1974, S. 7–67.

²⁶² Vgl. Nietzsche: GT, S. 27.

²⁶³ Ebd., S. 155.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 26ff.

ich! ich hab ihn ihr geschickt. Aus meiner Brust. Hab ich den Traum auf sie geschickt!« [D II 197].

Besonders strategisch setzt sie ihre in der Erscheinung wirksame Wortmacht im Frage-und-Antwort-Spiel ein, das sie, und zwar nach allen Regeln eines (delphischen) Orakels, mit Klytämnestra treibt: Welches Opfer erlöst Klytämnestra von ihren Träumen? Sie lockt die von Opferökonomie verblendete Mutter in sich immer enger um die grausame Auflösung windende Argumentationskreise:

Elektra: Wenn das rechte Blutopfer unterm Beile fällt, dann träumst Du nicht länger.

Klytämnestra: Also wüsstest Du mit welchem geweihten Tier –

E: Mit einem ungeweihten!

K: Das drin gebunden liegt?

E: Nein! Es läuft frei.

K (begierig): Und was für Bräuche?

E: Wunderbare Bräuche, und sehr genau zu üben.

[...]

K: Den Namen sag des Opfertiers.

E: Ein Weib.

K (gierig): Von meinen Dienerinnen eine, sag! Ein Kind? Ein jungfräuliches Weib?

Ein Weib, das schon erkannt von einem Manne?

E: Ja! erkannt, das ists!

[...]

K: Wer denn? wer bringt es dar? [...] Vom Hause jemand? oder muß ein Fremder herbei?

E (zu Boden stierend, wie abwesend): Ja, ja ein Fremder. Aber freilich ist er vom Haus.

K: Gib mir nicht Rätsel auf. [...] Ich finde mir heraus, wer bluten muß, damit ich wieder schlafe.

E: Was bluten muß? Dein eigenes Genick [...]! [D II 204–209]

Die folgende visionäre Treibjagd, die Elektra wortgewaltig imaginiert, übertrifft Klytämnestras schlimmste Träume. Gnadenlos hetzt sie die Mutter »mit schwarzroten Todesnetzen« verbal durch den »finstern Schlund von Jahren« [209] ins Labyrinth ihrer Rachephantasien. In dessen Zentrum steht schließlich Klytämnestra »von sprachlosem Grauen geschüttelt, [...] gräßlich atmend vor Angst, Aug in Aug« [D II 209f.] mit einem denkbar unbeteiligten Minotaurus: Es ist Agamemnon, der ist nurmehr »ein Schatten, und doch Glieder und das Weiße von einem Auge: er achtets nicht und doch muß es geschehn: vor seinen Füßen drücken wir sie hin, da fällt das Beil!« [D II 198]. In fast ironisch anmutendem Kontrast zur töchterlichen Rachefurie wird der zu Rächende im Stück als interesseloser Widergänger aufgerufen, der schon

im Todeskampf, nachdem man ihm »ein weißes Hemde über[warf]«, eine »hilflos« [D II 227] stillgestellte Gespenstergestalt abgab. Nicht angesichts der zur Bettlakengroteske herabgekommenen *wirklichen* Gespenster, sondern in der Begegnung mit Elektra »verdorrt das Herz vor Grauen« [D II 208]. Doch »ein halbtoller Gott, das Lachen, taumelt« herein, »lacht lautgellend« über Klytämnestras »Röcheln!« [D II 210] und entlarvt Elektras Rachephantasie schließlich als, wenn auch schaurige, so doch machtlose Virtualität eines Traums.

So konstatiert Klytämnestra entschlossen: »Träume sind ungesund, sie zehren an den Kräften«, aber sie »sind etwas, das man los wird« [D II 208]. Selbst wenn man in Traumbildern »die ganze »göttliche Komödie« des Lebens, mit dem Inferno« durchleidet, bleibt man doch »nicht ohne jene flüchtige Empfindung des Scheins«. ²⁶⁵ Klytämnestras Träume wiederum verweisen durchaus auf eine drohende Rückkehr Orests, bleiben aber fürs Erste, ob freudsche Wunscherfüllung oder apollinische Mantik, bloße »Traumwirklichkeit«. ²⁶⁶

II.6.1.2 Blick und Erkenntnis

Alle Verwünschungen Elektras erscheinen apollinisch gefiltert, sie sind als Sprache nur Abbild: Etwas viel Quälenderes, Unverhülltes, Unbenennbares lauert »zwischen Tag und Nacht« auf Klytämnestra, »es ist kein Wort, es ist kein Schmerz [...], nichts ist es, nicht einmal ein Alp, und dennoch ist es so fürchterlich, dass meine Seele sich wünscht, erhängt zu sein, und jedes Glied an mir lechzt nach dem Tod«, wenn sich der »Vorhang von dem Bette« hebt, »sieht alles mich an, als wärs von Ewigkeit zu Ewigkeit« [D II 203]. Auch für Klytämnestra wird momenthaft der verhüllende »Schleier der Maja zerrissen«, ²⁶⁷ sie muss einen Blick in den Abgrund des Lebens werfen und kommt für diesen Moment gleich dem weisen Silen Nietzsches zu der Einsicht: »Das Allerbeste ist [...], nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist [...], bald zu sterben.« ²⁶⁸ Und so »türmt sich« ihr alles »eins übers andere«, sie »weiß auf einmal nicht mehr, wer« sie ist, dann »schwindelts« [D II 203] sie. Klytämnestra bedient sich in dem Versuch,

²⁶⁵ Ebd., S. 27.

²⁶⁶ Ebd., S. 26.

²⁶⁷ Ebd., S. 29.

²⁶⁸ Ebd., S. 35.

ihre Schuld zu vergessen, der verdrängenden Entzugsstrategie des doppeldeutigen Schwindels.²⁶⁹

Allerdings droht sie hierbei nicht nur ihre eigene Position im räumlichen Schwindel, sondern gar im leugnenden Schwindeln ihre Identität zu verlieren: »und das ist das Grauen, das heißt mit lebendigem Leib ins Chaos sinken« [D II 203]. Talismane, alte Bräuche und blutige Opferrituale erweisen sich als wirkungsloser Aberglaube. Sie pendelt ausweglos zwischen Selbstbetrug und Wissen: Das Vergessenwollen evoziert den Identitätsverlust sowie umgekehrt im Erkennen der versteinernde Blick in »eine Welt von Qualen« droht.²⁷⁰ Dieser Blick wird im Stück zum Synonym für das geschaute Grauen im Haus der Atriden, zum Blick auf den Grund der »Dinge, die niemand ansehen darf, ohne wahnsinnig zu werden« [RA III 347].²⁷¹ Chrysothemis, die »nie und nimmer wissen« wollte, »daß es so etwas Grauensvolles gibt,« weiß instinktiv, dass »man flüchten«, »sich verkriechen« muss, »wenn es sich zeigt«. »Das Fürchterliche ist nicht für das Herz des Menschen!« [D II 195f.]. Sie will »das Hohle« ihrer »beiden Augen« reinwaschen, damit ihre Kinder »sich nicht erschrecken, wenn sie der Mutter in die Augen schau!« Elektra wendet in ihrer Antwort darauf das Motiv, so dass das Auge, eigentlich als »Fenster zur Seele« Garant für Aufrichtigkeit, nun zum Inbegriff der Verschränkung von Treue und Verrat wird: »Wenn sie der Mutter in die Augen schau! Und wie schaust du dem Vater in die Augen?« [D II 196]. Der Vater, dem Elektra in ihrer allabendlichen Rekapitulation der Mordszene ins »starre, offene« Auge blickt, wird selbst, »die beiden Augen weit offen« [D II 190], immer wieder Augenzeuge der eigenen, von der Tochter bildhaft erinnerten Ermordung. Und selbst Orest, zur Tat entschlossen, weiß, dass seine Rachenahme leichter wäre, »müsst [er] der Mutter nur nicht vorher in die Augen schau« [D II 226].

Elektra selbst wird eingangs als diejenige charakterisiert, deren Blick »niemand im Haus [...] aushält!« [D II 189]. Damit fällt der Blick, der in den

²⁶⁹ Zur Doppelbedeutung des Schwindels einerseits als Betrug und zudem als Verlust des Gleichgewichts vgl. den Band Rolf-Peter Janz/Fabian Stoermer/Andreas Hiepko (Hg.): *Schwindelerfahrungen. Ein kulturhistorisches Phänomen*, Amsterdam/New York 2001.

²⁷⁰ Nietzsche: GT, S. 28.

²⁷¹ In einem Brief an Oppenheimer vom 26. Juli 1895 schreibt Hofmannsthal: »Von Zeit zu Zeit schauen wir mit einem Aug' aus unserer Person heraus, wie man für einen Augenblick unter der Maske herauschielt, und erstarren über die hinter den Erscheinungen hervoratmende überwältigende Größe der Ideen. Diese Augenblicke darf man aber nicht zu oft hervorrufen wollen.« (Hugo von Hofmannsthal: *Briefe I* [1890–1901], Berlin 1935, S. 155f.).

bodenlosen Abgrund geht, zurück auf die Heldin und steht ihr, an den versteinernenden Blick der Medusa gemahnend, als symbolische Waffe zur Verfügung. Doch deren Nutzen ist fraglich, der Preis dafür hoch:

Da musste ich den Grässlichen, der atmet wie ein Viper, über mich in mein schlafloses Bette lassen, der mich zwang, alles zu wissen [...]. Die Nächte, weh, die Nächte, in denen ich's begriff! Da war mein Leib eiskalt und doch verkoht, im Innersten verbrannt. Und als ich endlich alles wusste, da war ich weise, und die Mörder hielten – die Mutter mein ich, und den, der bei ihr ist, – nicht einen meiner Blicke aus! [D II 225f.]

Entscheidend für diesen Blick ist Elektras, unter den Qualen morbider Erotik und in verbrennendem Hass gewonnene Erkenntnis. »Mit der unverhüllten Miene der Wahrheit der wilden und nackten Natur« scheint Elektra hier die »Mythen der homerischen Welt« anzuschauen, denn sie weiß, dass diese auf einem bloß »verhüllten Untergrunde des Leidens und der Erkenntnis schaukeln« und letztlich unter ihrem »blitzartigen Auge« »erbleichen« und »zittern«. ²⁷² In dieser Erkenntnis Elektras verschränken sich dionysische Weisheit und apollinische Prophezeiung zu wortgewaltigen und bilderreichen Visionen. Das phantasierte »Prunkfest« am Grab Agamemnons malt sie chiliastisch als blutige Mischung aus Schlachtung von Mensch und Tier, Opferritus und Bacchanal:

Von den Sternen stürzt alle Zeit herab, so wird das Blut aus hundert Kehlen stürzen auf dein Grab! So wie aus umgeworfenen Krügen wird's aus den gebundenen Mördern fließen, rings wie Marmorkrüge werden nackte Leiber von allen ihren Helfern sein, von Männern und Frauen, und in einem Schwall, in einem geschwellenen Bach wird ihres Lebens Leben aus ihnen stürzen [D II 191].

Die kultische Grausamkeit trägt nicht zuletzt in den aufgeführten »königlichen Siegestänzen« zeremonielle Züge, die sakral anmuten – ein Eindruck, der wesentlich durch das Bild Agamemnons als »gemordetem Heilsbringer« ²⁷³ hervorgerufen wird: »[E]in königlicher Reif von Purpur ist um deine Stirn, der speist sich aus deines Hauptes offner Wunde« [D II 190f.]. Erneut greifen die Zuschreibungen, die auf eine christliche Erlöserfigur und zugleich den Gott der Ekstase hinweisen, ineinander. Elektra berauscht sich »in wildester Trunkenheit« [D II 210] an ihren Wortvisionen, denn *sie* hat

²⁷² Nietzsche: GT, S. 40, S. 73.

²⁷³ Brittnacher: Erschöpfung und Gewalt, S. 150.

»Worte« für das, »vor« dem alle anderen »schweigen« [D II 203] müssen: Die apollinische Form der Sprache illustriert in rauschhaften Bildern ihre tragische Erkenntnis. Eine Erkenntnis, die sie als »dionysischen Menschen«²⁷⁴ auszeichnet, die sowohl Nietzsche als auch Hofmannsthal im Vergleich mit Elektra Hamlet zuschreiben: »Das Verhältnis der Elektra zur Tat freilich mit Ironie behandelt. Elektra – Hamlet. Das Entscheidende liegt nicht in der Tat, sondern in der Treue. Identität von Treue und Schicksal.« [RA III 603].²⁷⁵ Nietzsche formuliert die Ähnlichkeit zwischen dionysischem Menschen und Hamlet wie folgt:

[B]eide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge gethan, sie haben erkannt, und es eckelt sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, dass ihnen zugemuthet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten. Die Erkenntnis tödtet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion – das ist die Hamletlehre [...]; nicht das Reflectiren, nein! – die wahre Erkenntnis, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv, bei Hamlet sowohl als bei dem dionysischen Menschen.²⁷⁶

Elektra ist dieser »wahren Erkenntnis« teilhaftig geworden. Ihr fehlt der zum Handeln notwendige Schleier der Illusion. Sie reflektiert nicht. Sie ist Wissende. Sie handelt nicht, sie beschwört die Handlung, sie rächt nicht, sie ist die »Priesterin[...]« [D II 223] der Rache, sie tötet nicht, sondern preist die Tat:²⁷⁷ »Der ist selig, der tuen darf! Die Tat ist wie ein Bette, auf dem die Seele [...], die eine Wunde, ein Brand, ein Eiter [ist,] ruhen kann« [D II 228].

²⁷⁴ Nietzsche: GT, S. 56.

²⁷⁵ Zum Verhältnis Treue – Erinnern, Vergessen – Verrat im anschließenden Kapitel II.6.2, vgl. dazu vor allem Heinz Wetzel: Elektras Kult der Tat – »Freilich mit Ironie behandelt«, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1979), S. 354–368.

²⁷⁶ Nietzsche: GT, S. 56f.

²⁷⁷ Wetzel weist zu Recht auf das nicht nur parallele, sondern auch gegensätzliche Verhältnis von Elektra und Hamlet hin, das schon Hofmannsthal selbst festgestellt hat: »Die Verwandtschaft und der Gegensatz zu Hamlet waren mir auffallend« [RA III 452]. »Die Verwandtschaft zwischen Hamlet und Elektra besteht in der Gegenüberstellung der Tat mit ihrer Antizipation; der Gegensatz aber liegt in den Gründen dafür. Das Denken, das kritische Reflektieren und das Relativieren aller möglichen Motivierungen, das Hamlet am Handeln hindert, ist Elektra vollkommen fremd. Anstatt die Tat zu vollbringen, nimmt sie sie in beschwörenden Worten vorweg und stilisiert sie dabei zu einer rituellen Handlung: Sie treibt in dem Drama Hofmannsthals mit dem Gedanken an die Tat einen Kult, dessen lähmende Wirkung sich auf alle legt, die in seinem Umkreis leben.« (Wetzel: Kult der Tat, S. 361f.) Die Interpretation der Tathemmung Elektras als lähmender Kult um die Tat leuchtet unmittelbar ein, zumal die Engführung dieser Überlegung am »Kult-

II.6.1.3 Der tragische Chor

Hofmannsthals Elektra transportiert keine Handlung, sondern rekapituliert alles Geschehene in motivischer Verdichtung und symbolischer Konzentration, sie demonstriert und kommentiert den Konflikt, nicht dessen Lösung. In diesem Sinne entspricht Hofmannsthals Entwurf der tragischen Heldin ganz Nietzsches Postulat des griechischen Chors. Ist es nach Nietzsche doch der Chor, der das Drama und seinen dionysischen Helden »im Grunde und ursprünglich nur« in der »Vision aus sich erzeugt«. ²⁷⁸

[Der Chor] schaut in seiner Vision seinen Herrn und Meister Dionysus [...], [der] leidet [und als] [...] der [M]itleidende ist [er] zugleich der [W]eise, aus dem Herzen der Welt die Wahrheit verkündende[s] [...] Abbild der Natur und ihrer stärksten Triebe, ja Symbol derselben und zugleich Verkünder ihrer Weisheit und Kunst: Musiker, Dichter, Tänzer, Geisterseher in einer Person. ²⁷⁹

Die Figur Elektra integriert diese ursprüngliche Funktionen des Chors: Im Sprechakt gestaltet sie die »apollinische Bilderwelt«²⁸⁰ des Dramas, endet aber als dem Gefolge des Dionysos angehörende »Mänade«, die zu der aus ihr selbst kommenden »Musik« in einem »namenlosen Tanz« [D II 233] zusammenstürzt. In Hofmannsthals Figur vereinen sich die bei Nietzsche chronologisch einander ablösenden Phänomene des älteren, reinen Chors, der den »nur als vorhanden vorgestellten« dionysischen Helden in Visionen evoziert und die spätere Form des stimmungserzeugenden Chors, der einen tatsächlich auftretenden, tragischen Helden im Bühnenspiel begleitet.

Damit hätte Hofmannsthal den Chor nicht gänzlich eliminiert, wie oft als *communis opinio* in der Forschung erklärt wird,²⁸¹ sondern Elektra übernehme

gegenstand« Beil stattfindet: »Elektra gräbt es aus, versäumt dann aber, es dem Bruder zu geben. Damit demonstriert sie unfreiwillig, dass die Tat von dem Kult, den sie darum treibt, völlig unabhängig ist.« (ebd., S. 363). Argumentativ einordnen ließe sich dieser Gedanke – das tut der erfreulich prägnante Aufsatz Wetzels nicht – in den freudschen Ansatz zur Entstehung von Kultur und Religion in Totem und Tabu, in: Freud: GW, Bd. 9, S. 287. Elektra leistete gemäß dieser Zuordnung eine ungeheure Sublimierungsarbeit.

²⁷⁸ Nietzsche: GT, S. 63.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd., S. 62.

²⁸¹ Vgl. Worbs: Mythos und Psychoanalyse, S. 5; Schadewaldt: Hellas und Hesperiden, S. 643; Flashar: Die antike Gestalt der Elektra, S. 48; Günther: Tod der Tragödie, S. 109ff.; Brittnacher: Erschöpfung und Gewalt, S. 138ff. Hier wird jeweils der von Hof-

– neben ihrem Auftreten als dionysische Heldin – sowohl die Erzeugung dionysisch stimmungsvoller Zustände beim »Zuhörer«²⁸² wie eben auch die von außen das Geschehen kommentierende und mahnende Funktion des Chors. Bezogen auf Elektras Tatenlosigkeit wirkt diese Verkörperung des Chors in nietzscheanischem Sinne besonders einleuchtend, wenn man die Parallele zum dionysischen Helden und der sein Handeln lähmenden Erkenntnis zieht. Denn es ist »ewig der dienende Chor«,²⁸³ der seine »Vision«²⁸⁴ schaut: Elektra in dieser Refiguration des zeitlos außerhalb der Gemeinschaft stehenden Chors »handelt deshalb selbst nicht.«²⁸⁵ In der *Geburt der Tragödie* erlöst allerdings der Chor den dionysischen Helden aus diesem Zustand der tiefsten, tatenlosen Trostlosigkeit:

In der Bewusstheit der einmal geschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch überall nur das Entsetzliche oder Absurde des Seins, [...] jetzt erkennt er die Weisheit des Waldgottes Silen: es ekelt ihn. Hier, in dieser höchsten Gefahr des Willens, naht sich als rettende, heilkundige Zauberin, die Kunst; sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt: diese sind das Erhabene als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das Komische als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden. Der Satyrchor des Dithyrambus ist die rettende Tat der griechischen Kunst.²⁸⁶

Indem Hofmannsthal den erlösenden Chor als einen Teil der gedoppelten Figurenfunktion in seine Elektra hineinverlegt, bleibt ihr diese Bändigung versagt, denn sie wird in ihrer »Erstbesetzung« als dionysischer Held Opfer eben dieses Entsetzlichen. Sie geht zugrunde und mit ihr die abstrahierende, »rettende« Chorinstanz. Mit Nietzsche gelesen inszeniert Hofmannsthal den

mannsthal vollzogene Bruch mit der legitimierenden Instanz des antiken Chors konstatiert. Dass sich dieser Bruch mit der antiken Vorlage gerade durch die Integration der strengen antiken Chorform und dessen Aufgaben in einer modernen Elektrafigur manifestiert, scheint mir die intertextuelle Lektüre der Überlegungen Nietzsches nahe zu legen. Hofmannsthals Figuren bleiben »transzendente Obdachlose«, moralisch auf sich gestellt, gerade indem der Form nach ein archaisches Element griechischer Dramentektonik aufgenommen wird, um es dann bezeichnenderweise mythisch zu variieren.

²⁸² Nietzsche: GT, S. 63.

²⁸³ Elektra bezeichnet sich selbst als »Sklavin« [D II 217] und Dienende im Haus [vgl. D II 220].

²⁸⁴ Nietzsche: GT, S. 63.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Ebd., S. 57.

»Selbstmord«²⁸⁷ der Tragödie als unausweichliches Erbe des Euripides, doch kündigt sich mit dem dionysischen Tanz eine Rückkehr zu »kultischen Vorformen«²⁸⁸ der klassischen Tragödie an.

Auch dem Zuschauer wird die von Nietzsche versprochene »Entladung« nicht gewährt. Was Hofmannsthal in allen blutigen Schlachtvisionen des Dramas versucht hat zu beschwören, gelingt erst, wenn der Text als Tragödie selbst endet: »Jetzt verfängt kein Trost mehr«.²⁸⁹ Der rhetorische Versuch, in der Sprache des Dramas das Grauen abzubilden, aus dem »Blut die Schatten neu aufsteigen« zu lassen, den »Schauer des Mythos neu zu schaffen« [RA III 443], bleibt hinter diesem ambivalenten Ende voll Irritationen zurück. Im Namenlosen scheint in *Elektra* die trostlose Überbietung auf, die die Moderne als »schweigen und tanzen« [D II 234] dem künstlerisch zu bändigenden Erhabenen Nietzsches entgegenhält: Der Chor ist tot, es lebe der Chor.²⁹⁰

II.6.2 Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben

Nach der Tat ist vor der Tat

Ergänzend zur *Geburt der Tragödie* muss als Quelle Hofmannsthals für die Umgestaltung der sophokleischen Vorlage die Zweite der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* gelten, ein Text, der erstaunlicherweise in der Forschung kaum zur Erhellung seiner düsteren *Elektra* herangezogen wird: Nietzsches Abhandlung *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*.²⁹¹

²⁸⁷ Ebd., S. 75f.

²⁸⁸ Bohrer: Wiederholung des Mythos, S. 83.

²⁸⁹ Nietzsche: GT, S. 57.

²⁹⁰ Vor dem Hintergrund der Umarbeitung zum Libretto der Oper *Elektra* für Richard Strauss bekommt die Bedeutung der Musik bereits im Drama eine ganz eigene Dynamik. So lebt *Elektra* ähnlich der Wagner verpflichteten Tragödienschrift Nietzsches auch aus dem »Geiste der Musik«, nicht zuletzt da Nietzsche seine Schrift auf Wagner bezieht.

²⁹¹ Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, zitierte Sigle UB II. Die Bedeutung dieser Schrift für Hofmannsthal wird in der Betrachtung des lyrischen Dramas *Gestern* durch Paul Requadt erwähnt, in dem ebenfalls die Problematik von Erinnern und Vergessen thematisiert ist; in der neueren Forschung arbeitet Uhlig, Anverwandlung antiker Stoffe, den Bezug zur Schrift Nietzsches in ihre psychoanalytisch argumentierende Deutung ein.

Der im vorangegangenen Kapitel unternommene Versuch, die Einflüsse der Schriften Nietzsches auf die *Elektra* nicht nur nachzuweisen, sondern auch fruchtbar zu machen, soll an dem die Geschwister charakterisierenden und vor allem trennenden Konflikt im Umgang mit Erinnerung fortgeführt werden. Der folgende Abschnitt wird in keiner Weise das hoffnungslose Unterfangen einer Rekapitulation des gegenwärtigen Forschungsdiskurses zu Erinnerung und Gedächtnis versuchen, sondern das umrissene Feld der genannten Schriften intertextualisieren.

»Könnten wir die Historie loswerden« – der resignativ sehnsüchtige Untertitel zu Hofmannsthals Gedicht *Gedankenspek* von 1890 verdankt sich der Schrift *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, die sich vor allem gegen eine omnipräsente historische Bildung wendet, die Nietzsche als »Schaden, Gebreite und Mangel der Zeit«, ja als Krankheit, als »verzehrendes historisches Fieber«,²⁹² verstand. Eine Schrift, die im Sinne der *Décadence*-Kritik Nietzsche ebenso wie die *Geburt der Tragödie* gegen den wissenschaftlichen Rationalismus im Allgemeinen und den positivistischen Historismus im Besonderen wettet. Wurde das Mythische der Kunst in der antiken Tragödie durch »aesthetischen Sokratismus«²⁹³ zersetzt, findet sich das gleiche Paradigma der Versprachlichung als Entfremdung und Degeneration in der modernen Kultur. Immer wieder verwechselt der analytische Geist Bildung mit »der passiven Anhäufung von Wissen«,²⁹⁴ die das Leben »mit Begriffen wie Drachenzähnen« »mechanisch zerlegt« und »zerbröckelt«. Für Nietzsche ist die »historische Krankheit«²⁹⁵ das Leiden der Moderne: »Also: es ist möglich, fast ohne Erinnerung zu leben, ja glücklich zu leben, wie das Thier zeigt; es ist aber ganz und gar unmöglich ohne Vergessen überhaupt zu leben.«²⁹⁶ In seiner Historismuskritik geht er noch über das Leiden des Individuums an dem »nie zu vollendenden Imperfectum«²⁹⁷ hinaus und betont die Wichtigkeit des Vergessen-Könnens nicht nur für den Einzelnen, sondern für den Fortbestand von Kultur überhaupt: »Es gibt einen Grad von Schlaflosigkeit, von Wiederkäuen, von historischem Sinne, bei dem das

²⁹² Nietzsche: UB II, S. 246.

²⁹³ Nietzsche: GT, S. 85.

²⁹⁴ Gregor Streim: Das »Leben« in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal, Würzburg 1996, S. 57.

²⁹⁵ Nietzsche: UB II, S. 329.

²⁹⁶ Ebd., S. 250.

²⁹⁷ Ebd., S. 249.

Lebendige zu Schaden kommt, und zuletzt zu Grunde geht, sei es nun ein Mensch oder ein Volk oder eine Cultur.«²⁹⁸

Um den somit erforderlichen Grad des Vergessens zu bestimmen, ist es notwendig, »[...] dass man eben so gut zur rechten Zeit zu vergessen weiss, als man sich zur rechten Zeit erinnert, davon dass man mit kräftigem Instincte heraus fühlt, wann es nötig ist, historisch, wann unhistorisch zu empfinden«.²⁹⁹ Dieser lebensnotwendige »Instinct« wird Nietzsche zum alles entscheidenden Distinktionsinstrument im Umgang mit Vergangenen. Um nicht von der »Last« [D II 233]³⁰⁰ der Erinnerung, dem »Todtengräber des Gegenwärtigen«, niedergedrückt zu werden, muss der Mensch seine »plastische Kraft«³⁰¹ mobilisieren.

Doch eben hier zeichnen sich definatorische Schwierigkeiten ab: Denn was genau ist diese »eigenartig[e]« Kraft »zu wachsen, Vergangenes und Fremdes umzubilden und einzuverleiben, Wunden auszuheilen, Verlorenes zu ersetzen, zerbrochene Formen aus sich nachzuformen«?³⁰² Und zu welcher »rechten Zeit« setzt man sie in welchem »Grad« und ab welcher »Grenze«³⁰³ ein?³⁰⁴ Obwohl hier Merkmale anderer, für Nietzsche entscheidender Punkte im Streben nach gelingendem Sein, wie eine dionysische Lebensbejahung oder das Postulat des Übermenschen, anklingen, bleibt er in diesem Text neben der konkreten Kritik am Bestehenden in seinen eigenen Gestaltungsvisionen eher vage. Doch auch wenn er gegen Ende seiner Überlegungen mit Erziehungsmethoden einer »sich selbst gegen sich selbst« erziehenden »ersten Generation«³⁰⁵ experimentiert, soll in seinen Betrachtungen gerade keine mustergültige Didaktik an die Hand gegeben werden, denn schriftlich fixierte Bildung herrscht ja bereits im Unmaß.

Es soll also grundlegende Geschichtskritik, ja Gedächtniskritik geübt werden. Eine Geschichtsschreibung, »vor der alle Zeichen als gleichbedeutend erscheinen, dient, da sie den kulturellen Wert des Vergessens vergisst, nicht

²⁹⁸ Ebd., S. 250.

²⁹⁹ Ebd., S. 252.

³⁰⁰ Ebd., S. 249.

³⁰¹ Ebd., S. 251.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Vgl. dazu Gilles Deleuze: Nietzsche und die Philosophie, Hamburg 1991 (Original: Nietzsche et la philosophie, Paris 1962.). Deleuze begriff die »plastische Kraft« als »Kraft zur Umwandlung«, »Macht zur Transformation«, generell »dionysische Macht«, S. 48. Vgl. ebd., S. 18, S. 42, S. 178 und S. 191–209.

³⁰⁵ Nietzsche: UB II, S. 328.

mehr der Selbstmodellierung der Kultur, sondern wird [...] zu deren Bedrohung.«³⁰⁶ Es gilt, mit Nietzsche nicht nur zu unterscheiden, sondern zu selektieren. Das »Glück des Thieres, als des vollendeten Cynikers«,³⁰⁷ ist zwar beneidenswert, aber:

Es ist wahr: erst dadurch, dass der Mensch denkend überdenkend, vergleichend, trennend, zusammenschliessend jenes unhistorische Element einschränkt, erst dadurch dass innerhalb jener umschliessenden Dunstwolke ein heller, blitzender Lichtschein entsteht, also erst durch die Kraft, das Vergangene zum Leben zu gebrauchen und aus dem Geschehenen wieder Geschichte zu machen, wird der Mensch zum Menschen: aber in einem Uebermaasse von Historie hört der Mensch wieder auf, und ohne jene Hülle des Unhistorischen würde er nie angefangen haben und anzufangen wagen. Wo finden sich Thaten, die der Mensch zu thun vermöchte, ohne vorher in jene Dunstschicht des Unhistorischen eingegangen zu sein.³⁰⁸

Die »umhüllende Atmosphäre« des Unhistorischen, in der »Leben allein erzeugt«³⁰⁹ wird, steht in bildreicher Verwandtschaft zu dem von Schopenhauer entlehnten »Schleier der Maja« der *Geburt der Tragödie*, die ja auch das apollinische »Umschleiertsein durch die Illusion«³¹⁰ als konstitutives Moment der Tat postuliert. In der Forderung nach Differenz, Selektion und Überwindung begegnen sich Nietzsche und Hofmannsthal erneut. Der sich zwischen bewahrendem Erinnern und tatkräftigem Verwandeln entspinnde Konflikt gerät Hofmannsthal früh zur entscheidenden Frage nach Leben und Würde des Menschen. So schreibt er an Richard Strauß 1912 im sogenannten Ariadnebrief:

Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selber hinweg kommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft. Dies ist einer von den abgrundtiefen Widersprüchen, über denen das Dasein aufgebaut ist, wie der delphische Tempel über seinem bodenlosen Erdsplatt. [D V 297]

³⁰⁶ Renate Lachmann: Die Unlösbarkeit der Zeichen. Das semiotische Unglück des Mnemonisten, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.): Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik, Frankfurt a.M. 1991, S. 111–141, hier S. 115.

³⁰⁷ Nietzsche: UB II, S. 250.

³⁰⁸ Ebd., S. 252f.

³⁰⁹ Ebd., S. 252.

³¹⁰ Nietzsche: GT, S. 57.

Nietzsche beschreibt den *Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* als genau diese Gratwanderung zwischen Erinnern und Vergessen. Doch ergreift er in seinem Text mit berühmt berüchtigter Finesse polemisch Partei für die »Fähigkeit, in einem bestimmten Grade unhistorisch empfinden zu können«, da er diese für die »wichtigere und ursprünglichere« hält, aus der erst »Rechtes, Gesundes und Grosses«³¹¹ hervorgehen kann: Das »Unhistorische« als die »Kunst und Kraft vergessen zu können« und das »Überhistorische« mit dem »Charakter des Ewigen und Gleichbedeutenden« als »die aeternisierenden Mächte der Kunst und Religion« wirken als »Gegenmittel«³¹² zum Historischen. Ein schmerzhaftes, aber dem »Historisch-Kranken« dringend zu empfehlendes »Heilverfahren«,³¹³

Hofmannsthal bleibt über diese Frage Zeit seines Lebens im Zweifel: Die Helden seiner Texte stürzen immer wieder in den bodenlosen Spalt zwischen der »Verwandlung im Tun« [RA III 602] und der »Identität von Treue und Schicksal« [RA III 603].³¹⁴ Die einen entscheiden sich für den »Weg zum Sozialen als Weg zum höheren Selbst« [RA III 602], die anderen folgen der Devise: »Anstößig ist alles Produktive« [RA III 510] – eine Unentscheidbarkeit, die auch den Autor teils in die Krise, teils zu enormer Produktivität führte.³¹⁵

Die Analogien zwischen der *Elektra* und dem zweiten Teil der *Unzeitgemässen Betrachtungen* liegen nicht nur »in der Luft«,³¹⁶ sondern lassen sich sehr handfest im Text, bis hinein ins Vokabular verfolgen. Wenn Nietzsche seine Schrift mit einer Gegenüberstellung von ewig erinnerndem Menschen und vergessendem Tier beginnt, in der sich bereits zwei gleichermaßen bedenkliche Extrempositionen im Umgang mit Vergangenheit ankündigen, hört

³¹¹ Nietzsche: UB II, S. 252.

³¹² Ebd., S. 330f.

³¹³ Ebd., S. 331.

³¹⁴ Schon in Hofmannsthals frühem lyrischen Drama *Der Tor und der Tod* (1893) schwört Claudio: »Ich will die Treue lernen, die der Halt von allem Leben ist ...« [D I 290]. Und noch in der *Ägyptischen Helena* (1924) trinkt die Heldin einen Trank des Vergessens, der verspricht, sie wieder »unschuldig« [D V 443] werden zu lassen.

³¹⁵ Einen nicht unerheblichen Anteil an der im *Chandos-Brief* sich manifestierenden Sprachkrise hat die Erkenntnis, »dass die Reinheit der Kunstwerke und die Teilnahme am tätigen, sozial verantwortlichen Leben nicht miteinander zu versöhnen sind.« Sogar biographische Bezüge zur *Elektra* meint Wetzel, *Kult der Tat*, S. 367 erkennen zu können: »In der Figur des Orest trug Hofmannsthal dieser Erkenntnis Rechnung und machte damit sein eigenes Dilemma zum Thema der *Elektras*«.

³¹⁶ Hofmannsthal bemerkte zu den Aphorismen Paul Bourgets, dass in ihnen »viel Nietzsche steckt – wohl unbewusst, weil's eben in der Luft liegt –« [RA I 96].

man fast Elektra zornig klagen: »Vergessen? Was! Bin ich ein Tier? vergessen? [...] ich bin kein Vieh, ich kann nicht vergessen!« [D II 195, gesperrt im Original]. Die Positionen sind spätestens nach diesem Wutausbruch klar verteilt: Elektra als die personifizierte Kontrahentin der Verdrängung geht zu Grunde, Chrysothemis, eingesponnen in das Erinnerungsnetz ihrer Schwester, will nichts als vergessen und »dann weiterleben!« [D II 215], Orest, vom lähmenden Kult seiner Schwester auch szenisch ausgeschlossen,³¹⁷ gelingt es, im Sinne Nietzsches »unhistorisch« zu empfinden. Er ist es, der schlicht die Tat begeht.³¹⁸

II.6.2.1 *Erinnern – Vergessen*

Bezeichnenderweise eint ihr verleumdender Umgang mit Erinnerung vor allem die beiden übertrieben weiblich gestalteten Figuren des Dramas, die darin Elektra besonders verhasst sind: Chrysothemis und Klytämnestra. Mutter und Tochter zeichnet ein Gedächtnismechanismus aus, der mit Umberto Eco als »Konfusion« bezeichnet werden kann: »Man vergißt nicht durch Streichung (cancellation), sondern durch Überlagerung (superimposition), nicht indem man Abwesenheit herstellt, sondern indem man Gegenwarten multipliziert.«³¹⁹

³¹⁷ Heinz Wetzel zeigt, dass Orest der lähmenden Wirkung dieses Tatkults Elektras auch deshalb entgeht, weil er in »vollkommener Unabhängigkeit von ihr« aufgewachsen ist, die Tat geplant und diese letztlich, die Bühne kurz vor Schluss überhaupt zum erstenmal betretend, ausführt – von seiner Schwester weder »motiviert« noch unterstützt (Wetzel: Kult der Tat, S. 360).

³¹⁸ In der Forschung ist an verschiedenen Stellen das Verhältnis von Wort und Tat bei Elektra und Orest bearbeitet worden. So stellen für Gerhardt Baumann: Hugo von Hofmannsthal die beiden Geschwister das »bloße Sich-in-Worten-Ausleben« und das »entschlossene Schweigen« der »Tat« dar (S. 294). Ähnlich argumentiert Grete Schaefer: Hugo von Hofmannsthal's Weg zur Tragödie, in: DVjs 23 (1949), S. 306–330, dass zwar »die Lage nach einer befreienden Tat schreit«, aber »das ganze Stück über nur von ihr geredet« wird (ebd., S. 306f.). Sie schließt daraus, dass Hofmannsthal die »Aufgabe, eine Tragödie zu schreiben«, mit der *Elektra* »noch gar nicht bewältigt« (ebd., S. 322) habe, und ihm »Wort und Gedanke fragwürdig« seien »gegenüber der ›Tat«« (ebd., S. 328). Nun hat allerdings Wolfgang Schadewaldt: Hellas und Hesperiden, darauf verwiesen, dass sich der antike Tragödienbegriff schon in der sophokleischen *Elektra* nicht im Handeln, sondern im Leiden konstituiert, vgl. Schadewaldt: Daten zur ›Elektra‹ des Sophokles, in: Hellas und Hesperiden, S. 295. In der Form folgt Hofmannsthal also der antiken Tragödie: Elektras wortreiches Leiden konstituiert das Drama, Orests Tat beendet es.

³¹⁹ Umberto Eco: An Ars Oblivionalis? Forget it!, in: PMLA 103 (1988), S. 254–261. Eco geht davon aus, dass es die Funktion der Semiotik ist, im Ausdruck etwas Abwesendes anwesend zu machen. Damit wird es unmöglich, einen Ausdruck zu gebrauchen, um

Klytämnestra »türmt sich [...] eins übers andre« [D II 202], ihr »Denken« trennt sich »fort und fort entzwei« [D II 199]. Ihr maßloses Opfern, ihre auf alle Sinne ausgedehnte Wahrnehmungsverweigerung des Geschehenen, auch das Tabu, ihren Sohn überhaupt zu erwähnen, »ein Pandämonium überallher zusammengehäufte Mythen und Superstitionen«³²⁰ verweist auf ihre Vergessensstrategie. In dem unbedingten Versuch, ihre Erinnerungen zu verdrängen, gerät sie sich selbst aus dem Blick, alles ist wie »im Taumel«, wie »im Traum« [D II 199], sie »weiß auf einmal nicht mehr, wer« sie ist [D II 203]. Der Preis für ihr Vergessen ist der bereits beschriebene, im Schwindeln manifest gewordene Positionsverlust und Selbstbetrug. Selbst ihr körperliches Siechtum ist nicht zuletzt auf die schlaflosen und traumreichen Nächte zurückzuführen, in denen die überschriebene Vergangenheit ihr Recht einklagt. Doch ihr gelingt, wofür sie so teuer bezahlt: »Mir klingt das so bekannt. Und nur als hätt ichs vergessen, lang und lang« [D II 199].

Während ihrer Mutter die »schweren Lider« der im Stück als erinnerndem Organ so zentralen Augen gnädig »zufallen« [D II 199], kann Chrysothemis »nicht fassen, daß [sic] nicht mehr jung« ist. Ihr verwirren sich die Zeitebenen: »[I]ch bin was ich früher war«, doch »wo ist denn alles hingekommen, wo denn?« [D II 195]. Die Zeit, »im Husch da, im Husch vorüber, vorher ein Nichts, nachher ein Nichts«,³²¹ wird ihr ausschließlich zum »umhüllenden«³²² Augenblick, der sie auf allen Sinnesebenen davor schützen soll, das »Grauensvolle« zu »riechen«, »an[zur]ühren«, zu »wissen«, zu »sehnen«, zu »hören!« [D II 195]. Chrysothemis kämpft mit all ihren Sinnen um das »Glück« Nietzsches, »sich [...] auf der Schwelle des Augenblicks, alle Vergangenheit vergessend, niederlassen« zu können und auf diesem »Punkte wie eine Siegesgöttin ohne Schwindel und Furcht zu stehen.«³²³ Doch bei Hofmannsthal bleibt ihr nur die rastlose Bewegung »von einer Schwelle auf

dessen Inhalt verschwinden zu lassen. Im Prinzip des Vergessens erkennt er deshalb nur den Vorgang des konkurrierenden Überlagerns von einer Information durch weitere: An die Stelle des Vergessens tritt Konfusion, ein »Exzeß«, kein »Defekt der Semiosis.« Der Mechanismus des »Aus-der-Anwesenheit-in-die-Abwesenheit- und Aus-der-Abwesenheit-in-die-Anwesenheit-Versetzens« (Lachmann: Gedächtniskunst, S. 112 und S. 115) erinnert durchaus an Freuds Konstrukt der Deckerinnerung im *Wunderblock* als Bild des psychischen Vorgangs der Verdrängung infolge des Repräsentationsverbotes.

³²⁰ Nietzsche: GT, S. 148.

³²¹ Nietzsche: UB II, S. 248.

³²² Ebd., S. 298.

³²³ Ebd., S. 250.

die andere«, »treppauf, treppab« flieht sie vor der drohenden Erinnerung.³²⁴ Die Konfusion, die Chrysothemis' exzessives Streben nach Vergessen anrichtet, zeigt ihre Wirkung, indem auch sie ihre Orientierung verliert. Ihr »Kopf ist immer wüst«, und sie »kann von heut auf morgen nichts behalten«: »Ich möchte beten, daß ein Gott ein Licht mir in der Brust anstecke, daß ich mich in mir kann wiederfinden!« [D II 195]. In dieser Desorientierung gelingt es ihr nicht, »in der Gegenwart [aufzugehen]« und ihr Glück am »Pflock des Augenblickes«³²⁵ zu finden. Ihr Leben ist ein »[F]lüchten« und »[S]ich verkriechen« [D II 196], ein »Wasser, das vorbeirinnt« [D II 195] und »in bewegte Punkte auseinander [zu] fließen«³²⁶ droht, um den »Eisenklammern« zu entrinnen, mit denen das »lebende Gedächtnisse«³²⁷ Elektra die Schwester Chrysothemis erbarmungslos »an den Boden schmiedet« [D II 193]. Chrysothemis wagt, »wie der rechte Schüler Heraklits zuletzt kaum mehr [...] den Finger zu heben«.³²⁸ Denn »solche Angst«, dass ihr »die Knie bei Tag und Nacht« zittern, die »Kehle wie zugeschnürt« ist, dass sie »nicht einmal weinen« kann, paralyisiert sie: »[W]ie Stein ist alles!« [D II 193]. Dieser sklerotische Zustand lässt die Schwestern »auf der Stange wie angehängte Vögel« die Köpfe nach »links und rechts« wenden, doch Chrysothemis muss ernüchtert feststellen: »niemand kommt, kein Bruder, kein Bote von dem Bruder, nicht der Bote von einem Boten, nichts!« [D II 194]. Die verrinnende Zeit wird für die heiratswillige Chrysothemis, die als bloße Zuschauerin vom Leben ausgeschlossen bleibt, zunehmend zur Bedrohung, denn »mit Messern gräbt Tag um Tag in dein und mein Gesicht sein Mal« – selbst der Prozess des Alterns nimmt im Atridenhaus mörderische Züge an. Und so wächst in Chrysothemis die Überzeugung, »lieber tot« zu sein »als [zu] leben und nicht [zu] leben« [D II 194]. In der Gewissheit, nichts verlieren zu können, wagt sie allerdings auch die Hingabe an eine Utopie. Sie findet die »Kraft« [D II 217], sich überhaupt einer Zukunft zuzuwenden, dem für sie charakteristischen, wenn auch in dieser Ausweichbewegung stark idealisierten »Weiberschicksal« [D II 194]. Sie »hofft, daß das, was kommt, das,

³²⁴ Auch Mayer weist auf die mögliche Charakterisierung Chrysothemis als Schwellenmenschen hin, dessen Ich immer schon am Übergang zu Anderem schwerpunkt- und umrisslos zu werden droht, vgl. Mayer: Der Dichter und die Meduse, S. 238.

³²⁵ Ebd., S. 248f.

³²⁶ Ebd., S. 250.

³²⁷ Ebd., S. 308.

³²⁸ Ebd., S. 250.

was war, auslöschen wird«³²⁹ – eine nach Eco vergebliche Hoffnung, denn letztlich wird auch Chrysothemis *überschreiben*, *auslöschen* kann sie nicht.

So hält Chrysothemis ihrer Schwester Elektra entgegen: »Hör auf. Dies ist alles vorbei. Hör auf!« [D II 196]. Ihr gelingt es, um sich »den Zaun einer grossen und umfänglichen Hoffnung, eines hoffenden Strebens« zu ziehen, der ihr die nötige Distanz verschafft, um sich der schwesterlichen Verführung zur Tat in bekräftigenden Wiederholungen zu verweigern: »Laß mich! [...] Laß mich! [...] Laß mich! [...] Ich kann nicht! [...] Ich kann nicht! [...] Ich kann nicht!« [D II 218f.] – auch das Nicht-Tun muss verbal beschworen werden. Chrysothemis kann den Bezug zwischen sich und der Sühne des Vaternordes erfolgreich negieren, wenn sie fragt: »Was für ein Werk?« [D II 214]. Statt die rückwärtsgewandten Rachephantasien der Schwester zu teilen, »formt« sie »in [sich] ein Bild, dem die Zukunft entsprechen soll.«³³⁰ Ihrem verängstigten flüchtenden Wesen vermag sie einen konstruktiven, zukunftsgerichteten Lebensentwurf abzurufen, der die Vergangenheit zwar »übertüncht«,³³¹ Chrysothemis aber im Gegensatz zu Elektra als Trägerin der lebenswichtigen »plastischen Kraft« Nietzsches auszeichnet. Chrysothemis kommentiert »mit ihrem Beharren auf der untragischen Normalität vitaler Impulse und mit ihrer Erotik der Mütterlichkeit [...] den mörderischen Wahnsinn der Atridenwelt, wie er nicht allein die Un-Mutter Klytämnestra ergriffen hat, sondern in vieler Hinsicht auch jene andere [...], nämlich die Nicht-Mutter Elektra.«³³²

Diese dagegen ist »unvermögend [...] den eigenen Blick einzuschliessen«,³³³ Elektras Blick fixiert das ewige »Blut des Mordes« [D II 189], das aus der Vergangenheit stetig »als Gespenst wieder[kommt]«. ³³⁴ Elektras Dasein erscheint als »ein ununterbrochenes Gewesensein [...], das davon lebt, sich selbst zu verneinen und zu verzehren, sich selbst zu widersprechen.«³³⁵ Ihr Leben speist sich aus der Rekapitulation des genommenen Lebens des Vaters und der Vision des zu nehmenden Lebens der Mutter, eine morbide Seinsform, in der ihr als »cogital« alles lebendig Kreatürliche des »animal«³³⁶

³²⁹ Günther: Tod der Tragödie, S. 106.

³³⁰ Nietzsche: UB II, S. 295.

³³¹ Nietzsche: GT, S.143.

³³² Frick: Die mythische Methode, S. 132.

³³³ Nietzsche: UB II, S. 251.

³³⁴ Ebd., S. 248.

³³⁵ Ebd., S. 249.

³³⁶ Ebd., S. 329.

zuwider sein muss. So ist für Elektra Chrysothemis' Wunsch zu vergessen und ein ›Leben danach‹ zu führen, gleichbedeutend mit deren Versagen und Verrat: ›Ich wünsch dir, wenn du Kinder hast, sie mögen an dir tun, wie du am Vater!‹ [D II 196]. Elektra hält dem Vater die Treue. In der ›Verbindung [...] Elektras mit dem Schicksal des Vaters‹ entsteht ein ›von der Logik zeitlicher Kontinuität‹ unabhängiger, ›irrationaler Kontakt‹, der sich ›im Medium sprachlicher Evokation immer wieder erneuern lässt‹.³³⁷ Das Instrument der nicht zu bezwingenden Erinnerung ist Elektras Wortgewalt, die das Vergangene jeden Tag aufs Neue und jedem gegenüber als unüberwunden und allgegenwärtig beweist: ›Denn alles war mir um seinetwillen nichts, es war mir alles nur Merkzeichen, und jeder Tag war nur ein Merkstein auf dem Weg!‹ [D II 227]. Als ›Seiendes, Ewiges‹³³⁸ wird ihre Sprache zum zeitlos sich wiederholenden Verweis auf die durch den Mord am Vater entstandene Leerstelle. Elektra produziert damit einen Mechanismus, der dem Verfahren der Überschreibung und des Verdeckens naturgemäß entgegen steht. Die geringste Deckung wird von ihr niedergerissen. Sie hetzt in ihren Tiraden ›Begriffs-Drachen‹³³⁹ auf ihr Opfer Klytämnestra, so dass diese selbst, ›von sprachlosem Grauen geschüttelt‹, mit ›zitternden Händen‹ [D II 209] und ›grässlich atmend vor Angst‹ [D II 210], vor diesem ›Begriffsbeben‹³⁴⁰ zurückweicht. Doch verkennt man Elektras Verhältnis zur Tat, wenn man dieser ›wie mit Drachenzähnen übersät[en]‹³⁴¹ Sprache die performative Wirkung einer realen Tat *vor* dem ›eigentlichen Racheakt‹ zuspricht, so dass dieser gar ›überflüssig erscheint‹,³⁴² wie bspw. Wittmann konstatiert. Er argumentiert: ›Die Tat aber lebt aus dem Nichtvergessen: nur der kann die Rache handelnd vollziehen, dem das Wissen um das Verbrechen nicht verloren gegangen ist. In diesem höheren Sinne bleibt die Tat an das Wort gebunden‹³⁴³ – nur eben nicht an Elektras Wort. Denn

³³⁷ Lothar Wittmann: Sprachthematik und dramatische Form im Werk Hofmannsthals, Stuttgart 1966, S. 69.

³³⁸ Nietzsche: UB II, S. 330.

³³⁹ Ebd., S. 329.

³⁴⁰ Ebd., S. 330.

³⁴¹ Ebd., S. 329.

³⁴² Wittmann: Sprachthematik, S. 80.

³⁴³ Ebd. In diesem Sinne argumentiert auch Newiger, der meint, in Elektras Vorwegnahme der Racheat ›tötet sie die Mutter geradezu mit ihren Worten‹ (Newiger: Hofmannsthals Elektra, S.153). In diese Richtung zielt auch Schadewaldts Bemerkung zur Elektra des Sophokles, in der es heißt, dass Elektra durch die ›Größe des ›tödllich-faktischen‹ Worts

sogar für den final tötenden Orest Hofmannsthals ist diese Tat keine Entscheidung, sie ist ihm – zumindest in seiner Selbstwahrnehmung – »auf-erlegt« [D II 226] worden, aber nicht von Elektra, denn für ihre erinnernden Beschwörungen blieb er über die gesamte Dramenlänge unerreichbar: Denn Orest betritt ja bei Hofmannsthal erst in letzter Minute zum ersten Mal die Bühne.

Elektra, die »unlebendige und doch unheimlich regsame Begriffs- und Wort-Fabrik«,³⁴⁴ gefährdet durch ihr aufgebrachtes Sprechen die Tat sogar. Erst als der alte Diener »seine Hand gegen ihren Mund drückt« und sie auffordert: »Schweig still!« [D II 229], steht der Ausführung nichts mehr im Wege. Darin, dass sie, die die Tat so herbeigefleht und verherrlicht hat, diese nun beinahe verhindert, erkennt Heinz Wetzel die wesentliche »Ironie«,³⁴⁵ mit der Hofmannsthal Elektra ins Verhältnis zur Tat setzt. Elektra bleibt gerade in der von ihr betriebenen kultisch überhöhten Ritualisierung vom Wesen der Tat getrennt, sie »wird nie etwas thun«, denn »zu allem Handeln gehört Vergessen«. ³⁴⁶ Doch Elektra »kann nicht vergessen« [D II 195], sie besitzt die »Kraft zu vergessen« nach eigenem Bezeugen »so wenig [...], dass sie an einem einzigen Erlebnis, an einem einzigen Schmerz, [...] an einem einzigen [...] Unrecht, wie an einem ganz kleinen blutigen Risse unheilbar verbluten« muss.³⁴⁷ Ihr fehlt gänzlich die von Nietzsche zum Substrat des Lebens ernannte »plastische Kraft«,³⁴⁸ die dafür sorgen würde, dass sich in ihr das Maß von Historischem und Unhistorischem die Waage hielten. Ihre Überdosis an Historie tötet alles »Lebendige« [D II 218].

Elektras Beschwörung der Tat wird infolge dieser Unmäßigkeit zum destruktiven Kult erhoben.³⁴⁹ Sie stilisiert die imaginierte Rache in maßloser

[...] selbst virtuell zur Täterin des Mordes« werde (Schadewaldt: *Hellas und Hesperiden*, S. 429). Diese Stilisierung Elektras zur »eigentlichen Täterin« wünscht sich eine Ermächtigung in der reinigenden Tat. Die Anstrengungen, die Hofmannsthal unternimmt, um die Unmöglichkeit dieser wortlosen, seligen Tat für Elektra zu demonstrieren, scheinen mir in den genannten Deutungen nicht berücksichtigt. Ich möchte mich hier vielmehr Walter Jens anschließen, der in Elektra die »Antizipation und die Tat selbst mit aller Schärfe konfrontiert« sieht (Jens: *Hofmannsthal und die Griechen*, S. 66).

³⁴⁴ Nietzsche: UB II, S. 329.

³⁴⁵ Wetzel: *Kult der Tat*, S. 358.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Nietzsche: UB II, S. 250f.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Vgl. Wetzel: *Kult der Tat*, S. 363.

Wiederholung zur rituellen Handlung, deren totemistische Realität in der Antizipation aufgeht. Von der realen Tat aber bleibt Elektra in jeder Hinsicht durch diesen Ritus getrennt: »Ich habe ihm das Beil nicht geben können! [D II 229].³⁵⁰ Sie schafft um dieses Beil, das ihr – wie dargelegt – als »lieber Bruder« und »lieber Sohn in einem« [D II 220] zum inzestuös konnotierten Ersatz der gesamten versagenden Familienstruktur gereicht, einen »Kult der Tat«.³⁵¹ Das Beil wird zum Kultgegenstand ihrer eigenen Religion, die »von den Göttern nichts« [D II 228] weiß, als deren »Priesterin« [D II 223] und »Prophetin« [D II 227] sie sich aber besonderen, »dem Handeln abgewendeten, theils brütenden, theils gefühlsexplosiven«³⁵² Riten weiht. Priester erfüllen ein genuin übergesellschaftliches, erhöhtes, depersonalisiertes Amt des Wortes und des Schweigens, das laut Benjamin immer ein »tragisches« ist, und in dem sich die »prophetische Stimme« der »Vorzeit«³⁵³ versucht.³⁵⁴ Das für die antike Tragödie konstitutive Element des prophetischen Sprechens wird von Hofmannsthal noch verdichtet. Seine Elektra tritt über ihren selig sprechenden Tatkult in die »überindividuelle, zeitlose Sphäre des Mythischen«³⁵⁵ ein und damit in enge Verwandtschaft zu Nietzsches »überhistorischen Menschen«.³⁵⁶ Diese Menschen besitzen die »Weisheit«, dass »das Vergangene und das Gegenwärtige [...] eines und dasselbe« ist; in dieser »Uebersättigung« packt sie der »Ekel«.³⁵⁷

³⁵⁰ Das Beil wird für Elektra symptomatischerweise zum Kultgegenstand: In mannigfachen Phantasien »reiß[t] [sic] das Beil aus [Klytämnestras] Hand, schwing[t] es über ihr –« [D II 197], doch ganz im freudschen Sinne des tabuisierten Totems verbleibt ihr Tun im Symbolischen. Besonders sublimierend erscheint ihr Vorgehen, da sie nicht mehr nur symbolisch, sondern sogar rein imaginär verfährt. Es vollzieht sich das Ziel jeder Sublimierung: Kultur wird gestiftet und/oder erhalten. In Elektras Welt fließt, wenn auch zu ihrem Bedauern, nur imaginäres, kein reales Blut.

³⁵¹ Wetzel: Kult der Tat, S. 354.

³⁵² Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, in: KSA, Bd. 6, S. 265. Im Folgenden zitiert als Sigle GM.

³⁵³ Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt a.M. 1990, S. 240.

³⁵⁴ Als charakteristisch erweist sich Elektras Priesteramt zusätzlich darin, dass sie die Tat heilig, den Tugenden »selig« sprechen kann, selbst aber dem »Denken«, das »nichts« ist, ihren »Mund« leihen muss, der nur »ohnmächtige Luft« [D II 229] produziert: Die Priesterin selbst kann nie tätig werden.

³⁵⁵ Inacker: Antinomische Strukturen, S. 144.

³⁵⁶ Nietzsche: UB II, S. 256.

³⁵⁷ Ebd.

Nichts lebt, das würdig
Wär deiner Regungen, und keinen Seufzer verdient
die Erde.
Schmerz und Langeweile ist unser Sein und Koth
die Welt – nichts Anderes.³⁵⁸

Ein nietzscheanisch drastischer Ekel, der wiederum in die Nähe des dionysischen Helden der *Geburt der Tragödie* führt. Jenen hatte seine Einsicht in die Abgründe des Lebens mit Ekel erfüllt und ihn an einem, ihm ohnehin vergeblich erscheinenden Handeln gehindert. Es ist dieser unversöhnliche »Gegensatz von Leben und Weisheit«,³⁵⁹ der Elektra nicht nur von der Tat ausschließt, sondern sie letztlich sogar das Leben kostet. Sie kann »gar keine Verführung mehr zum Weiterleben und zur Mitarbeit an der Geschichte verspüren [...], dadurch dass [sie] die Eine Bedingung alles Geschehens, jene Blindheit und Ungerechtigkeit in der Seele des Handelnden, erkannt« hat.³⁶⁰ Es ist dieses »Erkennen, welches das Leben vernichtet«, das ebenso zwingend wie ironisch »sich selbst mit« vernichtet:³⁶¹ »Elektra ist nicht mehr Elektra, weil sie eben ganz und gar Elektra zu sein sich weihte.« [RA III 461] Bezeichnenderweise kündigt sich Elektras Ende im Verlust ihrer Wortgewalt an – und zwar sobald Klytämnestra ermordet ist: »Das ist Elektra! Das ist ja Elektra! warum spricht sie denn nicht? [...] Elektra, warum sprichst du denn nicht?« [D II 230], fragt die irritierte Schwester, denn plötzlich, wenn es wie den just geschehenen Muttermord endlich etwas zu kommentieren gäbe, schweigt die sonst unzählbare »Feuerzunge«.³⁶² Irreversibel hat Elektras Hingabe an die Rache sich ihr mit »leibhaftigen Zeichen« [D II 231] eingeschrieben hat. Mit der lang geforderten Sühne vollzieht sich auch Elektras tödliche Verwandlung:

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Ebd., S. 254.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Ebd., S. 330f. Nietzsches Argumentationsfigur funktioniert hier versöhnlicher: Für ihn ist auch das Erkennen dem Prinzip des Lebens unterworfen. Selbst wenn ein Erkennen originär gegen das Leben angeht, hält es dort inne, wo es droht, dieses Leben und »sich selbst mit« (ebd.) zu vernichten. Nietzsche räumt einen status quo ein. Hofmannsthal hat seine Elektra so konzipiert, dass es ihr nie möglich sein wird, inne zu halten, um ihre unmäßige Natur einem gelingenden Lebensentwurf unterzuordnen.

³⁶² Vgl. III/1 in: Johann Wolfgang Goethe: Iphigenie auf Tauris.

In der »Elektra« wird das Individuum in der empirischen Weise aufgelöst, indem eben der Inhalt seines Lebens es von innen her zersprengt, wie das sich zu Eis umbildende Wasser einen irdenen Krug. [RA III 461]

Chrysothemis, noch darum bemüht, Elektra in die Befreiungsschlacht aller, »die Ägisth im Herzen haßten,« zu integrieren, fordert sie auf: »Elektra! Schwester! Komm mit uns! so komm mit uns! [...] Komm!« [D II 232]. Doch Elektra nimmt sie kaum noch wahr, sie gerät »taumel[nd]«, sich »neig[end]« [D II 231], »sich plötzlich tief bückend« und »kauern« in einen zunächst »unheimlichen Tanz« [D II 232]. Der Text führt an dieser Stelle ein schleichendes Versagen von kommunizierender Rede auf allen Ebenen vor, niemand hört oder versteht mehr den, der eigentlich spricht. Ägisth ruft seine Diener um Hilfe an: »Helft dem Herren! [...] Hört mich denn niemand? Hört denn niemand?« – Doch nur Elektra schleudert ihm entgegen: »Agamemnon hört dich!« [D II 232]. Sie kommuniziert als Priesterin ihres morbiden Kultes in einer Art rasender Trance nur noch die Botschaft der Toten, so dass wiederum Chrysothemis sie trotz eindringlicher, viermaliger Wiederholung nicht mehr erreicht: »Hörst du nicht, so hörst du denn nicht? [...] Hörst du nicht, [...]! Alle weinen, hörst du nicht?« [D II 233]. Doch Elektra, das einst erinnernde, fixierende, niemals ruhende Auge, verfällt dem beschwörenden Zauber einer imaginären Musik: »Ob ich nicht höre? ob ich die Musik nicht höre? sie kommt doch aus mir heraus« (ebd.).

Im Moment augenfällig misslingender Kommunikation ist Elektra ganz Ohr. Und das, wie alles, was sie tut, unmäßig: Es sind »Tausende, [...] deren uferlose Myriaden Tritte überall die Erde dumpf dröhnen machen« (ebd.) – vom apollinischen Augenschein zum dionysischen Hörrausch. Nun »äussert sich der Mensch« »[s]ingend und tanzend« und hat »das Gehen und das Sprechen verlernt [...]«. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung.³⁶³ Und Elektra tanzt: »die heraklesmässige Kraft der Musik« war es, die »Prometheus von seinen Geiern« – und Elektra von dem ihrem – »befreite«.³⁶⁴ Doch der Preis dieser Entfesselung ist hoch: »Unter dem Zauber des Dionysischen« muss Elektra mit Nietzsche »schauervoll in den Staub sinken«,³⁶⁵ mit Hofmannsthal »stürzt« sie kataleptisch »zusammen« [D II 234]. Hofmannsthals Stück bleibt in seiner Verweigerung der Symbiose von Apolli-

³⁶³ Nietzsche: GT, S. 30.

³⁶⁴ Ebd., S. 73.

³⁶⁵ Ebd., S. 29.

nischem und Dionysischem, von Sprechen und Tanzen, von Blicken und Hören, von Leben und Mythos unerbittlich: Elektra tut nur das eine oder das andere. Sie ist erst ganz »wissendes Elend«,³⁶⁶ »ein Berg von Beharrendem« [RA III 592] und wird dann zur ekstatisch tanzenden »Mänade« [D II 233]. Das von Nietzsche gepriesene, aus »dem Kampf jener zwei feindseligen Principien« hervorgegangene, »geheimnisvolle Ehebündnis«³⁶⁷ des Dionysischen und Apollinischen kann Elektra nicht schließen. Sie erweist sich gegenüber jeglicher Dialektik als renitent, denn das »Individuum kann nur scheinhaft dort bestehen bleiben, wo ein Kompromiß zwischen dem Gemeinen und dem Individuellen geschlossen wird« [RA III 461].

II.6.2.2 Triumph des Tragischen

Chrysothemis schließt den Kompromiss mit dem apollinischen Schein: Ihr »treuloses« Verdrängen bewirkt einen lebensermöglichenden Wandel. Elektras moralisches Treuegelöbnis mutiert zur psychotischen Fixierung, denn »wer die Illusion in sich und Anderen zerstört, den straft die Natur als der strengste Tyrann«.³⁶⁸ In der schwankenden, vieldeutigen Welt von Hofmannsthal *Elektra* stehen sich einander widersprechende, doch gleichermaßen dringliche Forderungen gegenüber; immer und ohne Gewichtung sind hier alle Begierden archaisch und regressiv.

»Die Reflexion vernichtet, Naivetät erhält, selbst Naivetät des Lasters; Naivetät, ingénité, simplicitas, die Einfachheit, Einheit der Seele im Gegensatz zur Zwei Seelenkrankheit«, so versteht Hofmannsthal das handlungsfähige »Individuum Nietzsches« [RA I 96]. Als solches gibt sich der »wissenlos« wie »gewissenlos« handelnde Orest zu erkennen, dem »nur Ein Recht« gilt, »das Recht dessen, was jetzt werden soll.«³⁶⁹ Definiert wird dieses »sollen« bei Nietzsche durch den selbstherrlich Agierenden. Hofmannsthal erkennt indes die »Schwierigkeit der Tat für Elektra«, denn das »Tun setzt den Übergang aus dem Bewußten zum Unbewußten voraus« [RA III 611]. Bei Nietzsche heißt es, weniger psychologisierend, prägnant: »Zu allem Handeln gehört Vergessen«.³⁷⁰ Selbst wenn er »ungerecht gegen das, was hinter ihm liegt«,³⁷¹

³⁶⁶ Nietzsche: UB II, S. 305.

³⁶⁷ Nietzsche: GT, S. 42.

³⁶⁸ Nietzsche: UB II, S. 296.

³⁶⁹ Ebd., S. 254.

³⁷⁰ Ebd., S. 250.

³⁷¹ Ebd., S. 254.

handelt, so erweist sich, dass auch in Hofmannsthals Drama »nur welcher die Zukunft baut, ein Recht hat, die Vergangenheit zu richten.«³⁷² Darin, dass dieses Richten sich sowohl für Nietzsche als auch für Hofmannsthal eher von »hinrichten« als von »gerecht« herzuleiten scheint,³⁷³ liegt einmal mehr die Katastrophe der Unentscheidbarkeit zwischen Leben und Treue: Für Hofmannsthal liegt einerseits die lebensspendende »Verwandlung im Tun«, andererseits aber heißt Tun »sich aufgeben« [RA III 602]. In seiner *Elektra* schließt er diesen »abgrundtiefen Widerspruch« [D V 297] nicht; die Kluft zwischen inhibierender Reflexion (Elektra) und bedenkenloser Taterschaft (Orest) bleibt unüberbrückbar.

Wenn das Ende Elektras wiederholt als ein »Glück« und »Triumph« gedeutet wird, das »erlösende« und »fluchttilgende« Wirkung entfaltet,³⁷⁴ kann dieser Lesart allein schon der Text entgegengehalten werden. Elektra trägt »die Last des Glückes« [D II 233f.; Hervorh. A.E.], sie weiß um die Ambivalenz dieses Glücks, das stets einen Tribut fordert, denn »das grösste Glück ist [...] immer Eines«, das »zwischen lauter Unlust, Begierde und Entbehren kommt«.³⁷⁵ Es bedarf einer gewissen Fallhöhe, einer Spannung, die sich aufbaut zwischen Lust und Unlust, Höhe und Abgrund, »Süße« und »Qual« [D II 188], »Wonne« und »Schaudern« [D II 191]. Elektra nimmt die »Last« des Glücks als das erhabene, letale, überwältigende Andere des Glücks auf sich, das ihr wie der »ungeheure, der zwanzigfache Ozean [...] jedes Glied mit seiner Wucht« [D II 233] begräbt, diese Glückslast »drückt [sie] nieder«.³⁷⁶ Und so ist ihr Ende keines des gefeierten, sondern des »angespanntesten Triumphes« [D II 234]. Ein Ende gemäß Hofmannsthals Lust am Oxy-

³⁷² Ebd., S. 294.

³⁷³ »In allen Höfen liegen Tote, alle, die leben sind mit Blut bespritzt und haben selbst Wunden« [D II 232f.]. Wetzlar: Kult der Tat, assoziiert die siegreichen Anhänger des Muttermörders mit blutigen »Neugeborenen« (S. 367), deren implizite Unschuld mir jedoch gegenläufig zu Hofmannsthals skrupulös besetztem Tatbegriff zu stehen scheint. Eher findet sich hier das Motiv des immer schon schuldigen Menschen, selbst wenn die brachiale Tat legitimiert zu sein scheint, vgl. dazu das Tatverständnis bei Nietzsche: Der »Handelnde, der immer, als Handelnder, etwelche Pietäten verletzen wird und muß« (UB II, S. 268), »weckte [...] meistens Thaten, Nöthe, Schrecken«, die »hart und schrecklich« (ebd., S. 288) sind. Ein »Zustand – unhistorisch, widerhistorisch durch und durch – der Geburtsschoos nicht nur einer ungerechten, sondern vielmehr jeder rechten That« (ebd., S. 253) ist.

³⁷⁴ Rey: Weltversöhnung, S. 86 ff., vgl. auch Wittmann: Sprachthematik, S. 91.

³⁷⁵ Nietzsche: UB II, S. 250.

³⁷⁶ Ebd., S. 249.

moron: der Sieg als Katastrophe, die orgiastische Erfüllung im dionysischen Zusammenbruch, der einsame Tod der exponierten Heldin und das kollektive Fest der angepassten Vielen, die Elektra zunächst noch im Reigentanz anzuführen meint. Dieses Finale ist tragisch, nicht triumphal.³⁷⁷

Die Frage nach Schuld wird im Drama nicht virulent. Damit ist Hofmannsthal auch der banalen Paradoxie der Antwort enthoben, dass derjenige, der handelt, genauso schuldig wird, bleibt und ist, wie derjenige, der nicht handelt. Hier ist von Beginn an klar: Wer den Kompromiss lebt, ist treulos, wer der menschlichen Würde erbarmungslos die Treue hält, geht zugrunde. Hofmannsthals Tragödienfinale formuliert so eine Art ästhetisch-nietzscheischen Kommentar: Elektra geht zugrunde – »aber wie!«

II.6.3 Appendix: Zur Genealogie der Moral

»Nietzsche ist die freudige Klarheit der Zerstörung«

[RA III 329]

In der Beschäftigung mit den Werken Nietzsches schien mir der Hinweis auf intertextuelle Bezüge der *Geburt der Tragödie* und *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* in ihren thematischen Konstruktionen und motivischen Analogien zu einigen Themenkomplexen der *Elektra* besonders einleuchtend. Doch liegt im philosophischen, literarischen, aphoristischen Schreiben des Polemikers Nietzsche, der nie Zweifel daran aufkommen lässt, dass er selbst sein geeignetster Leser, Dialogpartner und Kritiker ist, eine Versuchung immer neuen Fäden des bestrickenden Gedankenknäuels zu folgen, das der Autor oft genug selbst aufgelöst und von Neuem aufgerollt hat. Dieses intertextuelle *perpetuum mobile* beschließt, als Nietzsche-Appendix, das folgende Kapitel, in dem besonders signifikante Analogien zwischen *Elektra* und *Zur Genealogie der Moral* aufgezeigt werden, um das enorme Verweispotential in Hofmannsthals Drama anzudeuten und fruchtbar zu machen. Ich beschränke mich dabei auf Elektras Verhältnis zur Tat und ihr daraus resultierendes Leiden.

³⁷⁷ Die leitmotivische Spannung des Dramas und seine Widersprüche werden am Ende »in tragisch-ironischer Ambiguität noch einmal bekräftigt und überboten« (Frick: Die mythische Methode, S. 138).

II.6.3.1 Gedächtnis und Ressentiment

»Der Mensch des Ressentiments ist an sich selbst ein schmerzvolles Wesen.«³⁷⁸

Elektra wird, vor der Folie *Zur Genealogie der Moral* gelesen, in einen dreifachen und je verschiedenen Bezug zu ihrem Leiden gesetzt. Das Verhältnis zum Leid bewegt sich je in Abhängigkeit von der Frage, wer es zu verantworten hat: Mal scheint es fremd-, mal selbstbestimmt, und ob sie letztlich zur Bejahung dieses Leidens findet, ist der sich jeglicher Eindeutigkeit stetig entziehenden Figur Elektra nicht abzuringen.

Auch in der *Genealogie* gilt die »Vergesslichkeit« nicht als »blosse vis inertiae«, als »faule Kraft«, sondern ist ein »aktives im strengsten Sinne positives Hemmungsvermögen«, das von Zeit zu Zeit für die reinigende »tabula rasa des Bewusstseins«³⁷⁹ sorgt, um die »seelische Ordnung«³⁸⁰ wiederherzustellen. Nietzsche meint: »Der Mensch, in dem dieser Hemmungsapparat beschädigt wird und aussetzt, ist einem Dyspeptiker zu vergleichen [...] – er wird mit Nichts »fertig.«³⁸¹ Es lassen sich über den Gedächtnismechanismus also zwei Typen unterscheiden: »Der Typus des Herren (aktiver Typus)«, zu denen sich Orest sicher zählen lässt, »ist durch die Vergesslichkeit und durch die Macht ausgezeichnet [...]. Der Typus des Sklaven aber (reaktiver Typus) ist durch das außergewöhnliche Gedächtnis, durch die Macht des Ressentiments definiert.«³⁸² Elektra gehört, wie gezeigt, zu diesem zweiten Typus, der, um in Nietzsches Bild der Leiblichkeit eines »Dyspeptikers« zu bleiben, an der überbewussten Wahrnehmung der Eindrücke als nicht verdauende Organtätigkeit, am »Nicht-wieder-los-werden-können des einmal eingeritzten Eindrucks«³⁸³ leidet. Doch Elektras Umgang mit diesem Leiden hängt von ihrem jeweiligen Gegenüber ab, was einerseits in ihrer Orientierung am Außen auf ihr Ressentiment³⁸⁴ hinweist, sie andererseits eine Distanz gewinnen lässt, die sie als »Königskind« [D II 189] des Atridenhauses auszeichnet

³⁷⁸ Deleuze: Nietzsche, S. 127.

³⁷⁹ Nietzsche: GM, S. 291.

³⁸⁰ Ebd., S. 292.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Deleuze: Nietzsche, S. 128.

³⁸³ Nietzsche: GM, S. 292.

³⁸⁴ Das Wort »Ressentiment« selbst enthält schon den Hinweis auf seine Funktion im Verwandeln der aktiven Kräfte zu re-aktiven: Die Reaktion hört auf, ausagiert zu werden, und wird stattdessen gefühlt (senti). Die reaktiven Kräfte obsiegen über die aktiven, indem sie die eingeritzten Erinnerungsspuren nicht verlöschen lassen, sondern mit einer permanen-

und immer wieder ihre Selbstbezeichnung als »Sklavin« [D II 217] unterläuft.

II.6.3.2 Die Mutter

Gegen ihre Mutter nimmt Elektra die deutlich vom Ressentiment geprägte Haltung der Anklage ein: Elektra kann ihre rachsüchtigen Worte nie »so tüchtig, noch so flink« einsetzen, wie Klytämnestra »Axthieb auf Axthieb« [D II 206] verteilt. Elektra verharrt in der wort-, aber ansonsten ohnmächtigen Haltung der Reaktion. Auch für das ungewisse Schicksal des Bruders wird Klytämnestra von ihr verbal zur Verantwortung gezogen: »Du lügst! Du schicktest Gold, damit sie ihn erwürgen« [D II 207]. In ihrer Unfähigkeit, die eigene Erregung auszuagieren, sucht Elektra sich in der Mutter ein Racheobjekt, einen gerade in der Differenz sie selbst definierenden und darin sinnstiftenden Gegner, den sie ununterbrochen mit der nur gefühlten Reaktion auf das ihr zugefügte Unrecht konfrontiert, ohne dass eine reale Entladung diesem »Akt der geistigsten Rache«³⁸⁵ entspricht.

[D]as Ressentiment solcher Wesen, denen die eigentliche Reaktion, die der That versagt ist, die sich nur durch eine imaginäre Rache schadlos halten [...], bedarf [...] immer zuerst einer Gegen- und Aussenwelt, [...] – ihre Aktion ist von Grund aus Reaktion.³⁸⁶

Elektra reagiert nicht unmittelbar auf die mörderische Tat der Mutter, sondern bildet stattdessen ein »Darm- und Giftgedächtnis« aus, das niemals die traumatischen Eindrücke verdauen kann (Dyspeptiker), aber sich ganz den »Geist der Rache«³⁸⁷ einverleibt hat. Dieser Geist wird ihre Epistemologie: Denn in der Kompensation ihrer Ohnmacht werden die »Menschen des Ressentiment [...] notwendig endlich klüger sein« als die Menschen der Herrenmoral in ihrem »tapfren Drauflosgehn«.³⁸⁸ Nietzsches sarkastisches Fazit lautet: »Die menschliche Geschichte wäre eine gar zu dumme Sache

ten Erregung besetzt halten. So können diese »Ohnmächtigen« nur fühlen, nie »agieren«. Zu diesem giftigen »Gedächtnis der Spuren« herabgewürdigt, fokussieren sie ein Objekt, um für diesen unendlichen Aufschub Rache zu nehmen (Nietzsche: GM, S. 270 ff.), vgl. dazu Deleuze: Nietzsche, S. 122–127.

³⁸⁵ Nietzsche: GM, S. 267.

³⁸⁶ Ebd., S. 270f.

³⁸⁷ Deleuze: Nietzsche, S. 127.

³⁸⁸ Nietzsche: GM, S. 273.

ohne den Geist, der von den Ohnmächtigen her in sie gekommen ist«. ³⁸⁹ Die bekannte Rollenverteilung aus Hofmannsthals Drama erfolgt auch hier: Geist entspricht Ohnmacht, Tatkraft entspricht Macht. Genau so ersetzt auch Elektra ihren Mangel an Tatkraft durch eine strategisch wortgewandte Versiertheit, die ihr sogar die Mutter attestiert: »Wenn du nur wolltest, du könntest etwas sagen, das mir nützt. [...] Ja, du! Denn du bist klug.« [D II 202]. Doch zur Tat wandeln sich diese Worte der Rache, der Anklage, des Ressentiments niemals, nicht bei Nietzsche und nicht im Drama Hofmannsthals.

II.6.3.3 Die Schwester

Im Dialog mit der Schwester erfährt die anklagende Haltung Elektras eine bemerkenswerte Wende: Sie richtet diese Klage gegen sich selbst. Elektra bezichtigt sich des Versagens im Augenblick des Vatermordes: »Diesmal will ich dabei sein! Nicht so wie damals. Diesmal bin ich stark.« [D II 197]. In dieser Äußerung spiegelt sich die internalisierte Form des Ressentiments, das »schlechte Gewissen«, ³⁹⁰ für Nietzsche die verfeinerte, in ihrer sublimen Form nur noch zerstörerische, da metaphysisch legitimierte, als anstrebenwert verbrämte Sklavenmoral: Hier findet man »das Leiden des Menschen am Menschen, an sich«. ³⁹¹ Der ins »Innere eingekerkerte und zuletzt nur an sich selbst noch sich entladende und auslassende Instinct der Freiheit« ist das quälend »schlechte Gewissen«. ³⁹² Elektras letzte Freiheit ist die Freiheit zur Selbstanklage. In ihrem »Warten«, »Nicht-Vergessen« und »sich demüthigen« ³⁹³ wird Elektra »giftig« [D II 187]. Da ihr eine »sofortige Reaktion« auf die Untat der Mutter versagt bleibt, wird sie von innen her »vergiftet«. ³⁹⁴ Sie ist »nur mehr der Leichnam« der »Schwester«, die sie für Orest einmal war: Elektra ist »eiskalt und doch verkohlt, im Innersten verbrannt« [D II 225]. Gefangen im »grausamen Räderwerk eines unruhigen, krankhaftflüsternden Gewissens«, ist auch Nietzsches Mensch des Ressentiments, der analog zu Elektra »ewig wach, übernächtigt, glühend, verkohlt, erschöpft und doch nicht müde« einen stummen »Schrei nach ›Erlösung‹« ³⁹⁵ ausstößt.

³⁸⁹ Ebd., S. 267.

³⁹⁰ Ebd., S. 326.

³⁹¹ Ebd., S. 323.

³⁹² Ebd., S. 325.

³⁹³ Ebd., S. 272.

³⁹⁴ Ebd., S. 273.

³⁹⁵ Ebd., S. 391.

Die Erlösung aus diesem »Strafzustand«,³⁹⁶ der »mit einem Gewaltakt« seinen »Anfang nahm«, kann auch in der *Elektra* »nur mit lauter Gewaltakten zu Ende geführt«³⁹⁷ werden. Darum fordert Elektra bedingungslos die erneute Tat. In der markant zugespitzten Darstellung der Elektra als einer Priesterin der Tat findet sich die Figur des »asketischen Priesters«:³⁹⁸ »Die ganz grossen Hasser in der Weltgeschichte sind immer Priester gewesen, auch die geistreichsten Hasser: – gegen den Geist der priesterlichen Rache kommt überhaupt aller übrige Geist kaum in Betracht.«³⁹⁹

Eben diese Verbindung von ohnmächtigem Hass und luzidem Geist zeichnet Elektra aus. In ihrer Aufgabe als Priesterin verknüpft Elektra das Lob der Tat immer wieder mit der Geißel der Selbstbeziehung:

Der ist selig, der tuen darf! Die Tat ist wie ein Bette, auf dem die Seele [...] ruhen kann, die eine Wunde ist, ein Brand, ein Eiter und eine Flamme! [...] [A]lles Denken ist nichts, und was aus einem Mund hervorkommt, ist ohnmächtige Luft, nur der ist selig der seine Tat zu tuen kommt! [D II 228f.]

Nietzsches asketischer Priester bekämpft diese »eiternde Wunde«⁴⁰⁰ des sich selbst hassenswerten, versprachlichten Schuldgedächtnisses durch »Affekt-Entladung«, ob »thätlich oder in effigie«, zur »Betäubung« der Leiden durch Leiden.⁴⁰¹ Diese Maß- und Trostlosigkeit als »Ausschweifung des Gefühls«⁴⁰² charakterisiert Elektras sprachgewaltige Rachsucht, die aber weder sie noch die von Nietzsche beschriebenen »Jünger [...] des asketischen Ideals«⁴⁰³ erlöst. Beide erweisen sich als die »lebensfeindliche Species«, deren »Triumph gerade in der letzten Agonie«⁴⁰⁴ liegt.

Doch Elektras Ende liegt in jenem verinnerlichten, »angespanntesten Triumph« [D II 234], im tragischen Zusammenbruch.⁴⁰⁵ In der Priesterfigur Nietzsches findet sich die Kritik aus der *Geburt der Tragödie* aufgenommen,

³⁹⁶ Ebd., S. 389.

³⁹⁷ Ebd., S. 325.

³⁹⁸ Ebd., S. 360.

³⁹⁹ Ebd., S. 267.

⁴⁰⁰ Nietzsche: Warum ich so weise bin, in: *Ecce Homo*, KSA, Bd. 6, S. 264–277, hier S. 346.

⁴⁰¹ Nietzsche: GM, S. 374.

⁴⁰² Ebd., S. 385.

⁴⁰³ Ebd., S. 390.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 363.

⁴⁰⁵ »Goethe hat behauptet, es gäbe nur sechs und dreissig tragische Situationen: man erräth daraus, wenn man's sonst nicht wüsste, dass Goethe kein asketischer Priester war. Der – kennt mehr ...« (Nietzsche: GM, S. 390).

die den Untergang des Tragischen in der euripideischen Psychologisierung des Leidens verortet. Elektra aber bricht ihre lust- und lebensfeindliche Askese an eben diesem Punkt: Ihr Leiden ist auch Lust. Als »Lust an der Grausamkeit«, die nach außen wirkt, auf das Leben, auf ein Opfer (Chrysothemis, Klytämnestra), wie auch auf »den Zuschauer«.⁴⁰⁶ Es ist die dionysische »Urlust« am »Aufbauen und Zertrümmern der Individualwelt«.⁴⁰⁷ In Hinblick auf dieses überindividuelle Finale bewegt sich Elektra bereits auf einem psychodynamisch durchaus prekären Lustfeld: dem des Masochismus.

II.6.3.4 Der Bruder

Dem Bruder gegenüber überwindet Elektra die nach Nietzsche verachtenswerte, verleumdende Haltung des Ressentiments, um zu der Gewissheit zu gelangen, dass »jedes Leid dazu angetan ist, Freude zu bereiten [...]. Leiden-sehn tut wohl, Leiden-machen noch wohler«.⁴⁰⁸ Sie schildert ihre Qualen, wenn Agamemnon ihr den »Haß« als eifersüchtigen »Bräutigam« [D II 225] schickt und sich Leid und Begehren, »entsetzliche Heiterkeit und Tiefe der Lust in allem Zerstören«⁴⁰⁹ vereinen. In dem Maße, wie ihr Agamemnons Genugtuung als Augenzeuge ihres Leidens sicher scheint, bejaht Elektra dieses Leiden: Weil der Vater als Zuschauer wiederkommt, »die beiden Augen weit offen« [D II 190], leidet sie »um seinetwillen« [D II 227]. Evident ist, dass es in dieser projizierten Konstruktion für die Wirkung auf Elektra ganz unerheblich ist, ob sie sich einer Einbildung hingibt, wenn sie ihr Leiden als Lustgewinn des toten Vaters gespiegelt findet. Auf diesem Prinzip gründet die gesamte griechisch »vorzeitliche« Lebensrechtfertigung: In den »Hülf-Erfindungen« der olympischen Götter finden die Griechen vor allem »Zuschauer« für ihre eigenen »Katastrophen«.⁴¹⁰

Die »Grausamkeit«, die »die grosse Festfreude der älteren Menschheit ausmacht«,⁴¹¹ deutet sich im Drama bereits im visionären Bestattungsritual Agamemnons an, das in Elektras Phantasie zum Schlachtfest mutiert:

⁴⁰⁶ Nietzsche: GM, S. 305.

⁴⁰⁷ Nietzsche: GT, S. 152.

⁴⁰⁸ Nietzsche: GM, S. 301f.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 275.

⁴¹⁰ Ebd., S. 304f.

⁴¹¹ Ebd., S. 301.

[D]ie meinen Schatten von weitem nur so werden tanzen sehen, die werden sagen: einem großen König wird hier ein großes Prunkfest angestellt von seinem Fleisch und Blut, und glücklich ist, wer Kinder hat, die um sein hohes Grab so königliche Siegestänze tanzen! [D II 191]

Und so wirft die väterliche Leerstelle, die Elektra fixiert, den Blick zurück: Der tote Agamemnon wird zu »Etwas, das im Verborgnen schweift, das auch im Dunkeln sieht und das sich nicht leicht ein interessantes schmerzhaftes Schauspiel entgehen lässt.«⁴¹² Das »Süße« von Elektras »Qual« dürfen nicht die Dienerinnen »abweiden« [D II 188], das soll Agamemnon gehören, der als »ein Schatten [...] im tiefsten Dunkel [...] sitzt« [D II 197] und von seiner Tochter mit dem blutigen »königlichen Reif von Purpur« [D II 191] um die Stirn zur göttlichen Erlöserfigur stilisiert wird: »Jedes Übel ist gerechtfertigt, an dessen Anblick ein Gott sich erbaut.«⁴¹³ In dieser väterlichen Lustphantasie nimmt Elektra augenfällig Distanz zum eigenen Leiden und hat – trotz ihres dem Ressentiment verhafteten Wesens – darin Anteil an dem, was Nietzsche »Herren-Rechte«⁴¹⁴ nennt. Elektra verschafft sich eine Zuschauer-Sicht.

Die ganze antike Menschheit ist voll von zarten Rücksichten auf »den Zuschauer«, als eine wesentlich öffentliche, wesentlich augenfällige Welt, die sich das Glück nicht ohne Schauspiele und Feste zu denken wusste. – Und, wie schon gesagt, auch an der grossen Strafe ist so viel Festliches! ...⁴¹⁵

Nicht zu unterschätzen ist in dieser Konstellation der Lustgewinn, den Elektra selbst durch das Zufügen von Leiden erfährt: »das Leiden-machen« als »Verführungsköder zum Leben«.⁴¹⁶ Nicht umsonst destruiert sie mit mächtiger Verve die utopische Zukunft der verzweifelten Schwester und weidet sich an der Todesangst der träumenden, destabilisierten Mutter: »Endlich kommt auch [sie] einmal zu dem erhebenden Gefühle, ein Wesen als ein »Unter-sich« verachten und misshandeln zu dürfen – oder wenigstens [...] es verachtet und misshandelt zu sehen.«⁴¹⁷

In dieser vielschichtigen Komposition von Lust und Unlust, Schmerz und Distanz, Masochismus, Sadismus und Voyerismus, findet sich zudem eine

⁴¹² Ebd., S. 304.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Ebd., S. 300.

⁴¹⁵ Ebd., S. 305.

⁴¹⁶ Ebd., S. 303.

⁴¹⁷ Ebd., S. 300.

Affinität zu schwindelerregenden Blickwechseln: Dieses Ansehen, das phantasierte Zusehen, dem Zuschauer beim Zuschauen zuzusehen, Lebenden wie Toten, Menschen wie Göttern, birgt eine Ununterscheidbarkeit von ›oben‹, ›unten‹ und ›über‹, einen ständigen Wechsel des Standortes und eben darin eine über das traditionell ›erhebende Gefühl‹ hinausweisende Ästhetik der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: »Dem unheimlichen Bild des Märchens gleich, das die Augen drehn und sich selber anschauen kann; [...] zugleich Subject und Object, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer.«⁴¹⁸

In ihrem vielfältig gebrochenen Verhältnis zu Tat und Treue, Verantwortung und Legitimation, Leiden und Lust konzipiert Hofmannsthal in *Elektra* eine Kippfigur, die sich je neu ausrichten muss – eine »Nothwendigkeit des Perspektivischen und des Irrthums.«⁴¹⁹

II.7 Konstruktionen

»Ferner auch das Leben im Tod, den Tod im Leben zu finden [...], ferner auch die Lust aller Schmerzen zu finden: dieses Abweiden der Qual (Elektra [...]) ist eine der unheimlichsten Konquistadorentaten unserer Zeit.«

[RA III 464f.]

Hofmannsthal gestaltet seine *Elektra* im Zeichen mythischer Ambivalenz. Er nutzt die per se archaischen Zuschreibungen des *Mutterrechts* von Bachofen für die Typisierung seiner drei Frauenfiguren, um eine bedrohliche Stimmung ewiger Willkür der weiblichen Natur zu evozieren. Indem *Elektra* eine nicht bestimmbar Stellung innerhalb der umkämpften Geschlechterordnung einnimmt, erscheint sie in mythischer Vieldeutigkeit überdeterminiert. Ihr individueller Kampf mit der eigenen, so fremden Natur gestaltet sich zudem auf der pathogenen Folie einer von problematischen männlichen Weiblichkeitszuschreibungen überbordenden Symptomatik: der Hysterie. Auf dieses durch Unberechenbarkeit und Maßlosigkeit, kurz: durch die ›grosse Szene‹ gekennzeichnete Krankheitsbild der Jahrhundertwende ver-

⁴¹⁸ Nietzsche: GT, S. 48.

⁴¹⁹ Ebd., S. 18.

weisen pathologische Züge der Heldin, aber vor allem ihrer Mutter. Hofmannsthal spielt im Zitat der freudschen Hysterie darauf an, dass sich seine eigene patriarchale Gegenwart einer Beschwörung der als weiblich ungezähmt imaginierten, faszinierenden, überwältigenden, stets potenziell tödlichen Natur nicht gewachsen zeigt. Im Vergleich zu den Vorgängertexten der attischen Tragödie konstruiert Hofmannsthal eine Lektüre des Atridenmythos, die auf eine ästhetische Allianz von »Archaisierung und Avantgardismus« zielt.⁴²⁰

Gerade aber in dieser Konstruktion kollidieren zwei Strategien des Autors: Einerseits führt er mit dem Kunstgriff der strategischen Überdetermination seiner Figuren der eigenen, zeitgenössischen Sozialordnung der Geschlechter deren Überforderung vor Augen. Zugleich ist er aber bereit, den Hysteriediskurs der Jahrhundertwende dank seines wirkungsästhetischen Potentials in einem Affekttheater als »Rhetorik des Leibes« einer als symptomatisch weiblich konstruierten Natur einzusetzen. Dieser Verschränkung von Konstruktionskritik und ihrer gleichzeitigen Affirmation verdankt sich nicht zuletzt eine andauernde, ambivalente Rezeption des Dramas.

Als Psychologisierung hätte Nietzsche wohl die »Verinnerlichung« des tragischen Chors durch die Figur Elektras verurteilt, doch entwirft Hofmannsthal in der zitierenden Variation dieses klassischen Elementes die dramatische Möglichkeit eines »inneren Dialogs«. Diese Verschiebung des dialogischen Sprachgestus nach Innen besiegelt das »Zerreißen der heiligen Nabelschnur« [RA III 358] zu Elektras Außenwelt endgültig: Das Schweigen lässt die gewaltige Sprachmaschine Elektra letztlich »tanzen!« [D II 234]. Im rational nicht auflösbaren Finale zwischen »schweigen und tanzen« erscheint die Repräsentationskraft von Sprache gebrochen: »Was gezeigt werden *kann*, *kann* nicht gesagt werden.«⁴²¹ Die dem mänadischen Tanz folgende kataleptische Starre Elektras führt aus Bohrs Vorwurf der Evokation einer bloßen Rhetorik des Schreckens heraus und zurück auf das Sich-Zeigende und damit in die Verwirrung der Zeichen. Mit dem im Stück vielfach als haltlos charakterisierten »Augenschein« ist nichts gewonnen: »Elektra liegt starr« [D II 234] auf der Bühne. »Eiskalt und doch verkohlt«, als »Leichnam« [D II 225] ihrer selbst verharret sie im Dazwischen, rätselhaft reglos im defigurativen Strudel der dramatischen Bewegung.

⁴²⁰ Frick: Die mythische Methode, S. 40.

⁴²¹ Ludwig Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus. Kritische Edition hg. von Brian McGuinness und Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 2001, 4.1212, S. 60.

III *Ariadne auf Naxos*

III.1 Ana-Meta-Morphosen

»Wie verfährt die Natur, um Hohes und Niederes im Menschen zu verbinden? Sie stellt Eitelkeit zwischenhinein.«¹

(Johann Wolfgang v. Goethe)

Die über einen längeren Zeitraum, von 1911 bis 1916, in zwei markanten Varianten entstandene und von Beginn an als Verbindung von Schauspiel und Libretto für Richard Strauss konzipierte *Ariadne auf Naxos*. *Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel* nimmt den bereits diskutierten Konflikt zwischen Veränderung und Beharren, Vergessen und Erinnern auf, wenn auch in weit weniger rachsüchtigem Gestus als die *Elektra*. Motivisch wählt Hofmannsthal den Ausschnitt aus dem Ariadne-Mythos, der die labyrinthischen Verwirrungen auf Kreta sowie das Geliebt- und Verlassenwerden durch Theseus als bekannt voraussetzt, um den mythologischen Erzählfokus ganz auf die Begegnung der einsam klagenden Ariadne mit Bacchus auf der »wüsten Insel« [D V 194]² Naxos zu richten:

Dann habe ich die Haupthandlung wohlweislich so behandelt, daß sie dem Durchschnittshörer etwas äußerst Vertrautes ist; Ariadne, von Theseus verlassen, vom Bacchus getöset, kurz »Ariadne auf Naxos«, das ist wie »Amor und Psyche« etwas, was jeder vor sich sieht, und wäre es auch als gipserne Ofenfigur.³

¹ Johann Wolfgang Goethe: Xenien. 12. Das Verbindungsmittel, in: Friedrich Schiller (Hg.): Musenalmanach auf das Jahr 1797, Tübingen 1797, S. 201.

² Zitate aus *Ariadne* folgen der Ausgabe Hugo von Hofmannsthal: *Ariadne auf Naxos*, in: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Dramen V. Operndichtungen, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a.M. 1979, S. 181–221, und werden im fortlaufenden Text in eckigen Klammern als D V mit nachfolgender Seitenzahl angegeben. Der mehrfach wiederholte Topos der »wüsten Insel« stellt das Stück deutlich in die Tradition der sogenannten Inseloper als im 18. Jahrhundert beliebtes musikdramatisches Genre. Fernab höfischer Beschränkungen konnten darin dramaturgische Freiheiten entwickelt werden, innerhalb derer Überschneidungen von Gattungen, hohem und niederem Personal in leerem, »absichtlich verengtem Raum« stattfinden. Vgl. Walter Hinck: *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*, Stuttgart 1965, S. 239f. Hofmannsthal agiert mit seiner Gattungskonkurrenz in der *Ariadne* also in überkommener und offensichtlicher Tradition.

³ In einem Brief an Richard Strauss vom 23.07.1911, zitiert nach Hofmannsthal: SW XXIV, Operndichtungen 2. *Ariadne auf Naxos*, Quellen, hg. von Manfred Hoppe, Frankfurt a.M.

Dass die derart reduzierte Handlung eines ohnehin als bürgerliches Allgemeinbildungsminimum voraussetzbaren Stoffes die inhaltliche Grundlage eines der gattungspoetologisch komplexesten Stücke Hofmannsthals bildet, verweist bereits auf den dramentektonisch verschobenen Akzent zugunsten der formal aufwändigen Komposition dieses »allerheikelsten Gebildes«. ⁴ Grundidee Hofmannsthals war es, Molières *Bürger als Edelmann* so zu bearbeiten, dass die Oper *Ariadne* anstelle der dort vorgesehenen türkischen Zeremonie als Divertissement fungiert, in der neben dem Personal der Opera seria auch Figuren der *commedia dell'arte* auftreten. ⁵ Diese Kombination von Schauspiel und Oper hatte im Oktober 1912 in Stuttgart Premiere. Der mäßige Erfolg beim Publikum und das aufwändige, zeitintensive Arrangement ließen Hofmannsthal und Strauss eine *Neue Bearbeitung* herausbringen, die das Schauspiel erheblich kürzte, indem es die von Molière entlehnte Handlung durch ein knappes *Vorspiel* ersetzte. 1916 findet die Uraufführung dieser, seitdem üblicherweise gespielten, Variante in Wien statt. ⁶ So gestaltet sich die *Ariadne auf Naxos* als Hofmannsthals ureigene Mischung verschiedener Rezeptionsformen des Mythos selbst: Es finden sich Anlehnung, Anspielung oder Zitat Bezüge zum (spät)antiken Kernmythos (Homer, Catull, ⁷ Ovid), zur Heroisierung dieses populären Themas in der Oper des 17. Jahrhunderts (Monteverdi, Milton) sowie zur melodramatischen

1985, S. 86. Dass Hofmannsthal das Attribut »gipsern« im Zusammenhang des hohen Wiedererkennungswerts der *Ariadne*-Handlung hier pragmatisch ironisch verwendet, weist einen bemerkenswerten Unterschied zu jener weit weniger gelassenen Äußerung zur *Elektra* von 1903 auf, in der Hofmannsthal sich so entschieden gegen die Eignung der bisher »gipsernen« Bearbeitungen für das Theater Max Reinhardts ausspricht (vgl. dazu das *Elektra*-Kapitel II.2).

⁴ Hofmannsthal im Brief an Strauss vom 18.12.1911, in: Hugo von Hofmannsthal – Richard Strauss, Briefwechsel, S. 129. Dazu Günter Schnitzler: Libretto, Musik und Inszenierung. Der Wandel der ästhetischen Konzeption in *Ariadne auf Naxos* von Hofmannsthal und Strauss, in: Michael von Albrecht/Werner Schubert (Hg.): *Musik und Dichtung*, Frankfurt a.M. 1990, S. 343–374. Auch Manfred Hoppe: *Fromme Parodien. Hugo von Hofmannsthals Opernlibretti als Stilexperimente*, in: *Hofmannsthal Forschung* 7 (1983), S. 67–95.

⁵ Vorbildcharakter kommt dabei Goethes Kunstgriff zu, das Monodrama *Proserpina* in den vierten Akt des Schauspiels *Der Triumph der Empfindsamkeit* zu integrieren. Vgl. Hofmannsthal: SW XXIV 65.

⁶ Dazu vgl. ebd., Entstehung, S. 59–85.

⁷ Die von Hofmannsthal minimierte Handlung und Situation steht strukturell in der Tradition Catulls, der den komplexen Mythos auf die klagende (und rachsüchtige) *Ariadne* und ihre rauschhafte Begegnung mit *Bacchus* reduziert. Vgl. das *Epyllion*, ein *Kleinepos* unter den Gedichten Catulls zur Hochzeit von *Peleus* und *Thetis*: carmen 64, von Gaius Valerius Catullus: *Carmina*, hg. u. übers. von Niklas Holzberg, Düsseldorf 2009.

Umdeutung im 18. Jahrhundert (Haydn, Herder) und die mit und gegen die archaisch dionysische Antikerezeption der Jahrhundertwende entworfene Variante Hofmannsthals inspiriert durch Richard Beer-Hofmann.⁸

Augenfällig ist hier eine rezeptionshistorische und intertextuelle Schichttopologie, deren augenfälligste ästhetische Brüche in Hofmannsthals auf ein »zerstörendes Zitieren« gerichteten Wirkungsästhetik im Folgenden herausgearbeitet werden sollen. Dabei werden zwei Punkte fokussiert: einmal die szenologisch indifferente Ineinsetzung dramentheoretisch differenter Gattungen und zum zweiten die an Ariadne und Bacchus entwickelte Verwandlungsmetapher, die in ihren ambivalenten Zuschreibungen zwischen Identität und Ermächtigung oszilliert.

III.1.1 Gattungspoetik des Dazwischen

»Weder Nachspiel noch Vorspiel, sondern gleichzeitig«

[D V 193]

Das Charakteristikum der hier zu untersuchenden *Neuen Bearbeitung* (1916) des von Hofmannsthal variierten Mythos ist die Kombination der »Opera seria »Ariadne«« [D V 186] mit einer vom *commedia dell'arte*-Personal einer italienischen Opera buffa getragenen Parallelhandlung »Die ungetreue Zerbinetta und ihre vier Liebhaber« [D V 192]. Zudem wird in dem sogenannten *Vorspiel*, das in Umfang und Relevanz eher einem ersten Akt entspricht, eine Rahmenhandlung entfaltet, die explizit die Aufführungsbedingungen der nachfolgenden Oper thematisiert. Diese Eigenart des Spiels im Spiel, die Bedingungen seiner eigenen Möglichkeiten zu reflektieren, d.h. die ebenso konstitutive wie ambivalente Konfiguration einer »dionysisch-karnevalistischen« und »literarisch-semiotischen« Struktur,⁹ weist das *Vorspiel* als ein genuin komödiantisches aus:

Im »Haustheater« des »reichsten Mannes von Wien«, ein anonym bleibender Gönner und Mäzen, zu dem der molièresche Monsieurs Jourdain reduziert wird, findet eine »Assemblée« statt, in deren Verlauf nicht nur die eigens für diesen Anlass komponierte »heroische Oper« *Ariadne*, sondern zusätzlich eine »Art von Singspiel oder niedrige Posse in der italienischen Buffo-Manier« [D V 185f.] gegeben werden soll. Als auf Wunsch des mächtigen

⁸ Vgl. dazu Hofmannsthal: SW XXIV, Quellen, S. 87f.

⁹ Vgl. Bernhard Greiner: Die Komödie, Tübingen 2006, S. 25f.

Hausherren sich der traditionelle Status des Komödiantischen als bloß Zusätzliches in ein Gleichzeitiges, sogar Gleichrangiges verwandelt, brechen Konventions- und Gattungsgrenzen unter Improvisations- und Zeitdruck ein.¹⁰ Das »Trauerstück« und die »Tanzmaskerade« finden jeweils »weder als Nachspiel noch als Vorspiel« [D V 193], sondern beide synchron als Hauptakt statt: Wille des Gastgebers ist es, »die beiden Stücke, das lustige und das traurige, mit allen Personen und der richtigen Musik, so wie er sie bestellt und bezahlt hat, *gleichzeitig* auf seiner Bühne serviert zu bekommen.« [D V 193, Hervorh. A.E.]. Die ästhetische Gier des vergnügungssüchtigen Gastgebers fordert ein theatrales Buffet voller »Verdauung fördernder Genüsse« [D V 186], ein inszenatorisch überbordendes Fressgelage – ein Zuviel an *delectare*, das kaum weniger an einem *prodesse* interessiert sein könnte: Der selbsternannte Kunstgourmet entpuppt sich als neureicher Gourmand.

Die ebenfalls selbsterzeugte Zeitnot ist vor allem der dieser Soiree zu Grunde liegenden Absicht, einen repräsentativen Effekt zu erzielen, geschuldet: »Denn für Punkt neun Uhr ist ein Feuerwerk im Garten anbefohlen«, weshalb die Opernaufführung auch »nicht einen Moment länger« dauern darf [D V 193]. Dass der feudal überarrangierte Rahmen des Abends mit eben dieser profanen Zeitökonomie kollidiert, lässt einen kritischen Impetus Hofmannsthal erkennen, der die kurzsichtigen Arrangements des bürgerlichen Emporkömmlings sowohl durch eine opulente Repräsentationskultur des Adels wie die zügellosen Possen des Pöbels desavouiert zeigt.

Die gesellschaftliche Kluft, in die der bürgerliche Popanz in Hofmannsthal Dramen bisweilen stürzt, hat traditionsreiche Vorbilder. Wenn bspw. im *Schwierigen* der Graf Bühl vor der Soiree in den Zirkus geht, zeigt sich: Der Adel ist entweder unter sich oder aber er liebt das derbe Vergnügen – was er ausspart, ist das Bürgerliche. Im Bürgerlichen muss alles Sinn haben, man arbeitet, muss Ziele verwirklichen. Der Bürger weiß, dass Kapitalismus und Industrialisierung die freie Zeit knapp werden lassen, sowohl für das aristokratisch Repräsentative als auch für das burlesk-spielerisch Profane. Der hohe Ton als genuiner Ton des Adels und der derbe der Arbeiter, der Sklaven, der Narren passen demnach in ihrem klar differenzierenden Charakter und der willentlich überschreitbaren Abgrenzung gut zusammen. Nur

¹⁰ Zum Simultanen und der im Wunsch des Kapitalisten aufscheinenden modernen bürgerlichen Ökonomie der Zeit in der Kunst vgl. Juliane Vogel: Lärm auf der »wüsten Insek. Simultaneität in Hofmannsthal's »Ariadne auf Naxos«, in: HJb 16 (2008), S. 73–86, besonders S. 74f.

denen, in der sozialen Hierarchie dazwischen Liegenden, den Bürgern, wird das ein zerreißender Widerspruch.

Die *commedia dell'arte*, die Hofmannsthal für seine ganz eigene Adaption der Oper *Ariadne auf Naxos* produktiv macht, ist demgemäß konzipiert. Gegenstand des Spotts sind die Bürgerlichen: Pantalone, der Kaufmann aus Venedig, und Dottore, der Rechtsgelehrte aus Bologna. Weder Adel noch Klerus fallen dem Spott zum Opfer, es ist das Bündnis des ersten und zweiten Standes mit dem Volk gegen das erstarkende Bürgertum, das immer mehr die Wirklichkeit bestimmt. In der *commedia dell'arte* werden als Kombination aus Improvisationstheater und Karnevalsbräuchen in der Mitte des 16. Jahrhunderts zunächst in Venedig, dann europaweit, Liebesintrigen und Verwirrspiele entlang eines skizzenhaften Handlungsverlaufs inszeniert mit dem hauptsächlichen Zweck, viele komische, möglichst akrobatische Nummern, »lazzi«,¹¹ in Soloeinlagen oder auch im virtuos beherrschten Ensemblespiel darzubieten. Hofmannsthal nimmt die für diese Improvisationstradition unverzichtbaren Charaktere als die »fünf Masken« [D V 212] allesamt auf: den aufgeblasenen Prahlhans Scaramuccio, den windig verschlagenen Brighella, den täppischen Truffaldin ebenso wie den naiven und ärmlichen Harlekin, der – im Laufe der Stücke immer wieder betrogen und verprügelt – letztlich als Eroberer der schönen Zanetta aus den sich überschlagenden Ereignissen hervorgeht. So auch bei Hofmannsthal: »Während die drei sich drehen, wirft sich Zerbinetta rückwärts Harlekin in die Arme und eilt mit ihm zu verschwinden« [D V 211].¹² Hofmannsthal findet in dieser körperakzentuierenden Theaterform die von ihm zunehmend favorisierten nonverbalen Bühnenkünste wie Tanz, Pantomime, Ballett, Akrobatik. Wegen ihrer für die Moderne symptomatisch scheinenden Flüchtigkeit der kurzlebigen Bewe-

¹¹ Vgl. das Lemma »Commedia dell'arte« in: C. Bernd Sucher (Hg.): Theaterlexikon. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien, Bd. 2, München 1996, S. 106f.

¹² Die Wiederaufnahme der *commedia dell'arte* war in dieser Zeit en vogue: »Das Oktoberheft 1911 der »Blätter des Deutschen Theaters« war fast ausschließlich der Wiederbelebung der *commedia dell'arte* gewidmet« (Hofmannsthal: SW XXIV, Entstehung, S. 66). Vgl. dazu Karin Wolgast: Die *Commedia dell'arte* im Wiener Drama um 1900, Frankfurt a.M. 1993, v.a. S. 153–155. Zerbinettas Tanz erinnert an denjenigen der Hetäre Hymis im Dialog *Furcht* (1907): Ein durch männliches Begehren bestimmter Tanz der Verführung und Verfremdung in der Variation der Rollen entspricht dem »weiblichen Selbstverständnis als Hetäre« und damit dem klassischen Prinzip des Tanzes. Vgl. Gabriele Brandstetter: Der Traum vom anderen Tanz, in: Freiburger Universitätsblätter 30 (1991), S. 37–58, hier S. 35.

gung hegt Hofmannsthal bekenndermaßen eine »verzweifelte Liebe zu allen Künsten [...], die schweigend ausgeübt werden« [RA I 479].

Die eigentliche Opernhandlung der *Ariadne auf Naxos* amalgamiert, einer aufgeklärten bürgerlichen Dramentheorie zum Trotz, anhand der Figuren Ariadne und Zerbinetta die Elemente »mythisch-tragisch« und »dramatisch-komisch«. In den Debatten um die Gattungsreinheit eines bürgerlichen Theaters im 18. Jahrhundert spiegelt sich der regelpoetische Versuch, das tragische Pathos gegen das heiter Profane abzusichern. Umso anachronistischer erscheint Hofmannsthals gleichgültiges Nebeneinander von tragischem Mythos und komischem Parallelspiel. Tatsächlich greift er hier auf eine im bürgerlichen Trauerspiel überwunden geglaubte Form des vormodernen Theaters zurück, die sich in einer Mischung aus barockem Hoftheater und Wanderbühne im Wiener Volkstheater bis in die Moderne hinein behaupten konnte: Die »mythologische Karikatur« verbindet ein christlich barockes Weltbild mit antiken Text- und Stoffvorgaben.¹³

So wird die mäzenatische Gier des *Vorspiels*,¹⁴ der ökonomisch konsumistische »bestell«-, »bezahl«- und »servier«-Betrieb [D V 193] im Hause des »großen Herrn«, in der Realisierung der nachfolgenden Oper konterkariert durch ein konstitutives Konzept der Indifferenz, die in ihrem Charakteristikum der Gleichwertigkeit zudem als Gleichzeitigkeit fruchtbar gemacht wird. Die Aufhebung des Prinzips der Unterscheidung ist ein genuin der Komödie inhärentes Phänomen.¹⁵ Dass dieser Zugleichklang allerdings stets als Nebeneinander des Disparaten erscheint und sich, wie in III.3 zu zeigen sein wird, nicht zu einem Ineinander auflösen lässt, gehört zu der unhintergehbaren Prämisse des Dramas, dass, so nah sich Tragödie und Komödie hier inszenatorisch kommen, sie doch »verschiedene Sprachen sprechen« [D V 208]. Diese disparaten Sprachen bilden eine Ambivalenz, die dramentheoretisch auf die Ursprünge des Schauspiels und mythostheoretisch auf den für Hofmannsthal konstitutiven Gründungsmythos des Dionysos verweist.

¹³ Otto Rommel: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys, Wien 1952, S. 537, zitiert nach Juliane Vogel: Simultaneität, S. 76, deren Argument ich hier folge.

¹⁴ Der Eingriff des Mäzens ließe sich auch deuten als Kunstgriff einer romantisch inspirierten Instanz, die bezeichnenderweise als unsichtbare Inkorporierung eines die Gegensätze ästhetisch synthetisierenden Prinzips wirkt.

¹⁵ Vgl. Greiner: Komödie, S. 18.

Das spannungsreiche, wirkungsvolle Verhältnis, das diese Nähe von Pathos und Komik, Erhabenem und Lächerlichem hervorbringt, lässt sich in der Verknüpfung zweier theatraler Kunstformen noch bis weit hinter die mythologische Karikatur im Wiener Volkstheater zurückverfolgen, und zwar bis zum Paragone der Antike des fünften vorchristlichen Jahrhunderts. Hofmannsthal's Adaption des *Ariadne*-Stoffes stützt sich hier erstmals in seinen mythischen Umdeutungen nicht auf eine der attischen Tragödien, unter denen zudem keine Bearbeitung des *Ariadne*-Stoffes zu finden ist, sondern wohl gleichermaßen auf antike epische und lyrische Quellen wie barocke, klassizistische und zeitgenössische Verarbeitungen des Motivs in Oper und Poesie.¹⁶

Eine der deutlich auszumachenden Hauptquellen seiner Neubearbeitung ist John Miltons *Comus, A Mask* von 1634. Hofmannsthal findet hier erklärmaßen nicht nur den »Ton« für Ariadne und »seinen Bacchus«, sondern auch dessen prägende Vorgeschichte, die eine Begegnung mit Circe und die Zeugung eines gemeinsamen Sohnes Comus beschreibt, die der Antike allerdings völlig unbekannt ist: »For I will tell ye now / What never yet was heard in tale or song«. ¹⁷ Die von Milton erfundene Liebschaft zwischen Circe und Bacchus nutzt Hofmannsthal, um das Erscheinen des Bacchus auf Naxos zu motivieren und ihn, als ebenfalls »gebranntes Kind« einer Leidenschaft, Ariadne auf Augenhöhe begegnen zu lassen.

Die *Masque* ist eine theatrale Mischform von Dichtung und Musik, die als Präfiguration von Rezitativ und Oper gilt.¹⁸ So entlehnt Hofmannsthal bei Milton nicht nur den Ton seiner zentralen Opernfiguren, sondern auch eine

¹⁶ Zur reichen Quellenlage der *Ariadne auf Naxos* vgl. Hofmannsthal: SW XXIV, Quellen, S. 87.

¹⁷ Vgl. *Comus*, zitiert nach Hofmannsthal: SW XXIV, Quellen, S. 87f.

¹⁸ Der Zusatz »a Mask« bezeichnet ein allegorisches Maskenspiel am englischen Königshof des 16. und 17. Jahrhunderts, das als Herrscherlob und Festunterhaltung diente. Die figurenreichen Libretti ranken sich als Charaden um allegorisch oder mythologisch verschlüsselte Vorfälle und Personen des Hofes, die im Gewand antiker Heroen und Götter oftmals selbst in den ihnen angedichteten Rollen mit Gesang, geistreichen Dialogen und Tanz auftraten; vgl. das Lemma »Court-Masque« in: Sucher (Hg.): Theaterlexikon, S. 111f. Der Erfolg gemischter Gattungen lässt sich auch als »comédie-ballet« von Molière am französischen Hof Louis XIV. zeigen, der als hervorragender Tänzer 1635 einmal selbst fünf Rollen in dem *Ballet de Nuit* übernahm, dessen Aufführung dreizehn Stunden dauerte. Dazu und zur Entwicklung von Tanz und Ballet als eigenständige Körpersprache vgl. Isabel Capeloa Gil: Poiesis, Tanz und Repräsen-Tanz. Zu Hugo von Hofmannsthal's Ariadne auf Naxos, in: Colloquia Germanica 33 (2000), S. 149–162, hier S. 160.

Form, die seiner modernen, gattungskompositorischen Variation Pate gestanden haben dürfte.

Komos, erst in der Spätantike als Sohn von Venus und Merkur bekannt, bildet jedoch bereits »vorpersonal« den etymologischen Ursprung der Komödie. Aristoteles leitet im ersten Teil seiner *Poetik* den Namen der Komödie aus der Kombination von Komos (κῶμος) als »ausgelassenem Festzug« und ado (ᾄδω) »singen« ab: »komodia« (κῶμῳδία) als der Gesang des »komos«, der im Dionysosdienst umherschwärmenden, »des Gottes vollen« Menge.«¹⁹

Die dionysische Festkultur verbindet in singulärer Weise Tragödie und Komödie. Als Bestandteile der attischen Dionysien ist das institutionalisierte theatralische Geschehen rückgebunden an den kultischen Ritus des dionysisch Orgiastischen. Diese jährlich sich wiederholende Kulthandlung repräsentiert die Auseinandersetzung mit dem Fremden und dessen willentliche Annahme. Dessen Figuration hielt in Gestalt des Gottes Dionysos im achten vorchristlichen Jahrhundert in Griechenland Einzug und wurde zunächst als Bedrohung der eigenen Kultur bekämpft, dann aber internalisiert.²⁰

Symbolisch für diese Frühform gelungener kultureller Integration fanden alljährlich die Dionysien statt: Nachdem am Abend des ersten Festtages Dionysos, der zugleich zügellose und befreiende Gott, in Gestalt eines hölzernen Kultbildes von einem Fackelzug aus dem Umland in die Stadt selbst geleitet wurde, wanderte vom darauf folgenden Morgen bis zum Abend eine Prozession durch die Stadt, die schließlich den Dionysosbezirk der Akropolis erreichte. Hier fanden die traditionellen Opfer zu Ehren des Gottes und ein öffentliches Festbankett statt. Nachdem zwanzig Chöre zu je fünfzig Sängern den Dithyrambengesängen voluminös Ausdruck verliehen hatten, folgte am nächsten Tag die agonal organisierte Komödienaufführung, der sich am dritten Tag der wiederum drei Tage dauernde Tragödienagon anschloss. Pro Tag wurde dann eine Tetralogie aufgeführt, die aus drei Tragödien und einem abschließenden Satyrspiel bestand.²¹ Die strukturelle Nähe zur Mythosbildung lässt sich an dieser Ritual gewordenen Kulturpraxis auf markante Weise nachzeichnen: Das bedrohlich Orgiastische, regellos

¹⁹ Aristoteles: *Poetik*, S. 11; vgl. Greiner: *Komödie*, S. 22.

²⁰ Mythischer Reflex auf diese invasive Kultausbreitung des Dionysos ist beispielsweise der von Euripides gestaltete *Pentheus*-Mythos, vgl. dazu Enrico Müller: »Aesthetische Lust« und »dionysische Weisheit«. Nietzsches Deutung der griechischen Tragödie, in: *Nietzsche Studien* 31 (2002), S. 134–153, hier S. 146.

²¹ Vgl. dazu Pat Easterling: *A Show for Dionysus*, in: Ders. (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, S. 36–53. Ein weiteres und älteres Fest, das im

Ungefasste wird in Zeichen und Formen gegossen, deren Grenzen durch stete, hier alljährliche, Vergegenwärtigung erneut verhandelt und deren Belastbarkeit in einem Wettstreit unter Beweis gestellt werden müssen. Die Nähe, die sich bei aller Variation durch den modernen Autor zum mythischen *Ariadne*-Stoff erhält, resultiert neben einem motivischen Kern auch aus dieser Nähe der zugleich gebändigten und agonal agierenden Theaterformen. Die attische Aufführungspraxis des fünften Jahrhunderts legt in ihrem rituellen Ablauf, der Reihenfolge und Ausrichtung als künstlerischem Wettkampf, nicht bloß der Gattungen unter- und gegeneinander, sondern auch der Künste selbst, als Paragone von Musik, Sprache und Bild, genau dies nahe: Neben der Tragödie sollte immer das komödiantische Satyrspiel stehen, der Dithyrambus wird von der Komödie begleitet. Indem Hofmannsthal seiner *Ariadne* eine *Zerbinetta* zur Seite stellt, folgt er der attischen Gepflogenheit, das Tragische mit dem Komischen direkt zu konfrontieren, in diesem Nebeneinander eine gegenseitige Kontrastierung, Durchdringung und Spiegelung beider Genres zu erzeugen. Indem er die Gattungen synchronisiert, überbietet er das sukzessiv agierende Konzept der Antike noch. Dass sich diese amalgamierende Begegnung und Befragung im Zeichen des Kämpferischen, Disharmonischen vollzieht, rückt die *Ariadne* im Gestus in die Nähe von Hofmannsthals früheren Griechendramen wie *Elektra* oder *Pentheus*. Was dort deutlicher mittels der Motive und Figuren als tragisches Scheitern an widersprüchlicher Gleichzeitigkeit auftritt, gestaltet der Autor in seiner *Ariadne* verborgener: Das im apotheotischen ›Happy End‹ getarnte Scheitern tritt auch formal auf – als Kollaps aller Gattungsregeln.²²

Winter zu Ehren Dionysos stattfand, waren die Lenäen, benannt nach den ›lenai‹, einer seltenen Bezeichnung für ›Bacchantinnen‹, die rasenden Begleiterinnen Dionysos'. Die Dionysien am Lenaion legten ihren Schwerpunkt auf die Komödie (vgl. Greiner: Komödie, S. 23).

²² Die Sekundärliteratur liest dagegen die *Ariadne* einhellig als glückende Lösung im »allomatischen Element«, jenes »geheimnisvolle Elixier, das Ich und Ich zugleich zerstört und auf höherer Ebene verbindet«, so Jens: Hofmannsthal und die Griechen, S. 106. Ähnlich zum Verhältnis von *Neuem Vorspiel* und Oper Martin Stern: Spätzeitlichkeit und Mythos. Zu Hofmannsthals *Ariadne* auf Naxos, in: Karl Pestalozzi/Martin Stern (Hg.): Baseler Hofmannsthal Beiträge, Würzburg 1991, S. 175–190: »Im neuen Vorspiel konnte einerseits die Satire auf die Existenzbedingungen der Kunst noch gesteigert werden, aber nur, um andererseits die ganze ausgebreitete Kläglichkeit am Ende sich wunderbar transformieren

Ein kurzer Rückgriff auf die *Elektra* wird den folgenden übergeordneten Ausführungen auf die sich umgekehrt proportional zueinander verhaltenden gattungspoetologischen Strategien in *Ariadne* und *Elektra* verdeutlichen.

III.1.2 Gattungskollision, die I. Rekurs auf *Elektra*: Eine Schelmenszene

»Mische ein bißchen Torheit in dein
ernsthafte Tun und Trachten! Albernheiten
im rechten Moment sind etwas Köstliches.«

(Quintus Flaccus Horaz)

Wie fügt sich ausgerechnet in die *Elektra*, deren Programm das einer archaischen Epiphanie des Tragischen²³ ist, der Einbruch einer burlesken Szene – und sei diese nur zwei Seiten kurz? Dass Hofmannsthal auch hier nichts weniger als harmonische Fügungen verfolgt, wird im Folgenden durch die anhand der *Ariadne* vorbereiteten gattungstheoretischen Überlegungen zu zeigen sein.

»Orest ist tot!« [D II 211] eröffnet Chrysothemis ihrer Schwester. Die Nachricht vom Tod des Bruders markiert die erste dramatische Klimax der Tragödie. Und ausgerechnet an diesem Punkt tiefster Trauer und Trostlosigkeit bricht nun unvermittelt eine »Schelmenszene«²⁴ in die tragischen Gattungsgrenzen ein. Elektras Hoffnung, Orest werde eines Tages in den Palast zurückkehren und Rache an der Mutter und Ägisth für den am Vater verübten Mord nehmen, ist endgültig zunichte gemacht. Sie und die »schluchzende« [D II 213] Chrysothemis sind – buchstäblich – am Boden zerstört, als plötzlich ein »junger Diener eilig über die vor der Schwelle Liegenden« auf die Bühne »stolpert«. Bereits der slapstickhafte Auftritt bricht mit dominanter Körperlichkeit, einem vorwärtsdrängenden, fast fallenden, nahezu unkontrollierten Körper, in den hohen Ton der Tragödie ein: »Platz da!« [D II 212]. Markant fungiert diese Körperlichkeit als szenische, zeitliche

zu lassen in eine Epiphanie von Schönheit und Musik.« (ebd., S. 187). Ebenso Kristin Uhlig: Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe, Freiburg i.Br. 2003: »Es tritt nun jene »allomatische Lösung« in den Vordergrund, die in der Ich-Du-Bindung eine Versöhnung der daseinsimmanenten Widersprüche erblickt.« (ebd., S. 306).

²³ Vgl. zu Hofmannsthal Bohrer: Das Tragische, S. 133.

²⁴ Diese so nicht existente Begriffsanleihe beim vielfach konnotierten Schelmenroman markiert hier vor allem die Folgenlosigkeit für die dramatische Gesamtentwicklung und den pikaresken Ton der kurzen Szene.

und räumliche Begrenzung der komischen Einlage. Die Plötzlichkeit, mit der die Szene beginnt, findet ihr finales Bewegungsäquivalent in dem ebenso abrupten Abgang: einem veritablen »Sprung« [D II 213] des Jungen von der Bühne. Bezeichnenderweise zerstört diese übergangslose Episode nicht nur die an ihrem Höhepunkt stehende tragische Spannung, sondern bleibt irrierenderweise auch folgenlos für die fortschreitende Gesamthandlung. Hofmannsthal fügt diese Szene ohne jegliche Vorlage aus dem sophokleischen Original ein, doch ausgerechnet die beide Stücke vergleichende Diskussion hat dieses »komische Zwischenspiel« lange ignoriert.²⁵ In dieser, den bis dahin »alttestamentarisch«²⁶ hohen Ton des Dramas konterkarierenden Farce wird ein neugieriger »Koch« von einem anmaßenden »Jungen« [D II 212] mit überbordenden, satzenreichen und widersinnigen Wortkaskaden überschwemmt.

Der Koch gilt im komödiantischen Repertoire als neugierige, ausfragende und vor allem mit Leibeslusten assoziierte Alltagsfigur und fällt ebenfalls völlig aus der Gattungstypologie des Tragödienpersonals heraus. Zu finden ist er aber als komischer Charakter in der »Neuen Komödie«, die sich laut Nietzsche von Euripides herleitet: »Während noch Sophocles Charactere malt [...], malt Euripides bereits nur noch einzelne Charakterzüge [...]; in der neuern attischen Komödie giebt es nur noch Masken mit *einem* Ausdruck, leichtsinnige Alte, geprellte Kuppler, verschmutzte Sklaven in unermüdlicher Wiederholung.«²⁷

Der Junge nun schmückt seinen Auftrag, Ägisth den Tod von Orest zu melden, durch ein sinnentleertes Übermaß an wirren und arroganten Floskeln aus, anstatt, wie vom Koch gebeten, in »einem Wort« zu antworten:

Mit einem Wort, mein guter Koch,
wär dir wahrscheinlich nicht gedient. Auch könnte
man schwerlich, was ich weiß und an den Herren
zu melden hab, so kurzweg in ein Wort
zusammenfassen: laß es dir genügen,
wenn man dir sagt, daß eine Botschaft ist

²⁵ Soweit ich sehe, wird diese »Schelmenszene« erstmals und sehr instruktiv von Timo Günther als »komisches Zwischenspiel« besprochen (Günther: *Tod der Tragödie*, S. 96).

²⁶ Hugo von Hofmannsthal: SW VII, Dramen 5. *Zeugnisse zu Elektra*, hg. von Klaus Bohnenkamp und Matthias Mayer, Frankfurt a.M. 1997, S. 459f.

²⁷ Nietzsche: GT, S. 113f. Zu Hofmannsthals Rezeption der Figur des Kochs in der neuen Komödie in: Hofmannsthal: SW XIV, Dramen 12, hg. von Jürgen Fackert, Frankfurt a.M. 1975, S. 120.

von höchster Wichtigkeit soeben hier
im Hause eingetroffen, eine Botschaft,
– wie lange solch ein alter Knochen braucht
um aufzusatteln! – die, als treuen Diener
der Herrschaft, dich zu freuen hat: ob du
sie kennst, ob nicht, ganz gleich, sie hat dich zu
erfreuen.

In den Hof brüllend

Eine Peitsche, Schuft! Was, meinst du,
ich werd ihn ohne Peitsche reiten? Du,
du läßt mich warten und nicht ich den Gaul!

Zum Koch, schon auf dem Sprunge abzugehen

Und kurz und gut: der junge Bursch Orest,
der Sohn vom Haus, der immer außer Haus war
und darum so gut wie tot: kurz dieser, der
schon eh und immer sozusagen tot war,
der ist nun sozusagen wirklich tot!

Springt ab [D II 212f.]

Der Ton und die Rede des Jungen ähneln denjenigen burlesk angelegter Figuren Shakespeares,²⁸ die ihrer Position in phrasenhaft übertriebener Wortakrobatik unangemessene Geltung zu verschaffen wissen. Insgesamt erfolgt dadurch eine ironische Relativierung des dramatischen Hauptgeschehens: »Gesattelt soll werden [...] ein Gaul, ein Maultier, oder meinerwegen auch eine Kuh, nur rasch!« [D II 212]. Nichtsdestotrotz enthält dieses umständliche Geschwafel eine kleinkörnige sprichwörtliche Narrenweisheit, denn der Dichter darf laut Friedrich Theodor Vischer »die komischen Figuren sogar unmittelbar den erhabenen auf den Hals laden«, um sie eine »tragische Ironie aussprechen« zu lassen.²⁹ Wenn der junge Diener den Sohn Orest als »schon eh und immer sozusagen tot« qualifiziert, benennt und subvertiert er zugleich die gewaltsame ›Tot-Schwegeherrschaft‹ Klytämnestras durch den Modus des Uneigentlichen. Die unmittelbar aufeinander folgende Zusammenstellung von wiederholtem »sozusagen« und »wirklich tot« unterstreicht zum einen den Gegensatz des jetzt neuen Zustands (»wirklich«) zur Scheinwelt Klytämnestras, in der Orest nicht existiert, weil er nicht nur »außer Haus«, sondern zudem als »Schwachsinniger« [D II 207] denun-

²⁸ Vgl. die Handwerker in Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* oder die einfältigen, aber anmaßenden Gerichtsdiener Dogberry und Verges in *Much Ado about Nothing*.

²⁹ Friedrich Theodor Vischer: *Vom Komischen und Erhabenen* (1837), Frankfurt a.M. 1967, S. 159.

ziert wird und damit als legitimer Thronerbe unschädlich gemacht ist. Zum anderen verweist das »sozusagen« auf den paradoxen Zustand des uneigentlich Eigentlichen dieses ›Totgesagten‹ selbst. Denn wie sich herausstellen wird, antizipiert das ›Sozusagen-wirklich-tot-Sein‹ exakt das Scheintotkalkül Orests: Er »war nicht so« tot, »als es wohl schien«.³⁰

Hofmannsthal zwingt in dieser Episode mit sophistisch brillierender Rede Tragisches und Komisches zusammen. In der Konfrontation von tiefster Verzweiflung der Schwestern mit der clownesken Phrasendrescherei des jungen Dieners entsteht eine schwer zu ertragende Spannung zwischen Erhabenheit und Lächerlichem. Das rhetorische Mittel, das zur Illustration dieses so modern scheinenden Dilemmas dient, war der Antike bereits als »Bathos«³¹ bekannt. Der Gebrauch dieses Stilmittels legt traditionell die Vermutung nahe, dass die »Kunst der Rhetorik unzulänglich ist, vielleicht sogar die Sprache selbst.«³²

So ist diese burleske Szene ein Kondensat temporeicher Rhetorik. Die kunstvollen Effekte der Rede stehen im Mittelpunkt und zielen auf die Affekte des Publikums, statt ihren Gegenstand inhaltlich zu tragen – eine antike Form von Ästhetizismus, die Hofmannsthal ein Jahr vor der *Elektra* sprachskeptisch beredt im *Chandos-Brief* erörtert hatte. Die gewandte Rede als Stil, in der ›Schelmenszene‹ zugespitzt als leere Wortdrechselei des Jungen, repräsentiert das im Drama zentrale Dilemma von Rede und Tat. Die Rhetorik entwickelt eine Eigendynamik, tritt nahezu szenisch als konzeptioneller Widerpart zur Handlung auf und zielt so auf den die *Elektra* prägenden Konflikt, dass vielen beschwörenden Worten keine entsprechenden Taten folgen.

An der Tradition des griechischen Bathos ausgerichtet, gilt es, den erhabenen Ton der Tragödie, das Pathos, kunst- und vor allem absichtsvoll zu brechen, denn nur wer den hohen Ton beherrscht, kann sich souverän in die Tiefe stürzen. Bei dieser topologischen Konstellation von Höhe und Tiefe fehlt es am Mediokren: unvermittelte Brüche statt Mäßigung, freier Fall statt Mittelmaß. »Du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas, Madame!« – an dieses, Napoleon von Heine in den Mund gelegte, Aperçu lassen sich die

³⁰ Penthesilea äußert bekanntermaßen die vieldeutige Selbsteinschätzung: »Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien« in Heinrich von Kleist: Penthesilea, in: Sämtliche Werke, hg. von Helmut Sembdner, München 2001, S. 321–428, hier S. 426.

³¹ Vgl. das Lemma »Bathos« (griech.): ›Höhe‹, ›Tiefes‹, ›Sinken‹, ›Abstieg vom Erhabenen zum Lächerlichen‹, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 1, Tübingen 1992, S. 1366–1372.

³² Ebd., S. 1367.

oben zur *Ariadne* angestellten Überlegungen zur Gattungsgeschichte von Tragödie und Komödie anschließen, die auch für die dramatische Strategie einer ›Schelmenszene‹ ausgerechnet in der *Elektra* virulent werden. So werden in der irritierenden ›Schelmenszene‹ Rhetorik und Gattungshybrid, Anachronismus und Stilblüte produktiv für Hofmannsthals Intention des ›zerstörenden Zitierens‹: »die Formen beleben und töten« [RA III 269]. Das gilt nun für die *Elektra* mit ihrem explizit anticlassizistischen Gestus, der in der Verschränkung von Archaik und Avantgarde die »verteufelt humane Atmosphäre der Iphigenie« [SW VII 459] bewusst ausspart, ebenso wie für die *Ariadne*, die, wie oben beschrieben, im Rückgriff auf die Tradition der *commedia dell'arte* das bürgerliche Mittelmaß ausgrenzt. In beiden Fällen scheint Hofmannsthal mit der Gattungskombination keine vermittelnde Harmonie, sondern die Steigerung der Gegensätze im Widerstreit zu suchen.

III.1.3 *Ariadne* und *Elektra* in regelloser Regelpoetik

Elektra

In der ›Schelmenszene‹ der *Elektra* unternimmt Hofmannsthal sein Werk der »Destruktion des antiken tragischen Pathos umso bewusster und desto absichtvoller«,³³ als er weiß, dass der humanistisch gebildete Zuschauer mangels Vorlage einer komischen Episode bei Sophokles nichts Vergleichbares im Verlaufe seines Stückes erwarten würde. Inwiefern scheint also ein Vergessen der ›Schelmenszene‹ nicht nur wie erwähnt durch die literaturwissenschaftliche Rezeption, sondern auch durch den Zuschauer und Leser symptomatisch?³⁴ Ein Vergessen, das im Drama selbst sowohl als lebensnotwendig postuliert wie als verräterisch hinterfragt wird – ebenso wie umgekehrt Elektras Erinnern als todbringende Historie und menschliche Würde zugleich kategorisiert ist: Wo liegen also »Nutzen und Nachteil« der ›Schelmenszene‹ für das Drama?

³³ Günther: Tod der Tragödie, S. 121.

³⁴ Ohne auf dem sicheren Boden statistischer Erhebungen einer soziologischen Literaturwissenschaft zu stehen, möchte ich aber kurz anmerken, dass sich in mehreren Gesprächen mit Opernkennern und Literaturwissenschaftlern, darunter nicht wenige, die sich bereits selbst mit der *Elektra* musik- oder literaturwissenschaftlich auseinandergesetzt hatten, weder die einen noch die anderen sich überhaupt an die hier diskutierte ›Schelmenszene‹ erinnern konnten.

Wenn mit Friedrich Theodor Vischer das Lächerliche als »uralter Todfeind des Erhabenen« gilt, das jenes aber immer schon »im eigenen Schoße trägt«, dann wird das Erhabene als eine Kultur des inhärenten Dissens definiert.³⁵ Die in der theorieästhetischen Tradition diagnostizierte Überwältigung der (objektiv) erregten Unlust durch ein Erhabenes resultiert in der Lust der (moralischen) Selbsterhebung.³⁶ Diese Bewegung findet in der *Elektra* unter doppeltem Vorzeichen statt: Die »Schelmenszene« erregt in Konkurrenz zur tragisch motivierten und damit ästhetisch zu bändigenden Unlust eine kurze, aber stark dissonante Spannung. Zum epiphanen Einbruch der komödiantischen Körperlichkeit, einer sophistischen Rhetorik und dem punktuellen Gattungskollaps tritt die enttäuschte Erwartungshaltung des Rezipienten in Bezug auf den doch eigentlich bekannten Mythenstoff. Wirkungsästhetisch scheint Hofmannsthal sein zeitgenössisches wie gegenwärtiges Publikum herauszufordern – offenbar mit dem Ergebnis, es zu überfordern: Man reagiert auf die Überspannung mit einem Kurzschluss, die »Schelmenszene« wird suspendiert.

Die Kunst »allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt: diese sind das Erhabene als künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das Komische als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden.«³⁷

Wenn das Lachen demzufolge die ästhetische Verwindung des Ekels ist und damit selbst wieder eine Bewegung des Überwältigens, trägt nicht das Erhabene allein seinen »Todfeind«, das Lachen, im »eigenen Schoße«, sondern auch umgekehrt inhäriert dem Lachen immer schon ein Erhabenes. Diese ambivalente Wechselbewegung und nicht still zu stellende Kippfigur der Unentscheidbarkeit markiert gerade eine poetologische Entscheidung gegen die Form der Synthese und für das Paradox: die Entscheidung Hofmannsthals für die spezifische Ästhetik des Mythos, der gerade »seinem Verfahren, seiner »Form« nach etwas anderes *nicht mehr* ist.«³⁸

³⁵ Vischer: Vom Komischen und Erhabenen, S. 158.

³⁶ Vgl. dazu Immanuel Kant: Analytik des Erhabenen; in Auseinandersetzung damit Friedrich Schiller: Vom Erhabenen, in: Theoretische Schriften, hg. und kommentiert v. Rolf Peter Janz, Frankfurt a.M. 2008, S. 395–422. Zur Differenz von Kant und Schiller am Begriff des objektiv Erhabenen vgl. Janz: Schiller Kommentar, ebd., S. 1345–1356, hier S. 1346. Vgl. in Kapitel I.2.2 die »Kurzfassung zur Theorie des Erhabenen bei Kant.

³⁷ Nietzsche: GT, S. 57.

³⁸ Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 22.

In der *Ariadne* liegen die Dinge anders. Die Ausgangslage ist die umgekehrte: Das Komische scheint dominant, sowohl im *Vorspiel* als auch durch die gattungskompositorische Gemengelage von *buffa* und *seria*. Doch die Entwicklung der Handlung, des Stils, der Figuren erweist sich zunehmend als brüchig, die komischen Elemente erhalten tragische Züge, die burlesken Zwistigkeiten schlagen um in eine melodramatische Konstellation.³⁹ Wenn Zerbinetta sich »schnell, zart« [D V 198] dem Komponisten nähert, wenn Harlekin angesichts der trauernden Ariadne »so gerührt« ist, dass er »ganz aus der Fassung« [D V 203] gerät,⁴⁰ dann macht nicht nur die Komödie ihrem dionysischen Erbe gemäß ins Tragische »hinein ihre Bocksprünge« [D V 199], sondern auch umgekehrt zeigen die Buffo-Figuren atypische Tiefe und melancholisch gebrochenen Charakter. Sie sind es, die sich nicht mehr an die eigene Ästhetik des Profanen halten, sie überschreiten eine dramentheoretisch konstruierte Grenze und erinnern damit an den Ursprung im dionysischen Ritual, das neben dem Tragischen immer auch das Komische forderte, dessen kultische Praxis das Profane direkt neben dem Sakralen platzierte. Und so formuliert ausgerechnet Zerbinetta die einer erhabenen Rhetorik gehorchenden Glanzstücke der eigenen »schmerzlich süß« empfundenen »Schwachheit« oder das Oxymoron der »grausam – entzückenden, unbegreiflichen Verwandlungen« [D V 206] und beweist damit, eigentlich als Antagonistin der heroischen Ariadne konzipiert, die paradoxale Identität der vermeintlichen Gegensätze.⁴¹

³⁹ Vgl. dazu Barbara Köneker: Die Funktion des Vorspiels in Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 22 (1972), S. 112–127: »Rolle und Rollenträger stimmen nicht mehr überein, das Spielgeschehen hat seine illusionierende Wirkung eingebüßt, und die Sphären von Kunst und Banalität prallen überall hart aufeinander, erweisen sich aber gerade dadurch als untrennbar miteinander verbunden und nicht voneinander ablösbar« (S. 124).

⁴⁰ Hier muss der Einschätzung von Emil Staiger widersprochen werden, der in Harlekin nichts als »die elementare Lust an den massiven Genüssen des Lebens« sieht, »eine Lust, die sich selber verbürgt und keine Bedenkllichkeiten kennt: der geile gefräßige Hanswurst neben den Helden der Barocktragödie, die kühn dem Tod entgegengehen« (Emil Staiger: *Ariadne auf Naxos*. Mythos, Dichtung, Musik, in: Ders., *Musik und Dichtung*, Zürich u.a. 1980, S. 304). In Harlekins Lied nimmt Hofmannsthal das Gedicht *Unser Herz* von J.M.R. Lenz auf, dazu Hoppe: *Fromme Parodien*, S. 92ff.

⁴¹ So wird »die parodierte Ariadne neben die ernste« gestellt und es werden »beide Möglichkeiten der Mythenbewältigung gegeneinander« ausgespielt (Winfried Kirsch: *Ariadne – Theseus – Dionysos*. Zur Rezeption eines antiken Mythos in der musikdramatischen Kunst, in: Freyr Roland Varwig (Hg.): *Ainigma*, Heidelberg 1987, S. 77–94, hier S. 84).

Essentiell für die Strategie der Gattungsdissonanz in der *Ariadne* ist das Nicht-Verstehen. Die Membran zwischen dem tragischen und dem komischen Spiel ist zudem nur semipermeabel: Die gaukelnden Artisten rund um Zerbinetta beobachten, kommentieren oder versuchen tröstend in das Geschehen der Opera seria einzugreifen, werden umgekehrt aber von den heroischen Figuren nicht wahrgenommen. In ihrer Ignoranz und Impermeabilität behauptet sich letztlich die Tragik gegen die proportionale Übermacht des Komischen, indem das sinnliche Wahrnehmungsvermögen ausgeblendet wird: Mit »tauben Ohren« [D V 208] und »verhüllt[em] Gesicht« [D V 206] verweigert sich die Tragödie der komischen Ansprache. Aber das Nichtverständnis reicht tiefer und über die Sinneswahrnehmungen hinaus. Nicht nur nimmt die heroische die profane Welt nicht wahr und die komischen Figuren sprechen eine von den tragischen Personen »verschiedene Sprache« [D V 208]: Die nicht bloß babylonischen Missverständnisse reichen in das eigene Selbst hinab. Und so wird Zerbinettas »Frage, ob [Ariadne] nicht schließlich lernt, sich in der meinigen [Sprache] auszudrücken« [D V 208], konterkariert durch das kurz darauf gemachte Eingeständnis, dass ja selbst ihr eigenes »Herz so gar sich selber, gar sich selber nicht versteht!« [D V 212]. Damit hätte sich die Frage Nietzsches, ob »sich die Bezeichnungen und die Dinge«⁴² decken, bei Hofmannsthal nicht nur zur sprachkritischen Geste, in der sich »die Worte vor die Dinge gestellt« [RA I 479] haben, ausgeweitet, sondern die Dinge selbst erschienen hier »verzeichnet«.⁴³

III.1.4. Echo. Figuration des Dazwischen

Eine Figur aber steht zwischen, besser jenseits der gattungssprachlichen Grenzen: Mythisch, musiktheoretisch sowie psychoanalytisch hoch besetzt zeichnet sich »Echo« als besonders ergiebige Projektionsfigur aus. In der merkwürdigen Dopplung von Passivität und selbstbestimmter Eigenheit wird Echo bei Hofmannsthal als eine der drei Nymphen⁴⁴ zur kommentie-

⁴² Friedrich Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, S. 875.

⁴³ Hofmannsthal beklagt sich über das Unverständnis Strauss', das sich an der »barbarischen Verzeichnung der Figur der Zerbinetta« zeigt, in einem Brief an Clemens Freiherr zu Franckenstein im Januar 1913 (Hofmannsthal: SW XXIV 207).

⁴⁴ Echo ist die einzige über einen Eigennamen identifizierte Nymphe. Zusammen mit der Wassernymphe »Najade« und der Waldnymphe »Dryade« bildet »Echo« als das dritte Element der Luft einen reduzierten Chor, der seine traditionell tröstenden und kommen-

renden, sogar ironisierenden Instanz. Echo ist die Ausnahmefigur, die sich auf beiden Seiten des Gattungsgrabens zwischen Tragödie und Komödie bewegt. Sie ist »unsichtbar«, doch von beiden Parteien hörbar, wenn sie Zerbinettas »Rondo, aber ohne Text, ad libitum« [D V 208] wiederholt. Dass ausgerechnet die Verse »hingegen war ich stumm« Echo zum Übertritt der Gattungsgrenze verleiten, scheint angesichts ihres eigenen Sprechschicksals mehr als einleuchtend.⁴⁵ Ebenso wenn sie »seelenlos wie ein Vogel die Melodie von Harlekins Lied« wiederholt, kommentiert dies in signifikanter Weise die Verse: »Leben mußt du, liebes Leben, Leben noch dies eine Mal!« [D V 202]. Damit wird die tröstend gemeinte Gesangsaufforderung an Ariadne, doch allein um des Lebens willen zu leben, durch die in/m Echo gespiegelte Variante des Lebens als »seelenlose« Repetition drastisch in Frage gestellt.

Echo steht durch die sie charakterisierende Nachzeitigkeit außerhalb der parallelen, rivalisierenden Ordnungen des Heroischen und des Komischen, ist dabei aber zugleich in kommentierender Distanz auf beide bezogen – sie ist gattungspoetologisch die eigentliche Indifferenz. Im nachhallenden Echo werden beide Seiten *gleich*-gültig, ihr im Wiederholen auswählende Kommentar trifft je beide Seiten. In eben der eigenen und eigen erscheinenden

tierenden Aufgaben mal geflissentlich, mal ironisch distanziert oder begeistert enthusiastisch versieht. Letzteres vor allem in der Ankündigung des ihnen naturhaft verwandten und von ihren Artgenossinnen aufgezogenen Gottes Bacchus, der als »Flamme« [D V 213] stimmigerweise die Elementenlogik mit den Nymphen zum Quartett (Feuer, Wasser, Erde, Luft) komplettiert. Das Feuer als das rückhaltlos verwandelnde Element ist eine Zuschreibung an Dionysos, die Hofmannsthal einmal mehr mit Nietzsche teilt: Dieser nämlich markiert seinen Zyklus der Dionysos-Dithyramben mit dem »Feuerzeichen«, vgl. dazu Wolfram Groddeck: Friedrich Nietzsche. Die »Dionysos-Dithyramben«. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk, Berlin/New York 1991, S. 148.

⁴⁵ Zum Phänomen des Echos gibt es zwei leicht differierende Mythen: 1. Die Nympe Echo wird von Hera mit Stummheit für ihre Geschwätzigkeit bestraft, sie bleibt nur zur Wiederholung letzter Silben fähig. Echo verliebt sich in Narziss, der sie aber wegen ihrer Unfähigkeit, selbst originär zu sprechen, verachtet. Echo verkümmert zu einem echoenden Schatten oder Stein. 2. Pan verliebt sich (unerwidert) in die Nympe und straft sie deswegen mit Stummheit bzw. dem Echoeffekt. Diese Eigenart erbost ein paar Hirten so, dass sie Echo zerreißen. Gaia nimmt die Teile, die immer noch ein Echo produzieren, in sich auf, weshalb das Echo als Naturlaut so präsent ist. Die Zerreißungsthematik wie die Figur des Pan lassen diese Version den dionysischen Motivzusammenhängen zugehörig erscheinen. Jedoch gelangte die erste Variante im Zusammenhang mit der steilen Karriere des Narzissmotivs zu größerer Bekanntheit, vgl. dazu den Artikel »Narkissos«, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.): Supplementband 5 des Neuen Pauly: Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 2008, S. 458–468.

Auswahl Echos wird die göttliche Strafe der Reduktion auf bloß passive Wiedergabe fremden Sprechens zur aktiv kommentierenden Position. So wie Echo die allzu überschwängliche Liebes- und Lebenszentriertheit der komischen Figuren nüchtern wendet, konterkariert sie die zum Pathetischen neigenden heroischen Äußerungen.

Wenn die Dryade Ariadnes »ewig« während »Klagen« schildert und zudem ein »wundes Herz auf ewig, ewig –« diagnostiziert, wirkt das direkt folgende, die ohnehin schon gedoppelte Ewigkeit nochmals duplizierende und damit gar potenzierende »Ewig! Ewig!« [D V 200] Echos als ironische Brechung: Die damit vierfach ver»ewig«ten Leiden sind hyperbolisch ins Quadrat erhoben.

Eine ähnliche, doch komplexere Kommentartypus verweist auf die Faktur und damit auf die durchlässigen Grenzen des Textes selbst. Ariadne beschließt ihre ersten »schönen und maßlos traurigen« Worte der Oper mit einem »Ach!« [D V 201]. Dieser Hauch weiblicher Ausdrucksohnmacht zitiert das bereits hundert Jahre zuvor prominent gewordene, zwischen Verzweiflung und Lakonie schwebende »Ach!« Alkmene in der Mythenvariation *Amphitryon* Heinrich von Kleists.⁴⁶ Bereits von Ariadne als einsam Verlassener in umgekehrtem Verhältnis zur zweifach begehrten Alkmene zitiert, wird das »Ach!« durch Echo »in der Kulisse« [D V 201] wiederholt und so einerseits als bloßes Zitat, das Ariadne melodramatisch nutzt, ausgestellt. Dass die echoende Wiederholung von außen, aus der »Kulisse«, auf die Bühne zurückgeworfen wird, unterstreicht den distanzierenden Kommentarcharakter. Zudem richtet sich das moderne Echo damit jahrhundertwendig aus dem eigenen Text heraus an die klassizistische Produzentin. Damit wird metaleptisch die als Zitat ausgestellte Kopie gegen das Original Alkmene gewendet und ihr einst originär leidvolles »Ach!« als in der Moderne zur Pose herabgekommen ironisiert. Die Selbstreflexion des Textes in seinem literarhistorischen Status wie seiner Faktur erhält in Echo einen ebenso leisen wie prominenten Ort: In der immer schon nachzeitigen Indifferenz (des) Echos werden *seria* wie *buffa* ein- und kommentierend überholt und so

⁴⁶ Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Helmut Sembdner, München 2001, S. 245–320. Alkmene beschließt das Drama mit ihrem »Ach!«, das allerdings im Verlauf des Stücks nicht nur wiederholt von ihr, sondern auch von Amphitryon und sogar von Jupiter selbst angesichts »nicht denk«-barer (ebd., S. 293) und also schon gar nicht benennbarer, unsäglichlicher Situationen geäußert wird.

noch in der unauffälligsten Figuration als nunmehr ›getötete Formen‹ ausgestellt.

Doch trägt Hofmannsthals Echofigur auch affirmierende Züge. Der im Stück zentral verhandelte Vorgang der ersehnten oder unterbliebenen Verwandlung findet sich in Echos beschwörerisch anmutender Zuschreibung an Bacchus. Durch sechsfache Ausrufung bekräftigt sie »vogelhaft entzückt« [D V 215], dass die initiatorische Gott(bewusst)werdung in der zauberischen Begegnung mit Circe den Gott der »Veränderung und Verwandlung«⁴⁷ als gerade »nicht verwandelt!« [D V 215] und damit als göttlich ausweist. Diese Sensation stellen die Nymphen leicht fassungslos, doch beinahe stolz aus, indem sie den nahenden Bacchus wie eine Zirkusattraktion oder Variéténummer ankündigen: »Gestern noch der Gast der Circe [...]. Heute ist er hier bei uns!« [D V 215]

Ein einziges, winziges Mal allerdings fällt Echo aus der eigenen Rolle des mechanischen Wiederhalls und wagt ein kurzes selbsterzeugtes Sprechen: Die Forderung der Najade »Mich höret!« verstärkt Echo adjunktivisch »Mich höret *doch an!*« [D V 213, Hervorh. A.E.]. Auch hier wird motivisch, ebenso wie in der ihren Kommentar herausfordernden Grenzüberschreitung zur Komödie hin, auf den identifikatorisch sie auszeichnenden Komplex des ›Hören-Sagens‹ angespielt. Echos mythisches Schicksal, der Entzug autonomen Sprechens, wird von ihr in einer zwar höchst unauffälligen, ›zweisilbigen‹ Ermächtigung thematisiert und für diesen einen Augenblick, in dem sie ihre eigene Stimme erhebt, widersetzt sie sich ihm.

Damit reicht das Sprechen Echos erneut über die Grenzen des Textes hinaus bis in seine Quellen hinein, die Hofmannsthal mit dieser Passage alludiert und zugleich unterwandert: Er bricht das die Figur auszeichnende mythische Verbot der Sprachinitiative, ohne jedoch in seiner Variation die Kohärenz des Kernmythos zu verletzen. Das gleichzeitige intertextuelle Innen und Außen wird anhand der Figur Echos zum Moment des reflexiven Verhältnisses des Dramas zu sich selbst, das sich damit in ein und derselben Bewegung konstituiert und distanzierend von sich zurücktritt. Echo ist die symptomatische Figur der »lächelnden Gleichgiltigkeit« [SW XXIV 242, sic!]. So findet sich die Strategie der Indifferenz im Kleinen als Echo-Figur wie in der großen dramatischen Form. Dass diese nicht als improvisiertes Chaos oder komische Verkehrung daherkommt, sondern ein wohltemperiertes

⁴⁷ Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Winter 1870–71 bis Herbst 1872, 8 [46], in: KSA, Bd. 7, S. 219–268, hier S. 240.

Theater ausstellt, dessen präzise Kontrastierungen eine schwebende Gleichzeitigkeit beider Gattungen, rhetorischer Stile und Figuren-»Dissembles«⁴⁸ evoziert, fordert nicht zuletzt den Zuschauer auf besondere Weise heraus. Doch ist dieser Zuschauer durch das rahmende *Vorspiel* gewissermaßen darauf »trainiert«, Beziehungen, Spiegelungen oder gegenseitige Kommentare zu erkennen und sie als Synchronisierung des literarhistorisch Diachronen aufeinander zu beziehen. Eben diese Eigenschaft, das Disparate synchron zu behaupten und in dieser Ambivalenz unaufgelöst zu belassen, wird von Nietzsche vor allem dem »Mythos« in seiner Fähigkeit »als absolutes Symbol«⁴⁹ zugeschrieben. Die schillernde Heterogenität des Mythos hat Hofmannsthal seinem Postulat gemäß poetisch nutzbar gemacht, dass man die »Tiefe« verstecken müsse: »Wo? An der Oberfläche« [RA III 268].⁵⁰

So zahlreich sind die alludierenden Kunstzitate⁵¹ in der *Ariadne*, dass Hofmannsthal hin und wieder der Vorwurf trifft, ein bildungsbürgerliches Rätselspiel entworfen zu haben.⁵² Allerdings wird erst das Umgekehrte für das Verständnis seiner »Konstruktion und Kunstabsicht«⁵³ produktiv: Gerade nicht die eindeutige Zuordnung und historische Herleitung der zahlreichen Versatzstücke ist sinnstiftendes Anliegen dieser Mythenvariation, son-

⁴⁸ Vogel: Simultaneität, S. 86. Für die formal hochstilisierte Komposition sei beispielhaft die chiasmatische Geschlechtssymmetrie des Personals der zwei Gattungssphären angeführt: Vier Männer (die Masken), eine Frau (Zerbinetta) auf der komischen Seite und ein Mann (Bacchus) neben vier Frauen (Ariadne und die drei Nymphen) auf der tragischen.

⁴⁹ Nietzsche: GT, S. 145.

⁵⁰ Bei Nietzsche heißt es zur griechischen Kultur des apollinischen Scheins, der einen dionysischen Abgrund verhüllt, ganz ähnlich: »Diese Griechen waren oberflächlich – aus Tiefe!« (Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, in: KSA, Bd. 3, S. 343–651, hier S. 352).

⁵¹ Vgl. zum Konzept der ikonographischen Bezüge in Hofmannsthals Texten v.a. Ursula Renner: »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten, Freiburg i.Br. 2000. Darin verweist sie auf den, wie Hofmannsthal forderte, »Poussin'schen Stil« der bildhaften Anordnungen in der *Ariadne* (Hofmannsthal: SW XXIV 109) und den damit evozierten Blick, dem im vorgeblich Harmonischen das Gleichzeitige des Unvereinbaren zugemutet wird.

⁵² Dass nichtsdestotrotz ein Erkennen der Anspielungen ihre gegenseitigen Überblendungen schärfer hervortreten lässt, konnte gezeigt werden und ist aus der Intention Hofmannsthals, dieses hochgebildeten Epigonen der abendländischen Kultur, nicht auszublenden. Er ist mit dieser kulturkritischen Intention natürlich immer schon an eben das Verständnis von und durch bildungsbürgerliche Kultur gebunden.

⁵³ Im Brief vom 08.07.1918 an Strauss spricht Hofmannsthal in der Rückschau von der »Einzigkeit des Experimentes [...] durch das bewußte Sichunterordnen des Textes, durch die Konstruktion und Kunstabsicht des Ganzen« (Hugo von Hofmannsthal – Richard Strauss, Briefwechsel, S. 184).

dern die uneindeutige Möglichkeit ihrer Gleichzeitigkeit, der Ebenbürtigkeit von Tragischem und Profanem im Unvermittelten – im tiefen Bühnenraum, der zum »Bildraum«⁵⁴ wird.

Hofmannsthal zeigt mit der formalen gattungspoetologischen Überdetermination von Tragödie und Komödie eben jenen Impetus, der schon 2500 Jahre zuvor in Griechenland gepflegt wurde: Der performative Modus der Bühne als simultaner Bildraum erlaubt nicht nur die Vergegenwärtigung des Fremden – sei es dionysisch oder tragisch, komisch oder melodramatisch –, dessen Eindringen oder Assimilation ebenso wie dessen Abweisung: Er verhandelt stets auch den eigenen Standpunkt als höchst fragil – den des Eigenen als das immer auch Andere. Die Herausforderung dieser Rezeptionsästhetik ergeht an ein »ästhetisches Publicum«,⁵⁵ das als dynamischen Ausdruckskern des Dramas neben Wort, Musik und Tanz auch die architektonische Form und vor allem das Sichtbarwerden ihrer Fragilität ertragen muss. Die Zumutung dieser Grenzerfahrung einer unzuverlässigen, instabilen Ordnung thematisiert über einen semiotischen Sensualismus auch die gesellschaftlichen Bedingungen von Kultur als existentialästhetisch.

Dass Hofmannsthal die Publikumsinstanz in der *Ariadne* gleich verdreifacht, weist die Dominanz nicht fixierbarer Perspektiven aus: Die mythischen Figuren der Kernoper werden von den *commedia dell'arte*-Figuren, diese beiden Gruppen wiederum von der Gesellschaft im Hause des Mäzen und letztlich alle vom Operngänger der jeweiligen Ariadneinszenierung als Beobachter dritter Ordnung betrachtet. Es lässt sich hier eine pulsierende, von einem Kern aus immer weitere Kreise ziehende Zirkelbewegung der Rezeptionsebenen beobachten, die sich analog zur oben analysierten Mythosgenese als Metanarrativ verhält. Hofmannsthals Spiel mit der bildungsbürgerlichen Attitüde seiner wie der gegenwärtigen Jahrhundertwende unterläuft in der *Elektra* wie in der *Ariadne* jede Vereindeutigungstendenz und führt gezielt mittels rhetorischer Irritation, gattungspoetologischem Dissens und einer Verwirrung der Rezeptionstradition in die regellose Regelpoetik eines heterogenen »Weder – noch«: in ein Dazwischen.

⁵⁴ Renner: Zauberschrift, S. 469f. Zu den zahlreichen ikonischen Motiven aus der Kunstgeschichte und dem hier evozierten, dem barocken Theater verhafteten »Bildraum« vgl. Theresia Birkenhauer: Mythenkorrektur als Öffnung des theatralischen Raums. Ariadne auf Naxos, in: Martin Vöhler/Bernd Seidensticker (Hg.): Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption, Berlin 2005, S. 263–277, hier S. 270.

⁵⁵ Nietzsche: GT, S. 53.

III.2 Ariadnes Schmerz: zwischen Nietzsches Lustprinzip und Freuds Todestrieb

»Der Dichter ist der Erfinder der Symptome a priori⁵⁶

(Novalis)

Der intertextuelle Bezug, der sich angesichts der gattungspoetologisch von Nietzsche *avant la lettre* kulturwissenschaftlich rekonstruierten Aufführungskontexten der griechischen Dionysien zwischen der *Geburt der Tragödie* und der *Ariadne auf Naxos* herstellen lässt, führt über die Dionysosfigur weiter zu den thematisch verwandten, aber erst sehr viel später entstandenen *Dionysos-Dithyramben* (1898). Der Bezug lässt sich neben den selbst auftretenden Figuren Ariadne und Dionysos vor allem motivisch verfolgen: Er läuft über »Die Klage der Ariadne«. ⁵⁷ Diese Klage ist bei Hofmannsthals wie bei Nietzsches Ariadne-Figur durchzogen von dem intrikaten Phänomen des lustbesetzten Schmerzes. Doch bleibt es nicht allein bei der irritierend masochistischen Verquickung von Schmerz und Lust, sondern, so meine hier auszuführende These, Ariadnes Schmerz funktioniert darüber hinaus als identitätstiftendes Gedächtnis – und darin fungiert in der klassischen Form der Klage hier letztlich Schmerz als Kultur.

Das bereits im *Elektra*-Kapitel der Arbeit verhandelte Motiv des Erinnerns und Vergessens, das Hofmannsthal für seine Mythosumdeutungen aus der zweiten *Unzeitgemässen Betrachtung* und der *Genealogie der Moral* gewinnt, bestimmt die Figur der Ariadne in doppelter Weise: Der Widerstreit zwischen Erinnern und Vergessen, zwischen rituellem Umkreisen und Überschreiben des Erlebten, wird verschärft durch den Wunsch nach existenzieller Auslöschung. Anstelle des von Ariadne zunächst ausschließlich ersehnten Orts, »wo alles rein ist« [D V 203], wird zunehmend eine der Figur inhärente Identität auf Basis des Schmerzes virulent: »Was bleibt, was bleibt von Ariadne? Laß meine Schmerzen nicht verloren sein!« [D V 221].

Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selber hinweg kommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans

⁵⁶ Novalis: Das allgemeine Brouillon. Das philosophische Werk II, in: Schriften, Bd. 3, hg. von Richard Samuel, Darmstadt 1968, S. 351.

⁵⁷ Friedrich Nietzsche: Dionysos-Dithyramben. Die Klage der Ariadne, in: KSA, Bd. 6, S. 398–401.

Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft. Dies ist einer von den abgründigen Widersprüchen, über denen das Dasein aufgebaut ist, wie der delphische Tempel über seinem bodenlosen Erdsplatt. [D V 297]

Dieser bereits im Zusammenhang mit der nietzscheanischen Gedächtniskonstitution Elektras zitierte Ausschnitt aus dem an Richard Strauß 1912 gerichteten sogenannten *Ariadnebrief*, bezieht sich auf den Konflikt beider Prinzipien, der nun allerdings nicht mehr durch zwei Figuren wie noch bei Elektra (Erinnern) und Chrysothemis (Vergessen) vergegenwärtigt wird, sondern in einer einzigen: Ariadne. Wenn man jedoch versucht, die im *Ariadnebrief* leitende Argumentation Hofmannsthals auf ein Verlangen Ariadnes zu beziehen, stellen sich die unversöhnlichen Zuordnungen nicht nur als chiasmatisch verkehrt, sondern auch noch als synchron dar: Für Ariadne ist der Tod die Verwandlung, die Erinnerung hingegen »zerrüttetes« [D V 201] Leben.⁵⁸ In dieser Konstellation zeigt sich bereits ein Paradox: Ariadne will sterben, weil sie nicht vergessen kann, erlangt damit allerdings einen Zustand, der das Vergessen selbst und ein Ende ihrer Schmerzidentität bedeutet. Sie bringt Hofmannsthals oben zitierte Kategorien damit in höchste Unruhe: Hier kommen sich die angeblich klaffenden Widersprüche von Selbstaufgabe aus identitätsverbürgender Treue und Vergessen aus Untreue verdächtig nahe. Ariadne will gerade im Tod »über sich selber hinweg kommen«, beharrt in Konkurrenz dazu aber auf einem ihr Ich auszeichnenden Schmerzgedächtnis.

Schmerz als kulturstiftende Praxis,⁵⁹ so ist im Folgenden zu zeigen, wird, von Hofmannsthal individualisiert, zur identitätsstiftenden Ich-Werdung im

⁵⁸ Die konflikträchtige Vereinigung beider Seiten des »abgründigen Widerspruchs« in der Figur der Ariadne lässt sich an den motivischen Zuschreibungen nachvollziehen, die sie mal in die Nähe der Chrysothemis rücken (Ariadne: »Mein Kopf behält nichts mehr; [...] ich will vergessen!« [D V 201] – Chrysothemis: »Kannst du nicht vergessen? Mein Kopf ist immer wüst.« [D II 195]), mal als Seelenverwandte Elektras auszeichnen (Ariadne: »Wo war ich? tot? Und lebe, lebe wieder und lebe noch? Und ist ja doch kein Leben, das ich lebe!« [D V 201] – Elektra: »ich lebe und lebe nicht« [D II 220]). In *Ariadne auf Naxos* zitiert Hofmannsthal so nicht allein formal den Gattungshorizont der Tragödie, sondern auch die Konfliktkonstellationen im eigenen Werk.

⁵⁹ Vgl. Roland Borgards: *Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brockes bis Büchner*, München 2005. Borgards macht bspw. in seiner Betrachtung von Goethes *Prometheus* die These stark, dass in der Ode erstmals in einer als modern zu bezeichnenden Praxis »Poesie als Technik einer nicht begrenzenden, sondern totalisierenden Verhandlung des Schmerzes« (ebd., S. 84) auftritt und damit Schmerz nicht allein als »privilegierter Ort«

Schmerz und ästhetischen Artikulation dieses erinnernden Ich als Klagegesang. Sprache und Individualität erscheinen als Folge des »zerrütteten« Körpers, so wird der Schmerz als Übergang zwischen Körper und Sprache zum Medium der Kulturgenese.⁶⁰ Bemerkenswert ist der damit erklärte Status des Ich, das sich nicht mehr aus der Reflexion heraus als *cogito* definiert, sondern sich performativ als Schmerzkörper identifiziert. Hofmannsthal konkurriert so gleich mit zwei um die Jahrhundertwende prominenten Absagen an rational gesicherte Identität: In der einen postuliert Ernst Mach empiriokritizistisch die vielzitierte »Unrettbarkeit des Ich«, in der anderen Sigmund Freud den Verlust der Herrschaft des Ich »im eigenen Haus«.⁶¹ Die um 1900 vielschichtige Gemengelage aus radikalem Individualismus als einem Erbe des 19. Jahrhunderts und gleichzeitig hochgradig (naturwissenschaftlich) informierter Subjektkritik muss immer als detailversessene Beschäftigung, die vor allem die Infragestellung des Ich-Konzepts evoziert, mitgedacht werden.

Hofmannsthal besetzt mit dem Entwurf einer Schmerzidentität zwei Bereiche neu, denn Ariadnes Schmerz ist ein doppelter: Nicht nur wird ihr die »zerrüttete« Physiologie zum somatischen Schmerz, auch leidet sie in der erinnerten »Schmach« [D V 201] psychische Schmerzen – beide führen als vorsprachliches, biologisches Gedächtnis und gerade nicht als eines der »Worte/Reden (paroles)«⁶² zur tragischen Epiphanie dieses Schmerzes in der Klage.⁶³

einer »Historisierung« des »Transformationsprozesses« von »reflektorischer« zu »reflektierender Kultur« (ebd., S. 99) gelten kann, sondern der Mensch wird in dieser Positionierung überhaupt erst »das kulturelle Wesen, zu dem ihn erst der Schmerz gemacht hat« (ebd., S. 110).

⁶⁰ Vgl. dazu den die ästhetischen, philosophischen und historischen Zusammenhänge von Schmerz, Erinnerung und Kultur ausleuchtenden Band: Günter Oesterle/Roland Borgards (Hg.): Schmerz und Erinnerung, München 2003.

⁶¹ Sigmund Freud: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse, in: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, hg. von Anna Freud u.a., Bd. 12: Werke aus den Jahren 1917–1920, Frankfurt a.M. 1966, S. 3–11, hier S. 11. Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen, S. 20.

⁶² Gilles Deleuze/Felix Guattari: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I, Frankfurt a.M. 1977, S. 184.

⁶³ In der reichhaltigen Sekundärliteratur zu *Ariadne auf Naxos* findet sich, soweit ich sehe, keine eingehende Beschäftigung mit dem »Schmerz« Ariadnes als metaphorischem Narrativ der hier psychodynamisch so zentralen Thematik von Identität und Verwandlung. Einzig Horst Thomé: Ariadne bei Paul Ernst und Hugo von Hofmannsthal. Konzepte der Metatragik nach 1900, in: Ders. (Hg.): Paul Ernst. Außenseiter und Zeitgenosse, Würzburg 2002, S. 37–60, stellt Überlegungen zum Schmerz an, kommt aber ganz im Gegensatz

Mit den Anklängen an die *Geburt der Tragödie* gestaltet sich an Hofmannsthals Ariadne die berühmte Duplizität der silenischen oder dionysischen Weisheit und ihrer Richtungskehre in der griechischen oder apollinischen Kunst als Klage. Wenn in dieser tragischästhetischen Form des Daseins »selbst die Klage zu seinem Preisliede wird«,⁶⁴ illustriert das, »wie die entzückungsreiche Vision des gefolterten Märtyrers zu seinen Peinigungen«⁶⁵ sich verhält. Über eine Ästhetik des Schmerzes steht Hofmannsthals Libretto im Zeichen der *Geburt der Tragödie*; die Erweiterung des Schmerzmotivs um ein Schmerzgedächtnis setzt es in Bezug zur *Genealogie der Moral*.

III.2.1 Ästhetik des Masochismus

»Ariadne wartet!«

[D V 203]

Ariadne ist über die prekäre Verdichtung von identifikatorisch besetztem Schmerz durch den Verlust von Theseus und der lustbesetzten Hingabe an Bacchus, den vermeintlichen Todesgott, mit den Merkmalen des psychopathologisierenden Masochismuskurses der Jahrhundertwende versehen. Es treten auf: Todestrieb nebst Lustprinzip – dem dramentektonischen Aufbau gemäß: gleichzeitig.

Der Begriff des Masochismus ist nicht zwingend über den sexuellen Akt mit Schmerz besetzt, er fungiert hier entsprechend der Darstellung Freuds als suspendierendes Verweismotiv.⁶⁶ Die hier vorgeschlagene Deutung von Ariadnes Schmerz über Freuds Masochismusbegriff orientiert sich an dessen Betonung des Unspezifischen, der Ungerichtetheit im Masochismus, denn neben der Passivität »gehört noch der Unlustcharakter dazu, der bei einer

zu der hier vorgeschlagenen Lesart zu dem Schluss, dass sich eine »Übertragung der Schmerzen« auf Bacchus vollzieht: Diese ließe sich »von der Verquickung des Identitätsmit dem Liebesdiskurs her deuten. [...] Damit ist eine reflexionsgestützte identitätskonservierende Verwandlung konzipiert, die den fundamentalen Widerspruch von ›Leben‹ und ›Treue‹ aufhebt« (ebd., S. 59). Im Folgenden werde ich dagegen die Unauflösbarkeit, bzw. die nur gewaltsam gelingende Brechung dieses Widerspruchs diskutieren.

⁶⁴ Nietzsche: GT, S. 37.

⁶⁵ Ebd., S. 35.

⁶⁶ Vgl. Sigmund Freud: »Ein Kind wird geschlagen«. Beitrag zur Kenntnis der Entstehung sexueller Perversionen (1919), in: Freud, Studienausgabe, Bd. 7, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1982, S. 229–254.

Trieberfüllung so befremdlich ist.«⁶⁷ Die Widersprüchlichkeit der Diagnose von Triebbegehren und Unlust bleibt in ihrer ambivalenten Undeutbarkeit bestehen. Wenn Freud eine seiner bemerkenswertesten Grundannahmen über die Phantasietätigkeit der Patienten bereits seit den *Studien über Hysterie* als Gleichwertigkeit des Phantasmas mit realen Erlebnissen, als »Mythopoiesis«⁶⁸ beschreibt, öffnet sich genau hier der Raum hin zu einem poetisch-fiktiven Schwellenmodus. Dieser kulturalistische Aspekt eines Negativismus⁶⁹ in den Arbeiten Freuds führt auf den komplementär zum sexuellen Begehren angelegten Todestrieb.⁷⁰

Der Schmerz hat hier [im Masochismus] keineswegs eine sexuelle Bedeutung, er stellt ja im Gegenteil die Entsexualisierung dar, durch welche die Wiederholung autonom, und die Lust im jähen Sprung der Resexualisierung ihr untergeordnet wird. Eros wird entsexualisiert und abgetötet, um Thanatos zu resexualisieren.⁷¹

Im Masochismus bedingen sich die maßgeblich konkurrierenden Paradigmen von Lustprinzip und Todestrieb auf für die Psychoanalyse prekär unlösbare Weise als Lust an der Unlust – in der metaphorischen Identifikation von Eros und Thanatos wird der Masochismus zum kulturellen Deutungsmuster und gewinnt damit als aporetisches Motiv ästhetische Relevanz.

Auf dieser höchst instabilen Schwelle der Aporie will »in starrer Trauer« [D V 200] und zugleich »nächtlichem Entzücken« [D V 217] die Figur der Aridane verharren. Lust und Wiederholung haben die Rollen getauscht:⁷²

⁶⁷ Ebd., S. 245. Es bleibt für Freud unentscheidbar, ob die Phantasie der Mädchen sadistischen oder masochistischen Ursprungs ist, wodurch die Bedingungen von Repräsentation und Fiktion ernst genommen werden.

⁶⁸ Vgl. zu »Mythopoiesis« und Hysterie-Kapitel II.5.3 dieser Arbeit.

⁶⁹ Vgl. den Vortrag von Judith Halberstam (University of Southern California): »Radical Passivity« bei der Tagung »Queer Spaces« am 28.05.2009 in Tübingen, in dem sie eine Lesart des freudschen Todestriebs als passive Struktur, als Generator einer womöglich genuin weiblichen Entzugsstrategie aus einem (männlichen) sprachlichen Ermächtigungsdiskurs vorschlägt. Es lässt sich hier eine den oben besprochenen gendersensiblen Lesarten der Hysterie ähnliche Bewegung ausmachen.

⁷⁰ Zum ersten Mal findet dieser Destruktionstrieb 1920 in *Jenseits des Lustprinzips* seinen Niederschlag.

⁷¹ Gilles Deleuze: Sacher-Masoch und der Masochismus, in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Frankfurt a.M. 1968, S. 163–281, hier S. 267. Deleuze wendet sich in dieser Analyse gegen die von Freud favorisierte gemeinsame Ätiologie von Masochismus und Sadismus, unterstreicht aber die luzide Konstruktion von Todestrieb und Lustprinzip in Bezug auf beide Phänomene.

⁷² Vgl. dazu Deleuze: Masochismus, S. 266.

Ach, wir sind es eingewöhnet.
Wie der Blätter leichtes Schaukeln,
Wie der Wellen sanftes Gaukeln
Gleitets über uns dahin. –
Ihre Tränen, ihre Klagen,
Ach, seit wieviel, wieviel Tagen,
Sie beschweren kaum den Sinn! [D V 200]

Die drei Nymphen schildern hier die trauernde Klage Ariadnes als eine Art Hintergrundmusik, die ihnen in der rituellen Wiederholung kaum noch zu Bewusstsein kommt: Die »Wiederholung ist entfesselt, sie ist von jeder vorgängigen Lust unabhängig, sie ist selbst Idee, Ideal geworden.«⁷³ Ariadne befindet sich vornehmlich im Dämmerzustand⁷⁴ eines liminalen »suspense«;⁷⁵ »Ariadne wartet!« [D V 203]. Sie phantasiert fortwährend die erlösende Todesszene, die eine charakteristischerweise der Begegnung mit Theseus vorausliegende, kindlich vertraute Konstellation beschwört: »Ja, dies muß ich finden: Das Mädchen, das ich war! [D V 201]«. Sie sieht sich »in den schönen Feierkleidern, die mir meine Mutter gab« [D V 203]. Die in verschiedenen Deutungsentwürfen zum Masochismus oft beschworene Mutter-Kind-Dyade⁷⁶ verweist hier über die Regression hinaus auf eine tödlich phantasierte Entzugsbewegung. Nachdem nun noch eine weitere Symbiose, das zu *Einem*, zum »Schönen« verschmolzene »Theseus-Ariadne« [D V 201], gespalten ist, steht für sie fest: »Ich will vergessen!« [D V 201].

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Richard von Krafft-Ebing führte den Begriff des »Dämmerzustandes«, der den des »Sinesdelir« ersetzte, in den Psychiatriediskurs ein. Er beschreibt einen traumähnlichen Zustand des unklaren Bewusstseins, der in Zusammenhang mit Vergiftungserscheinungen, aber auch Nervenkrankheiten wie der Hysterie oder Epilepsie auftritt. Vgl. Krafft-Ebing: *Psychopathia Sexualis. Eine klinisch-forensische Studie*, Stuttgart 1886.

⁷⁵ Deleuze: *Masochismus*, S. 227.

⁷⁶ Ebd., so auch: Robert A. Glick/Donald I. Meyers (Hg.): *Masochism. Current Psychoanalytical Perspectives*, Routledge 1993; ebenso Masud Khan: *Entfremdung bei Perversionen*, Frankfurt a.M. 1983, S. 304. Dass im Text zwar auf die Mutter Bezug genommen wird (vgl. D V 203, 220) und Ariadne stets in der Nähe der chthonisch vieldeutigen, schützenden Höhle aufzufinden ist, scheint um so symptomatischer, als in der gesamten Oper jeglicher Hinweis auf den Vater Minos fehlt. Vgl. Deleuzes These zum Masochismus als Gebundensein an ein mütterliches Gesetz und »die annullierende Vaterverneinung« (Deleuze: *Masochismus*, S. 215).

Doch in der wiederholten Beschwörung der eigentlich zu tilgenden »Spur« [D V 204] wird diese nur immer erneuert.⁷⁷ Wenn sie den Zustand, in dem der »Kopf nichts mehr behält«, fixieren will, dann »streichen« wieder »Schatten« der Erinnerung durch sie selbst wie »einen Schatten hin« und die als »geträumt« distanzierte Vergangenheit »zuckt dann auf« [D V 201]. Dieses Phänomen lässt sich in den mit Umberto Eco bereits erläuterten Akt des Erinnerns als ›Abwesendes anwesend machen‹ einordnen. Da Ariadnes »Schmach« allerdings als körperliches »zerrüttet Sein« [D V 201], als somatischer Schmerz stets gegenwärtig ist, vollzieht sich die für einen Erinnerungsakt unabdingbare Distanzierung nicht – nicht im Scheitern der Vergegenwärtigung des Erinnerten, des ›Abwesendes anwesend machen‹, liegt Ariadnes Nicht-Vergessen, sondern in der immer schon misslingenden Abwesenheit selbst. Damit wird die Erinnerung für Ariadne unmöglich und total zugleich: unmöglich in ihrer mangelnden Distanzierungsleistung und total in der auf Dauer gestellten Präsenz des Schmerzes. Die hierin zu konstatierende Aporie verschärft die Konstellation der Schmerzduppelung, des äußeren somatischen und inneren psychischen Schmerzes, zu einer die mythische Tragödie ästhetisch konstituierenden ›Trinität‹ von Präsenz, Körper und Wiederholung.⁷⁸

In der ritualisierten, steten Vergegenwärtigung⁷⁹ dessen, was Ariadne doch erklärtermaßen nicht ertragen kann, weil es »so weh tut« [D V 201], liegt der einem masochistischen Verhaltensmuster eigene Bestrafungscharakter, »der bewirkt, daß, was die Lust der Wiederholung ist, als Lust am Schmerz in Erscheinung tritt.«⁸⁰ Ariadnes Schmerz, das, was ihr »so weh tut« und in ihr den vor-/vergeblichen Wunsch nach Vergessen motiviert, wird signifikanterweise hervorgerufen durch ein übermächtiges Gefühl der Scham: »Es ist

⁷⁷ Diese Figur der nicht zu tilgenden Spur findet sich bereits in dem Verhältnis von Chrysothemis und Elektra. Die Ariadnefigur vereint letztlich das ›Nicht-Vergessen-Wollen‹ Elektras mit Chrysothemis' unerfüllbarem Wunsch nach Vergessen.

⁷⁸ Wiederfinden lassen sich alle drei Konzepte in Bohrer: Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage, München 2009.

⁷⁹ Søren Kierkegaard argumentiert: »Wiederholung und Erinnerung sind die gleiche Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung; denn dasjenige, woran man sich erinnert, ist gewesen, wird rückwärts wiederholt, während die eigentliche Wiederholung eine Erinnerung in vorwärtiger Richtung ist. Deshalb macht die Wiederholung, wenn sie möglich ist, einen Menschen glücklich, während die Erinnerung ihn unglücklich macht« (Søren Kierkegaard: Die Wiederholung, Hamburg 2000, S. 3) – dieser Bewegungslogik folgend wäre die Schmerzwiederholung Ariadnes gerade auch schmerzende Erinnerung und sie für das Unglück in dieser Identitätskonstitution geradezu prädestiniert.

⁸⁰ Deleuze: Masochismus, S. 267.

Schmach, zerrüttet sein wie ich!« [D V 201]. Auffällig dabei ist, dass Ariadne in dieser anklagenden Selbstbeschreibung nicht das Verlassenwerden durch Theseus, sondern den in der Repetition selbst evozierten und zudem perpetuierten Zustand der Zerrüttung als Gegenstand ihrer Scham benennt. Ihr Selbstbild differiert hierin ganz entschieden von dem Fremdbild, das Zerbinetta formuliert: Ariadne sei »Verlassen! in Verzweiflung! ausgesetzt!« [D V 206]. Im Gegensatz zu einer Fremdbestimmtheit als abgewiesenes Liebes-Objekt, betont Ariadne die Selbst-Gemachtheit ihrer lücken- und pausenlosen Leiden, sie stellt die schmerzbesetzte Schamerfahrung als Selbstermächtigung des Subjekts aus.

Hier findet sich in Hofmannsthals Text eine masochistische Subjektkonstruktion, die nah genug an Freuds Begrifflichkeit ausgerichtet ist, um diese dann in sich umzuwenden. Hofmannsthal spannt den Bogen von einer originär psychoanalytisch als defizitär besetzten Perversion hinüber zur nun poetisch behaupteten masochistischen Stärke des Ich – dass dieses zudem in ein weibliches Begehren gewendet erscheint, betont die Differenz zwischen Hofmannsthal und Freud einmal mehr. Damit öffnet Hofmannsthal die Figur der Ariadne für eine kraftvolle Identität im Schmerz, die zwingend in Konflikt zu ihrem todessehnsüchtigen Verwandlungswunsch geraten muss.

III.2.2 Ariadnes Identität als Schmerzgedächtnis

Zwiesgespräch

- A. War ich krank? Bin ich genesen?
Und wer ist mein Arzt gewesen?
Wie vergass ich alles Das!
- B. Jetzt erst glaub ich dich genesen:
Denn gesund ist, wer vergass.⁸¹

Ariadne sehnt sich zu Beginn der Oper nach Stillstellung der mythischen Zirkelgewalt von Leben und Scheitern, nach dem »schönen, stillen Gott« Hermes [D V 203], der ihr – entsprechend ihrer dionysischen Genealogie – wohl nur in Gestalt des Bacchus begegnen kann.⁸² So bezeichnet sie sich

⁸¹ Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. Scherz, List und Rache 4, in: KSA, Bd. 3, S. 354.

⁸² Auf die Nähe zwischen Totengott und Dionysos verweist bereits Heraklit, »ist doch Hades eins mit Dionysos, dem sie da toben« (Hofmannsthal: SW XXIV 248). Zur genealogischen

selbst als »toll, aber weise, ja!«, denn sie »weiß, was gut ist, wenn man es fernhält von dem armen Herzen« [D V 202]. So ähnelt sie bereits zu Beginn des Stückes in den Zuschreibungen der dionysischen Toll- und Weisheit dem Silen Nietzsches. Beide zeichnet der existentielle Ekel vor dem Leben aus, das nur mehr ein »Liegen ohne Trost« [D V 217] sein kann, denn das Beste wäre, »nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein«, da dies aber »gänzlich unerreichbar« bleibt, ist das Zweitbeste, »bald zu sterben«. ⁸³ In der Konstitution der Ariadne Hofmannsthals zeigt sich zudem eine dionysische Verschwisterung mit diesem Gott der »Verwandlung«, ⁸⁴ wenn sie einsetzt:

Wo war ich? tot? und lebe, lebe wieder
Und lebe noch?
Und ist ja doch kein Leben, das ich lebe!
Zerstückerl Herz, willst ewig weiter schlagen? [D V 201]

Dionysos wird im Mythos von den Titanen zerstückelt, nur sein noch schlagendes Herz wird von Zeus gerettet, der es in seinem Oberschenkel birgt. Die dann folgende, an die patriarchal göttliche, eben *kopff*geborene Halbschwester Athene gemahnende, sich bezeichnenderweise aber im Ort markant unterscheidende *Schenkel*geburt scheint symptomatisch für die sexuell konnotierten Ausschweifungen des rückhaltlos bejahenden Gottes Dionysos.

Das »Herz« Ariadnes ist im Libretto durchweg »zerstückelt« [D V 201], »abgestorben« [D V 202], »erstarrt« [D V 206], manchmal »zuckt« [D V 201] es noch im Traum, doch dann hört man nichts mehr »von dem armen Herzen« [D V 202]. Erst Bacchus, der sich der dionysischen Motivik ⁸⁵

Präfiguration äußert zudem der Kommentar (ebd., S. 250) den hier zu bestärkenden Verdacht, dass Hofmannsthals Ariadne in der mütterlich fatalen Tradition der tierischen Leidenschaften steht: Pasiphae, Frau des kretischen Königs Minos und Mutter von Ariadne, war (von Zeus' Fluch gezwungen) in Liebe zu einem Stier entbrannt; Resultat ihrer Vereinigung war der Minotaurus, vor dem wiederum Ariadne ihren Theseus mit dem berühmten Faden aus dem Labyrinth rettete. Ariadne träte also mit ihrem neuen dionysischen Liebhaber das »human-animalische« Erbe der Mutter an. Eine genealogische Gedankenlinie, die sich durchaus in die mutterrechtliche Lesart der kretisch-minoischen Kultur Johann Jakob Bachofens einfügen ließe.

⁸³ Nietzsche: GT, S. 35.

⁸⁴ Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Winter 1870–71 bis Herbst 1872, 8 [46], S. 240.

⁸⁵ Vgl. dazu den finalen Hör-Rausch Elektras, der sie ihren mänadischen Tanz vollführen lässt.

folgend zunächst nur über das Ohr durch »sein Singen« ankündigt, »greift durch alle Schmerzen, auflösend alte Qual: ans Herz im Herzen greift« mit einer »Stimme«, die »Balsam ins Blut, und Schlummer in die Seele« [D V 216] flößt. Hofmannsthals Bacchus gehorcht damit dem Diktum Friedrich Schillers, dass »der Weg des Ohrs der gangbarste und nächste zu unsern Herzen ist«. ⁸⁶

Im Libretto wird von Bacchus umgekehrt zunächst einmal nur erzählt: Eine Art Botenbericht der drei Nymphen rekapituliert seine Vorgeschichte und Landung auf der »wüsten Insel« [D V 206] für die hingerissen »lauschende« [D V 216] Ariadne, deren akustische Aufnahmefähigkeit von den Nymphen nun gleich mehrfach geprüft wird: »Schläft sie? – Nein! Sie hört uns! [...] Hörst du? – Hörst du? – Ariadne!« [D V 215]. Die Nymphen stellen nach dem Sprachdesaster mit Zerbinetta an diesem Punkt sicher, dass Bacchus' Kontaktaufnahme mit Ariadne gelingen kann. So wird ihn Ariadne paradigmatisch im Paragone der Sinne, »die Augen geschlossen, die Hände gehoben nach der Richtung, von der die Stimme tönt« [D V 217], gleichsam er-hören. Die mit dem Wirken des Dionysos besonders verbundene akustische Wahrnehmung tendiert zur Auflösung der Individuation, »weil das Hören seinem Wesen nach überindividualistisch ist«. ⁸⁷ Hofmannsthals Bacchus agiert über den universell zugänglichen, akustischen Hörraum ebenso wie Nietzsches Dionysos, wenn dieser nach Ariadnes langem »Klagen« endlich vor ihr »in smaragdener Schönheit sichtbar« wird: »Sei klug, Ariadne! ... Du hast kleine Ohren, du hast meine Ohren – steck ein kluges Wort hinein! – «. ⁸⁸

Dieses kluge Wort charakterisiert sowohl bei Hofmannsthal als auch bei Nietzsche das Verhältnis zwischen Ariadne und Dionysos/Bacchus: Schmerz. Der klingt wie stets bei Nietzsche auch aus dem Mund seiner Ariadne drastisch: »Mein Henker-Gott! ... Nein! komm zurück! Mit allen deinen Martern! [...] mein unbekannter Gott! Mein Schmerz! Mein letztes

⁸⁶ Friedrich Schiller: Das gegenwärtige teutsche Theater, in: Theoretische Schriften, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M. 2008, S. 167–175, hier S. 174.

⁸⁷ Georg Simmel: Soziologie der Sinne (1907), in: Soziologische Ästhetik, hg. von Klaus Lichtblau, Wiesbaden 2009, S. 115–128, hier S. 122. Bemerkenswert ist die metaphorische Schnittmenge im Bereich des Akustischen, die wiederum ein Text Simmels zur Charakteristik Nietzsches aufweist, wenn er die mangelnde »Feinhörigkeit« der akademischen Kollegen von Nietzsche beklagt, dessen Sinn für die »Freiheit seiner Formen ihre Ohren übertönte«, weshalb sie ihm »verächtlich das Gehör verweigerten«, vgl. Georg Simmel: Friedrich Nietzsche. Eine moralphilosophische Silhouette, in: Philosophische Kultur, Frankfurt a.M. 2008, S. 829–839, hier S. 829.

⁸⁸ Nietzsche: Dionysos-Dithyramben, S. 401.

Glück! ...«. ⁸⁹ In dem an die *Fleurs du Mal* gemahnenden Bild des Henkers wird zugleich auch die entscheidende Differenz zu Hofmannsthals Ariadne deutlich: Diese ist – und damit deutlich näher an Baudelaire – ein »Selbsthenker«. ⁹⁰ Nicht martert oder letztbeglückt sie der Gott durch Schmerzen, vielmehr ist sie Selbstverursacherin, sie ist selbst ihrer »Schmerzen innerste Lust« [D V 220]. Obwohl sich Nietzsches Ariadne und die Hofmannsthals der gleichen Metapher bedienen, erscheint gerade im identischen Wortgebrauch die Differenz der Figuren besonders deutlich. So fordert Hofmannsthals Ariadne in ihrer an Ekel grenzenden Scham über die eigene Zerrüttung gleich eingangs von sich: »Man muß sich *schütteln*« [D V 201, Hervorh. A.E.], sei es nun um selbstbestimmt – erfolgreich oder vergeblich – das Vergangene abzustreifen, sei es abgestoßen von der eigenen »Schmach«. Parallel klagt in den *Dionysos-Dithyramben* Ariadne schon im sechsten Vers der ersten Strophe: »*geschüttelt* ach! von unbekanntem Fiebern« [Hervorh. A.E.] ⁹¹ – sie weiß nicht, welche Instanz sie in diese unkontrollierte passivische Bewegung zwingt. Die Wortwahl »schütteln« ist gerade im Sprachgestus der wohltemperierten Ariadne im Libretto von Hofmannsthal sehr auffällig und wird so in der Überraschungsfigur des Aprosdoketon zur Spur, auf der man zur umgekehrten Stoßrichtung von Nietzsches *Dionysos-Dithyramben* gelangt. ⁹²

Nietzsches Ariadne ist sowohl durch Strafverlangen: »Stich weiter! Grausamster Stachel!«, als auch durch Liebesverlangen gekennzeichnet: »Gieb Liebe mir –«. ⁹³ Entscheidend ist, dass sie beides von einer ihr selbst äußerlichen Instanz fordert. Dagegen erscheint Hofmannsthals Ariadne fast selbstgenügsam: »Du wirst mich befreien, mir selber mich geben« [D V 204]. Nach außen ist diese Ariadne zwar weit weniger exzessiv als diejenige Nietzsches,

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Charles Baudelaire: *L'Héautontimorouménos*, in: *Œuvre complètes*, hg. von Claude Pichois, Bd. 2: *Les Fleurs du Mal*, Paris 1975, S. 78f. In dem Vers »Je suis de mon cœur le vampire« schwingt auch der oben diskutierte Ausruf Elektras mit: »Ich füttere mir einen Geier auf im Leib«.

⁹¹ Nietzsche: *Dionysos-Dithyramben*, S. 308.

⁹² Groddeck weist in seiner Lektüre der *Dionysos-Dithyramben* darauf hin, dass hier ein »genreprengendes« Erscheinen des Dionysos als *deus ex machina* die Form des Gedichtes in eine dramatische wendet. Erst in diesem Stilbruch des deiktischen Eingriffs in den Text werde aus dem Klage-Gedicht ein Dithyrambus (Groddeck: *Dionysos-Dithyramben*, S. 205). Damit findet sich auch auf der formalen Ebene der Gattungskollision eine Parallele in der Umsetzung des *Ariadne*-Stoffes bei Hofmannsthal und Nietzsche.

⁹³ Nietzsche: *Dionysos-Dithyramben*, S. 400.

diese bezieht dabei aber den Schmerz begriff nicht nur *auf* sich, sondern *aus* sich: »Entfernt sich alles, alles von mir? Die Sonne? Die Sterne? *Ich mir selber?* Sind meine Schmerzen mir auf immer, immer genommen? Ach!« [D V 219, Hervorh. A.E.] laut Ariadnes »ängstlich« aufsteigender Verdacht. Denn als sie die »Zauberworte« [D V 219] des Bacchus treffen, verkennt sie und begreift doch zugleich deren, das Finale antizipierende, abgründige Bedeutung, denn, wie sich zeigen wird, muss sie in dieser Vereinigung »vergehe[n]« [D V 220].

In der Szene mit Bacchus, den sie stets für Hermes hält, werden angesichts des von Ariadne unmittelbar bevorstehend geglaubten Todes gleich mehrere Verkehrungen produktiv. Zunächst ist die Begegnung beider durch einander destabilisierende Sinneswahrnehmungen gekennzeichnet. Die akustisch noch geglückte Wahrnehmung des Bacchus durch Ariadne wird in der folgenden gegenseitigen Verknennung im trügerischen Augenschein wieder instabil. In der (kleistisch anmutenden) Missinterpretation des Gegenübers ausgerechnet im Moment des An-Blicks wird nicht nur der traditionell überlegene Gesichtssinn diskreditiert, sondern die Zukunft des Paares als autosuggestiv markiert. So ist Ariadne dermaßen den eigenen, unablässig wiederholten Phantasien verhaftet, dass sie Bacchus »in jähem Schreck« als »Theseus!« [D V 217] und damit als Menschen identifiziert. Umgekehrt hält Bacchus fälschlicherweise den Menschen Ariadne ebenfalls für seinesgleichen, nämlich für die »Göttin dieser Insel« [D V 217]. Beide mögen die Erfahrung ihrer jeweiligen Mütter internalisiert haben, dass die Einlassung weder mit der niederen Ordnung des (S)Tieres noch mit der höheren, göttlichen Instanz von glücklichem Gelingen war. Ariadnes genealogische Vorgeschichte bleibt im Drama implizit, wohingegen Bacchus vom Tod seiner Mutter Semele beim Anblick von Zeus plastisch berichtet: »Starb meine Mutter in Flammen dahin, als sich in Flammen mein Vater ihr zeigte« [D V 219]. Der vor diesem Hintergrund noch glimpflich verlaufende Fehlblick zwischen Bacchus und Ariadne, verweist allerdings darauf, dass ihre im Weiteren erlebte (oder mythopoietisch evozierte) gegenseitige Verwandlung unter keinem »günstigen Stern« steht. Dieses Missverständnis nämlich generiert sich aus einer narzisstischen Grundhaltung ausgerechnet dieser liebenden Figuren, die sich zudem spiegelverkehrt zur gattungsformalen Anlage des Libretto verhält: Hier wird nicht im Eigenen stets das Fremde reflektiert, sondern noch im Gegenüber erblickt man nur das Eigene. Selbst als Ariadne in Bacchus doch das Göttliche erkennt, vermag sie, obwohl *vis-à-vis* im Gespräch in ihm, nur den schon vor der realen Gottbegegnung

imaginierten Todesboten Hermes zu sehen. Auch zeichnet sich der folgende Dialog durch kommunikationslogisches Misslingen aus und gerät so zum ebenso fatalen wie bindenden Ver-Sprechen.

Bacchus' Konstitution ist somit gleich doppelt verkannt, denn mit der Hofmannsthalschen Aufnahme der Circe-Episode ist der freie und befreiende Gott ja gerade im Moment seines eigenen (Gewahr-)Werdens als diese Gottheit geschildert: »Bin ich ein Gott, schuf mich ein Gott, [...] versagte der Zauber der Circe an mir, weil ich gefeit bin, Balsam und Äther für sterbliches Blut in den Adern mir fließt« [D V 219]. So ist Bacchus hier ganz im Sinne Nietzsches als die »dionysische Bejahung, das Werden«, gekennzeichnet, das »Sein des Werdens«, das »nach einer weiteren Bejahung, von der [es] zum Objekt genommen wird«, verlangt.⁹⁴ Deshalb wendet Bacchus, der doch immerhin fähig wird, in Ariadne das »Wesen«, das »sterben will«, zu identifizieren, sich im eigenen Begehren nach der ihn objektivierenden Bejahung durch Ariadne explizit gegen deren Wunsch: »Dann sterben eher die ewigen Sterne, als dass du stürbest aus meinen Armen!« [D V 219]. So präfiguriert das eingangs bloß augenblickliche Verkennen auf fatale Weise ein im Stück perpetuiertes gleichermaßen göttliches wie menschliches Scheitern.

Der Schmerz als spezifische, zwischen Ästhetik und Gewalt oszillierende, hoch ambivalente Form des Gedächtnisses führt zurück auf die *Genealogie der Moral*: »Nur was nicht aufhört weh zu tun, bleibt im Gedächtniss«.⁹⁵ Diese von Nietzsche scharf kritisierte Kulturtechnik der asketischen Gedächtnisgenese durch stetig gewaltsames Nachziehen der Erinnerungsspuren erscheint bei Hofmannsthal unter anderem Vorzeichen. Ariadnes Satz »Er hat vergessen, was ihn schmerzen sollte« [D V 218, Hervorh. A.E.], formuliert gerade die konstatierte Notwendigkeit eines Schmerzgedächtnisses als Selbstvergewisserung. Denn wenn dort im »Totenreich« [D V 203] »nichts gilt, was hier gegolten hat«, wird in der »Vergessenheit« genau das »genommen«, dessen Verlust in Übereinkunft mit dem Sozialkodex einer irgend etablierten Identität durchaus »schmerzen sollte« [D V 219]: die Ich-konstituierende Erinnerung. Entsprechend verurteilt auch Nietzsche nicht den Gedächtnisinhalt als schmerzbesetzt, sondern die Methode der »Mnemo-technik«⁹⁶ des Ressentiments, die »Härte der Strafgesetze«, die »ein paar

⁹⁴ Vgl. zum Verhältnis von Dionysos und Ariadne bei Nietzsche Gilles Deleuze: Die doppelte Bejahung: Ariadne, in: Nietzsche und die Philosophie, Hamburg 1991, S. 201ff.

⁹⁵ Nietzsche: GM, S. 295.

⁹⁶ Ebd.

primitive Erfordernisse des sozialen Zusammenlebens diesen Augenblicks-Sklaven des Affekts und der Begierde«, den Menschen, einzublauen versuchen. Ariadnes Affekt aber ist die sozial gänzlich verträgliche Lust an der Wiederholung des bloß eigenen Schmerzes. Hofmannsthal zielt nicht nur im Modus, sondern zudem inhaltlich auf das Paradox von Schmerz und Lust der Erinnerung als identitätsstiftende Vergegenwärtigung. Und so zeichnet sich der masochistisch konstituierte Modus eines intentionalen Selbstentwurfs ebenfalls über den Antagonismus zum Tod als finaler Indifferenz aus, vor der alles »Nichts« [D V 219] ist.

So verlangt plötzlich auch etwas in Ariadne nach einem »Nichts + x«, wenn sie irritiert fragt: »Bleibt nichts von Ariadne als ein Hauch?« [D V 219]. Diese bezeichnenderweise direkt auf die göttliche Selbstgewisswerdung des Bacchus folgende und entscheidende Wandlung vollzieht sich im (Selbst-)Bewusstsein Ariadnes. Sie ändert fundamental ihre Grundhaltung: Während sie sich eben noch durch den tödlichen Übertritt »von allen wilden Schmerzen gereinigt« [D V 203] wissen wollte, bringt ihr die göttliche Epiphanie in »der Gewalt ihres Tones« [D V 219] die Unumkehrbarkeit des ersehnten Zustandes zu Bewusstsein. Gerade deren Plötzlichkeit und Leichtfertigkeit wird ihr zum Stein des Anstoßes: »Gibst du Vergessenheit so zwischen Blick und Blick?« Hatten ihre phantasmagorisch morbiden Selbstinszenierungen noch die ätherisch entschleunigte Zeitlupenqualität des sanften, »stillen« und »lautlosen« Geführtwerdens ins »Totenreich« [D V 203], geht nun alles »so schnell!« und sie fürchtet zu Recht: »Es gibt kein Zurück« [D V 219]. Auf symptomatische Weise entspricht die göttliche Selbsterkenntnis von Bacchus der menschlichen Ariadnes darin, dass in der Aufhebung des »lastenden Lebens« nicht sie »selber [s]ich gegeben« [D V 204] wird, sondern alles sich »entfernt«, auch sie von sich »selber« [D V 219]. Als symbolistische Bühnenbildanweisung erhebt sich nun ein »Sternenhimmel« als »Baldachin« (ebd.) über der Szenerie, der das mythisch überlieferte Schicksal dieser Gottesgeliebten antizipiert, nämlich die Verewigung durch Dionysos, der sie als Sternenbild an den Himmel versetzen wird.

An eben diesem Punkt gerät die oben diagnostizierte Stärke des auf Beharren gerichteten masochistischen Ich-Entwurfs in Konflikt mit dem konkurrierenden Wunsch nach tödlicher Verwandlung: Die Logik eines identitätsstiftenden Schmerzgedächtnisses kann die lustbesetzte Wiederholung nicht aufgeben, zugleich fordert aber Ariadne ihr vom Silen verbürgtes Recht auf Untergang. Die Identifikation von Schmerz und Selbst gerät Ariadne einerseits zur fortzuschreibenden Ich-Geschichte, die fragt: »Was hängt von mir

in deinem Arm? Oh, was von mir, die ich vergehe [...]? Was bleibt, was bleibt von Ariadne? Laß meine Schmerzen nicht verloren sein!« [D V 220f.]. Doch erweitert sie direkt im Anschluss die identische Forderung um ihr Gegenteil, nunmehr, so die Szenenanweisungen, bereits unsichtbar, nur noch als »Stimme« [D V 221] hörbar und in der Logik der Sinne bereits dem Dionysischen teilhaftig. In aporetischer Gleichzeitigkeit verlangt sie an diesem Punkt beides, die nivellierende Vereinigung mit Bacchus und den Erhalt der identifikatorischen Differenz: »Laß meine Schmerzen nicht verloren sein, bei dir laß Ariadne sein!« [D V 221]. Entworfen wird in dieser Sehnsucht Ariadnes nichts weniger als das vergessende Erinnern, der belebte Tod – das gelingende Scheitern als Prinzip dionysischer Weisheit. Hofmannsthal konzipiert hier eine dionysische Heldin, die diese Weisheit ausgerechnet im Kontrast zu einer Dionysos/Bacchus-Figur beweist.

Ariadne verlangt das »Sowohl – als auch«, das der Mythos allerdings den Göttern vorbehalten hat: Bacchus ist aus der Vereinigung von Zeus und der sterblichen Semele hervorgegangen, er ist das auf Dauer gestellte Paradox jeder Ordnung: »Knabe und Mann! [...] Ein Knabe! Ein Gott!« [D V 215], ebenso »ein Waldestier!« [D V 216], dem »Balsam und Äther für sterbliches Blut in den Adern« fließen. In der Fassung von 1912 werden zudem die androgynen Züge des »jungen Gottes« betont, der »Wangen wie eine Frau, von einem Reh das Aug« hat.⁹⁷ So ist selbst der Eine in jedweder Ordnung immer schon »zwei« [D V 210]: Er unterwandert die humanen, animalen, göttlichen, geschlechtlichen und generationsbestimmenden Distinktionsordnungen, die zwischen Alt und Jung, Mann und Frau, Gott, Tier und Mensch, tot und lebendig zu unterscheiden suchen und wird damit Foucault zufolge zum Anormalen, in Hofmannsthals Text zum »Ungeheuer, ohne Grenzen!« [D V 206].⁹⁸

⁹⁷ Hofmannsthal: SW XXIV 146.

⁹⁸ Vgl. Michel Foucault: Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975), Frankfurt a.M. 2003. Zerbinetta äußert diesen Befund eher als Fluch über das »Ungeheuer ohne Grenzen« zur Charakterisierung aller »Männer!« [D V 208], denen sie wider besseres Wissen »stumm hingegeben war«. In ihrem Kommentar, der auch in Bezug auf die göttliche Handlung der Opera seria ironisch gemünzt zu lesen ist, unterstreicht sie die Kontingenz jeder »um und um« wandelnden Liebesleidenschaft, denn »als ein Gott, kam jeder gegangen« [D V 207]. So konstatiert sie die Epiphanie des Göttlichen in *jedem* Mann, der dann und wann eben auch ein veritabler Gott sein mag. Ebenso hält sie der angeblichen Einzigartigkeit der Leiden Ariadnes entgegen, dass doch wohl in *jeder* Brust ein unbegreiflich, unbegreiflich Herz« schlug und sie »die Frau« sehen wolle, die »die unbegreiflichen Verwandlungen« nicht »durchgelitten hätte?« [D V 206, Hervorh. A.E.]. Zerbinetta

Diesem Gott ist es gegeben, die fremde wie eigene Entgrenzung auf sich zu vereinigen: »Die Höhle deiner Schmerzen zieh ich zur tiefsten Lust um dich und mich!« [D V 220]. Das Ungleichgewicht des einseitig erlittenen Schmerzes (»deiner Schmerzen«), das hier noch notdürftig verdeckt wird von einer beiden bereiteten »tiefsten Lust«, lässt in dieser Konstellation kein göttlich Erhabenes mehr zu. Die Perfidie ist der eher abgründigen denn erlösenden Apotheose geschuldet: Bacchus entspricht dem aporetischen Wunsch Ariadnes, allerdings in seinem Negativ, statt zum ›Sowohl – als auch‹ macht er sie zum ›Weder – noch‹. Als an den Himmel gebanntes Sternbild ist sie *weder* selbstbestimmtes Schmerzgedächtnis, *noch* kann sie dem Vergessen anheim fallen, *weder* tot *noch* lebendig verharrt sie in der Repräsentation. Bacchus hingegen bekennt: »Durch deine Schmerzen bin ich reich, nun reg ich die Glieder in göttlicher Lust!« [D V 221]. Die Topoi von luxuriösem Überschuss und sexuell konnotierter Agilität dionysischer Entgrenzung konterkarieren die Stillstellung Ariadnes nur umso deutlicher. Zerbinettas echoender Kommentar⁹⁹ reduziert die tragische Erkenntnis auf »spöttischen Triumph«, denn: »Kommt der neue Gott gegangen, hingegeben sind wir stumm!« [D V 221].

Ariadnes letzter Wille des ›Sowohl – als auch‹ wird im ›Weder – noch‹ seiner absoluten und ewigen Unerfüllbarkeit preisgegeben, wenn Bacchus wiederholend schließt: »Und eher sterben die ewigen Sterne, eh denn du stürbest aus meinen Armen« [D V 221]. Bacchus wird zum »Räuber« und »Dieb«,¹⁰⁰ wie schon Nietzsches Ariadne ihn apostrophierte. Das Diebesgut besteht seiner dionysischen Natur gemäß nicht in Ariadnes schmerz(re)konstituierender Ich-Identität, denn genau diese ist einem Gott der Auflösung aller Individuation nicht evident. Deshalb auch kann er sich im für diesen My-

nimmt hier eine der Echo vergleichbaren Rolle kommentierender Distanz aus der Position einer an Erfahrung reichen Nachzeitigkeit ein. Das Konzept der Indifferenz wird so erneut virulent: Es ist gleich-gültig, welches »Müssen« man betrachtet, jedes verläuft »schmerzlich süß« und letztlich tragisch. Dieser Einsicht ist auch Zerbinettas letzte ausschnitthafte Wiederholung ihres Rondos geschuldet, mit dem sie in »spöttischem Triumph« [D V 221] auf das so absehbare finale Fiasko zwischen Bacchus und Ariadne weist.

⁹⁹ Vgl. Volker Klotz: Soziale Komik bei Hofmannsthal/Strauss. Zum Rosenkavalier mit Stichworten zur Ariadne, in: Hofmannsthal Forschungen 6 (1981), S. 65–79 beklagt, dass dieser spöttische Kommentar in der Opernfassung von 1916 einem »wilhelminischen Klangrausch« Strauss' zum Opfer fällt (S. 78).

¹⁰⁰ Nietzsche: Dionysos-Dithyramben, S. 402 und S. 401. Die diebischen Zuschreibungen lassen Dionysos erneut in die Nähe des Hermes rücken.

thos konstitutiven Topos enttarnen: »Ich bin dein Labyrinth ...«. ¹⁰¹ Damit enträtselt und verrätselt sich die Figur zugleich in einem prototypischen Bild der Lust am sich Verlieren, als Selbstver-Lust: Keine verlässt das Labyrinth als die, die sie war. ¹⁰²

Ariadne tritt so in einen Raum der Verwandlung, den sie nicht wieder verlassen wird. Auch bei Nietzsche fragt sie: »Mich – willst du? mich? Mich – ganz? ...«. ¹⁰³ – und Hofmannsthals Bacchus gesteht, dass es ihn verlangt, Ariadnes »herrlich Wesen ganz zu fassen!« [D V 220, Hervorh. A.E.]. Das Konzept der Totalität konkurriert mit dem der Individuation, das Ununterschiedene mit der Differenz. Ariadnes verbale Ohnmacht jedoch wird flankiert von einer körperlichen. Die (literarische) Stillstellung der begehrten Frau als Absenz von Zeit und Bewegung, hier als Unendlichkeit der Raum-Zeit, sei es im (Stern-)Bild oder als Statue, erfolgt traditionell über eine Ermächtigungsgeste der Objektivierung. ¹⁰⁴ Markant ist die Ähnlichkeit der verschiedenen Verbildlichungen Ariadnes: so derjenigen zu Beginn, wenn sie »schön und stolz und regungslos« wie »die Statue auf ihrer eigenen Gruft« [D V 206] trauert, und der finalen Stillstellung im repräsentativen Sternbild. Als Statue ist sie zugleich erinnerndes Grabmal des eigenen Schmerzes, als Betrauerte und eigener Schmerz als Trauernde. Am Ende hingegen wird sie als Lichtbild zum Zeichen ihrer selbst im Blick des von ihr beleuchteten Anderen.

Im Drama bezieht Ariadne erklärtermaßen identitätsbildende Kraft aus ihrem Schmerzgedächtnis, das ein durch und durch »zerrütteter« Körper nährt. In der Bewegung perpetuierter »Schmach« [D V 201] wird ihr versehrt Körper zum Material einer Erinnerung, die sich in diesem reziproken Bezug erinnernder Vergegenständlichung dem phänomenologischen Erinnerungskonzept der »Retention« ¹⁰⁵ Husserls annähert: Die Jetzt-Erfahrung erlebt Ariadne in deren konstitutiver Bindung an Erinnerung als schmerzhaft wirkliche. Jedes Schmerzempfinden bedeutet, sich zugleich vergan-

¹⁰¹ Ebd., S. 401.

¹⁰² Zu einer eingehenderen Betrachtung der poetologischen, motivischen und schreibtechnischen Funktion des Labyrinths vgl. die Ausführungen in Kapitel IV zu *Pentheus*.

¹⁰³ Nietzsche: Dionysos-Dithyramben, S. 400.

¹⁰⁴ Dazu vgl. grundlegend Marlies Janz: Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal, Königstein 1986.

¹⁰⁵ In der Retention findet sich ein »in wiederholender Wiedererinnerung wieder vergegenwärtigtes Erlebnis«, das Husserl am Beispiel von präsent bleibenden Tonfolgen exemplifiziert (Edmund Husserl: Phänomenologische Psychologie, hg. von Dieter Lohmar, Hamburg 2003, S. 152). Die Retention als konstitutives Strukturmoment des inneren

gener Schmerzen zu erinnern, einem Schmerzgedächtnis teilhaftig zu sein. Dem husserlschen Retentionskonzept entsprechend klingt in jedem neuen Schmerz der alte Schmerz nach und eröffnet damit eine Zeitdimension, die nicht linear, sondern als Kontinuum in sich selbst zurückläuft: In das schmerzhafteste Jetzt Ariadnes ragt eine erinnerte Schmerzvergangenheit hinein. In diesem Konversionsmoment faltet sich die Doppelschicht des Schmerzes ineinander, äußerer in inneren, somatischer in psychischen Schmerz.¹⁰⁶ Dieser ans Physisch-Materielle gebundenen Dynamik des Schmerzgedächtnisses, eines Er-Innernen,¹⁰⁷ wird in der apotheotischen Verwandlung Ariadnes in ein lichtiges Sternenbild die körperliche Grundlage entzogen: Sie wird entleibt. Mit dem Raub dieses Ich-Körpers geht der Raub ihres Erinnerns einher: »Wir haben kein Bewusstsein über den Augenblick hinaus, weil jede unserer Seelen nur einen Augenblick lebt. Das Gedächtnis gehört nur dem Körper: er reproduziert scheinbar das Vergangene, ...« [SW III 309).

Wo Elektra im Überschuss ihrer ekstatischen Körpersprache im liminalen Rausch zwischen Leben und Tod kollabiert, muss Ariadne in der lichten Repräsentation verharren. Indem Ariadne nicht nur ihrer Worte, sondern auch ihrer erinnernden Körpersprache beraubt wird, sind ihr die »Schmerzen« und damit sie sich »selber« letztlich »auf immer, immer genommen« [D V 219]. Ariadnes Wille zum »Hier« [D V 219] ist ein ausgesprochen konstruktivistisches Argument: Den natürlichen Körper gibt es nicht. In einem retentionalen Schmerzgedächtnis konstituiert der Körper seine Materialität in fortwährenden und stets zu erneuernden performativen Akten einer erst herzustellenden Schmerzkörperwirklichkeit. Damit konstituierten sich nicht nur Gedächtnis, sondern auch Körper iterativ im Schmerz. Körper und Schmerz werden als performative Erinnerung, als und in Identität

Zeitbewusstseins ermöglicht die subjektive Wahrnehmung von Dauer über ein punktuelles Jetzt hinaus, ein Bewusstsein für Vergehendes und Vergangenes als materielles Kontinuum. Vgl. Edmund Husserl: Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1928), Tübingen 1993.

¹⁰⁶ Auch Freud spricht in seinen Wahrnehmungsmetaphern der Einschreibung statt von einem linearen von einem Schichtungsmodell, das Genese und Topik als historisches Nach- und räumliches Nebeneinander darstellt. Vgl. Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur, Frankfurt a.M. 1972.

¹⁰⁷ Zur Bezogenheit von Schmerzwahrnehmung und Schmerzverarbeitung auf ein kulturelles Ausdrucksrepertoire und damit Teil des kulturellen Gedächtnisses vgl. Roland Borgards: Schmerz/Erinnerung. Andeutung eines Forschungsfeldes, in: Ders./Oesterle (Hg.): Schmerz und Erinnerung, S. 9–24, hier S. 15f.

sublimiert. Ariadne produziert so im performativen Ausdrucksrepertoire der »Klage«, den Schmerz als kulturelle Gedächtnispraxis der »Wirkungen« statt einer Konvention der sprachlichen »Zeichen«. ¹⁰⁸

Ariadnes »Verwandlung« vollzieht sich, »aber jenseits des Lebens« [RA III 603] und des Todes. Im Sein ohne Werden wird sie zur reinen Lichtfigur im endlos »in sich zurückgekrümmten Raum«, dessen genuiner Beobachter Bacchus bleibt. ¹⁰⁹ In der Reflexion ist sie Objekt der Reflektion des Anderen, im selbsterzeugten Sternenschein wiederum bleibt sie sichtbares Zeichen. Einerseits wird sie damit zur ewig pulsierenden Lichtquelle, deren Immaterialität sie aus dem Gang des Werdens und Zerstörens löst. Andererseits birgt das Licht-Bild auch stets den Gang einer gedanklichen Reflexion, der sich, wie Hofmannsthal konstatiert, »ähnlich der optischen Reflexion [verhält]: ein Strahl dringt nicht ein, sondern wird zurückgeworfen« [RA III 503].

Im Motiv des Lichts repräsentiert sie die gezähmte Version des dionysischen Feuers der stets vorgängigen, gerade nicht stillzustellenden Verwandlung. Ariadne erzeugt vielmehr in ihrer Fixstellung eine paradoxe Dynamik der bejahenden Spiegelung, die Bacchus als stete Objektivierung seiner selbst erfährt: »Du meine Zauberin! [...] Du! Alles du! [...] Deiner hab ich um alles bedurft!« [D V 220f.] – die doppelte Bejahung, die Bejahung der dionysischen Bejahung durch Ariadne ist so auf unendlich gestellt. Diese Unendlichkeit als Licht offenbart sich weder als Existenz noch als reine Alterität, sie ist nicht schiere Affirmation, sondern erscheint vielmehr als affirmativ gewordene Reflexion.

Aber wie dürften wir das All tadeln oder loben! Hüten wir uns, ihm Herzlosigkeit und Unvernunft oder deren Gegensätze nachzusagen: es ist weder vollkommen, noch schön, noch edel, und will Nichts von alledem werden [...]. Hüten wir uns, zu sagen,

¹⁰⁸ Deleuze und Guattari betonen hier im *Anti-Ödipus* »das System der Grausamkeit, das furchtbare Alphabet« eines Gedächtnisses von »Worten« (ebd., S. 184) ganz im Sinne Nietzsches.

¹⁰⁹ Zum Zusammenhang zwischen der 1905 durch Albert Einstein konstatierten Raumkrümmung in der »speziellen Relativitätstheorie« und ihrer ästhetischen Adaption im imaginären (Subjekt-)Konstrukt des »in sich zurückgekrümmten Raumes«, der einem unbeobachtbaren Beobachter einen Denkraum ermöglicht vgl. Rupert Riedl: Die Folgen des Ursachendenkens, in: Paul Watzlawick (Hg.): Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus, München 1985, S. 67–91, hier S. 75.

das Tod dem Leben entgegengesetzt sei. Das Lebende ist nur eine Art des Toten, und eine sehr seltene Art. – ¹¹⁰

Als reflektierende Repräsentation ist das Leben eine »Art des Toten«, in seiner Abwesenheit eine noch andere. Indem für Hofmannsthals Ariadne beides zugleich gilt, wird sie doppelt zu dieser »sehr seltenen Art« des lebenden Toten: »Für das Leben und für den Tod kann man sich die Lenden gürteln. Aber das ist das Unfaßbare, daß sie beide zugleich da sind« [RA III 467].

In der Erstarrung der letzten selbstbestimmten Bewegung zum körperlosen Lichtzeichen lässt Hofmannsthal mit *Ariadne* den Mythos an seinem Nullpunkt einkehren. Jetzt läuft die Erzählung mangels epiphaner Worte, mangels tanzender oder sich opfernder Körper in sich selbst zurück. Figuration und Defiguration als *rites de passage*¹¹¹ der Mythosgenese müssen – meinen eingangs vorgeschlagenen Überlegungen einer fortwährenden, vorgängigen Dynamik des Mythos folgend –, indem sie enden, immer schon neu einsetzen. Im Jargon der Moderne hieße das: Nach dem Mythos ist vor dem Mythos. Die wenig später einsetzende Wiederaufnahme des Ariadne-Mythos geschieht in der süffisanten Nüchternheit André Gides:

»Die Insel war Naxos. Man sagt, einige Zeit nachdem wir (sc. Theseus und die heimkehrenden Griechen) sie dort ausgesetzt hatten, habe Dionysos sie dort aufgesucht und sie geheiratet, was vielleicht bedeutet, daß sie im Wein ihren Trost fand.«¹¹²

¹¹⁰ Nietzsche: Fröhliche Wissenschaft, S. 467.

¹¹¹ Arnold van Gennep: *Les rites de passage* (1981) – Übergangsriten, hg. von Klaus und Sylvia Schomburg, Frankfurt a.M./New York 1999.

¹¹² André Gide: *Theseus* (1946). Übersetzt v. Ernst Robert Curtius, in: Ders., *Gesammelte Werke* in zwölf Bänden, Bd. 4, hg. von Peter Schnyder, Stuttgart 1997, S. 263–306, hier S. 296.

IV *Pentheus*

IV.1 Das *Pentheus*-Fragment

»Ganze Abgründe voll angehauener Blöcke«¹

Dass Hofmannsthal plante, die bestimmende Atmosphäre der Handlung seines *Pentheus* als eine Feier im »Schoß der Nacht« [D III 558]² explizit an Novalis' *Hymnen an die Nacht* auszurichten, lässt sich als thematische Stimmungsassoziation lesen: Im Topos der Nacht formieren sich Zuschreibungen von dunkler Unendlichkeit und mütterlichem Ursprung, Verausgabung und entgrenzender Einswerdung, die als romantischer Gegenentwurf zur cartesianischen Aufklärung im Zeichen des Lichts fungieren.³ Darüber hinaus verweist die symptomatische Form des *Pentheus* als Fragment auf eine genuine Unabschließbarkeit der poetischen Produktion als romantisches Prinzip⁴ – ein Prinzip des Mythos zudem.

Wenn man die Entstehungsgeschichte des nie in eine endgültige Form gebrachten Stoffs, der »den Bacchen des Euripides« charakteristischerweise

¹ Anfang 1906 schreibt Hofmannsthal einen Brief an Maximilian Harden, in dem er von der sich ihm anbietenden »ungeheuren« Stoffmenge antiker Figuren als einem »finstern Meeresabgrund« spricht, wodurch die Bezwingung dieser mythischen Vorlagen als bodenloses Unterfangen gekennzeichnet ist. Zitiert nach den Varianten und Erläuterungen in: SW XVIII 378.

² Die Zitate aus *Pentheus* folgen der Ausgabe Hugo von Hofmannsthal: *Pentheus*. Ein Trauerspiel in zwei Auszügen, in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Dramen III 1893–1927*, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a.M. 1979, S. 550–558 und werden direkt im Text in eckigen Klammern mit der Sigle D III und Seitenzahl ausgewiesen. Zudem werden Zitate aus den chronologisch aufgearbeiteten Notizen (N) der *Sämtlichen Werke XVIII* in runden Klammern im laufenden Text ausgewiesen.

³ In Novalis: *Hymnen an die Nacht*, in: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 1, Stuttgart 1960–1977, wird eine Sehnsucht nach dem goldenen Zeitalter formuliert, in dem alle (rationalen) Grenzen fallen und sich die christlich konnotierte Vereinigung im Tod (als ewigem Leben) mit der »Sonne der Nacht« (S. 132), die Mutter und Geliebte zugleich ist, vollzieht.

⁴ Den Fragmentbegriff formen nicht nur poetisch, sondern auch theoretisch die Frühromantiker um Friedrich und August Wilhelm Schlegel sowie Novalis u.a. in der Zeitschrift *Athenäum*, die von 1798–1800 erschien, vgl. dazu: August Wilhelm Schlegel/Friedrich Schlegel (Hg.): *Athenäum*, reprographischer Nachdruck d. Ausg., 3 Bde., Berlin 1980, sowie Friedrich Schlegel: *Kritische Schriften*, hg. von Wolf Dietrich Rasch, Darmstadt 1971.

mal »nahe« war, mal erklärtermaßen »fast nichts mehr« mit ihnen »zu thuen« haben sollte,⁵ in Beziehung setzt zu der Beschäftigung Hofmannsthals mit antiken Stoffen insgesamt, fällt eine Parallelisierung der beiden großen Aufmerksamkeitsräume des Autors ins Auge. Die ältesten belegten Ideen zu einer »Bacchos. Tragödie (nach Euripides Bacchai)« (N1) sehen noch den Gott selbst als Mittelpunkt der Handlung vor. Aus dem Frühjahr 1893 stammen die ersten ausführlichen Notizen zu den »Bacchantinnen (nach Motiven des Euripides.)« (N3), die mit der nachfolgenden *Alkestis* (1894) den Beginn der Beschäftigung mit antiken Mythen nach Vorlage attischer Tragödien markieren.⁶ Die folgende Pause in der Bearbeitung des *Pentheus*-Mythos endet erst mit der Fertigstellung der *Elektra* und findet 1904 ihren produktiven Höhepunkt in der Gestaltung von Figuren-, Stimmungs- und Motivtektonik. Es lässt sich zudem eine Annäherung an die euripideische Vorlage feststellen, die vor allem die Figurenkonstellation betrifft: Hatte Pentheus in den ersten Notizen Hofmannsthals seinen dionysischen Widerpart in der eigenen Gattin, die den »mystischen orgiastischen Bräuchen« [SW XVIII 48] frönte, stellt sich ihm nun die eigene Mutter Agaue entgegen. Diese intrikate Verschiebung der Paarkonstellatation zugunsten einer Mutter-Sohn-Konstellatation, in der der Gatte zum Sohn und die Gattin zur Mutter wird, lässt einerseits die Ausrichtung am ausgesprochen modern wirkenden, attischen Vorbild, vor allem aber in Hofmannsthals Änderung der Ursprungskonfiguration die ödipal akzentuierte psychische Disposition des Helden in den Vordergrund treten. Nicht zuletzt an diese markante Umgestaltung des *Pentheus* von 1904, zu einer Zeit ausgeprägter Rezeption der psychoanalytischen Schriften Freuds, lassen sich im Folgenden weitere Überlegungen zu Hofmannsthals poetologischem Vorgehen des »zerstörenden Zitierens« anschließen.

⁵ Beide Äußerungen fallen zudem in denselben Bearbeitungszeitraum vom Juli 1904: In seinen eigenen Tagebuchaufzeichnungen vom 14.–25.07.1904, während eines Aufenthaltes in der Fusch, der die inhaltlich dichtesten Notizen zum *Pentheus* befördert, betont Hofmannsthal bemerkenswerterweise die Distanz zu Euripides, wohingegen er zum gleichen Zeitpunkt, im Brief vom 22.07. an Schnitzler, von der Nähe zu den Bacchen berichtet.

⁶ Die vorhergehenden Projekte zu antiken Stoffen wie *Alexander* oder *Alkibiades* entstammten historischen oder epischen Vorlagen zur Geschichte dieser Könige, vgl. dazu Klaus E. Bohnenkamp: »... eine aufregende Handlung«. Hugo von Hofmannsthals »Bacchen« und »Pentheus«-Entwürfe, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1998), S. 193–230, hier S. 193.

Erweitert wird das Personal zudem um Agaues alten Vater Kadmos und den Auftritt des Gottes Dionysos selbst, dessen machtvolle Figuration diese Ausarbeitung entscheidend prägt.⁷ Zwischen 1911 und 1914 folgen noch erweiternde Notizen »ad Pentheus« [D III 557], in denen Dionysos nun wieder konsequent Bacchus genannt wird, was auf die synchrone Arbeit an der *Ariadne auf Naxos* verweisen mag. Eine letzte Notiz schließlich spielt 1918 mit dem Plan, den Stoff zu einer Oper umzuarbeiten, der aber nicht ausgeführt wird.

Insgesamt scheint *Pentheus* in der variablen, indefiniten und instabilen Formlosigkeit eines Fragments prototypisch für das in der vorliegenden Arbeit untersuchte spezifisch mythische Erzählverfahren Hofmannsthals zu sein. Die fragmentarische Unabschließbarkeit reflektiert damit zweierlei: Zum einen ist die »unglaublich« überbordende Fülle des antiken Materials in Umkehrung zur Leerstelle des romantischen Fragmentbegriffs dazu ange- tan, »ganze Abgründe« von »Figuren und Schicksalen« [SW XVIII 378] zu öffnen, aus dem Überschuss zu schöpfen – und darin zu versinken. Zum anderen findet sich im Prinzip des Fragments die Unabschließbarkeit my- thischen Erzählens selbst gespiegelt. Was im romantischen Fragment als messianischer Verweis im Text als Offenes und Bruch selbst statt hat,⁸ findet sich in der Mythosgenese als narratologisches Metaprinzip der stets vor- gängigen Erneuerung durch Variation. Damit läge die Schnittmenge von romantischem Fragmentbegriff und mythischer Erzählkultur in dieser Dy- namik der Fortschreibung. Eine je bewegliche Dichtung, die in der Roman- tik jedoch eine, wenn auch unabschließbare, teleologische Richtung auf unerreichbare Vervollkommnung hin einschlägt. Der Mythosbegriff Hof- mannsthals dagegen favorisiert eine Erzählbewegung, die in ringförmigem Aufstieg und Verfall bestimmter Varianten eine Zirkelbewegung beschreibt, die sich zudem unablässig in mehr oder weniger ausgeprägter Abweichung wiederholt. Dem Mythos gelingt es, ein ums andere Mal »finstere Möglich- keiten, ungeheure gegen einander wühende Welten aus bohrender Prosa

⁷ Bohnenkamp: Eine aufregende Handlung, S. 198, weist darauf hin, dass die Gestalt des Gottes selbst wohl weniger durch Bachofen als durch die Lektüre der *Geburt der Tragödie* inspiriert und damit an Dionysos Zagreus, dem »großen Jäger oder Fänger«, ausgerichtet ist (S. 198).

⁸ Vgl. Justus Fetscher: Art. Fragment, in: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart 2001, S. 555–568.

aufzubauen«, die sich jeweils als »ein einziger schäumender Wellenkamm« zu einer Erzählung aufbauschen, um dann in den »finstern Meeresabgrund«, in das unbearbeitete Material des Nichtsprachlichen zurückzusinken – und in unablässig »bohrender Prosa« erneut geformt zu werden [SW XVIII 378]. Diesem als so finster und abgründig beschworenen Verfahren gibt Hofmannsthal allerdings im Zeichen einer wohlkalkulierten Wirkungsstrategie eine äußerst präzise, alludierende und komponierte Form: Sein *Pentheus* ist beides, Repräsentant eines stets vorgängig erzählten und stets unvollendet fragmentarischen Mythos – hier in der Indefinitvariation Hugo von Hofmannsthal.

IV.2 Die Intertexte

Euripides, Nietzsche, Bachofen, Freud »als
*Parfümflaschen, als Stimmungs-Accumulatoren
und -Condensatoren*«?⁹

Der weite Zeitrahmen von 1893 bis 1918, über den sich die Arbeit am *Pentheus*-Fragment erstreckt, liegt wie eine Folie hinter Hofmannsthal's Umdeutungen antiker Stoffe. Nicht nur der produktivste Bearbeitungszeitraum zwischen 1904 und 1914, sondern vor allem die motivischen, situativen und intertextuellen Anregungen verbinden den *Pentheus* mit den vorstehend analysierten Mythosvariationen als Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit. So bereiten ähnlich wie in der *Elektra* die Werke Nietzsches, Bachofens und Freuds den intertextuellen Boden, der mal kritisch, mal affirmativ in oszillierender Variationslust von Hofmannsthal bestellt wird.¹⁰

⁹ Damit charakterisiert Hofmannsthal in seinem Brief vom 04.08.1892 an Schnitzler (BW, S. 26) markanterweise seine, die eigene Imagination beflügelnden Anregungen als olfaktorischen und mentalen Verdichtungsvorgang – Geruch und Stimmung zählen wohl zu den gleichsam flüchtigsten wie beeindruckendsten (Sinnes-)Reizen, da man sich ihnen kaum gezielt oder bewusst gesteuert verschließen kann.

¹⁰ »Hofmannsthal spielt offen oder verdeckt« u.a. auf Nietzsche, die Bibel, Goethe, Maeterlinck, Bachofen, Beer-Hofmann, Böcklin, Pater, Poe, Eekhoud und Willy, Immermann, Beardsley, Hesiod, Baruzi, Hölderlin, Ödipus, Harry Walden, Freud, Novalis, Herodot an (vgl. diese Beispiele und mehr bei Bohnenkamp: Eine aufregende Handlung, S. 213). Meine Arbeit rückt im Folgenden auch hier anhand von Motiven den poetologischen Umgang mit Texten Nietzsches, Bachofens und Freuds in den Fokus.

Grundlegender Intertext ist allererst Euripides' Tragödie *Die Bacchen* (408/407 v. Chr.), die dieser wiederum nach einem verlorengegangenen *Pentheus* von Aischylos gestaltete und mit denen er noch posthum einen Sieg bei den Dionysien in Athen errang.¹¹ Der antike Kernmythos verleiht einem entscheidenden Moment griechischer Kulturgeschichte Ausdruck: dem Triumph des »dunkel orgiastischen« [D III 557] Gottes Dionysos, des »Asiaten« [D III 553], der in Theben einfällt und seinen neuen Kult etabliert. Der Gott kehrt hier bezeichnenderweise in seine *Mutterstadt* zurück, in der einst die sterbliche Semele zur Geliebten von Zeus wurde und dieser den gemeinsamen Sohn in seinem Schenkel vor den Titanen rettete. Die Affinität des Dionysos zum Femininen als »der Frauen Gott«¹² unterstreicht ebenso wie Johann Jakob Bachofen auch Hofmannsthal, wenn er ihn in »weiblichem Gewand« [D III 550] auftreten lässt und ihm ein »schmachtendes Aussehen, weibliche Züge, rote Lippen wie eine giftige Blume« (N2) zuschreibt. Im antiken Mythos verlangt nun der neue Gott die bedingungslose Anerkennung seines Kultes. Sein Großvater Kadmos, Vater Agaues und ihrer beim Anblick von Zeus verbrannten Schwester Semele, will ihm folgen, allerdings hat er den jungen König Pentheus, Sohn Agaues, gegen sich. Der bezweifelt die göttliche Herkunft des Eindringlings und verweigert ihm seine Ehrerbietung, woraufhin der leidenschaftliche Gott zürnt und zur Strafe die Frauen Thebens in Raserei fallen lässt – unter ihnen Pentheus' Mutter Agaue. Diese gerieren sich als mänadische Begleiterinnen Dionysos' ekstatisch verblendet und ziehen in wildem Rausch zur Jagd am Berg Kithairon. Hierher folgt ihnen Pentheus heimlich, wird von ihnen entdeckt und von den im dionysischen Wahn Befangenen für Beute gehalten, erlegt und zerrissen. Die Mutter trägt den Kopf des eigenen Sohnes auf einem Thyrsusstab triumphierend nach Theben zurück, wo sie schließlich zu sich kommt, ihn erkennt und betrauert, um dann verbannt zu werden. Die Figur des Dionysos bleibt bis zuletzt unerbittlich rach- und herrschsüchtig gegen die Thebaner.

¹¹ Euripides: Tragödien, übers. von Hans Arnim, München 1990. Zur antiken Tragödie des Euripides sowie grundlegend zur Quellenlage Hofmannsthals und zur etymologisch weitgehend spekulativen Herkunft des Wortes »Bacchen«, dessen Deutung als Schrei in der Tradition von Walter Paters *Greek Studies* und Erwin Rohdes *Psyche* Hofmannsthal offenbar favorisierte, vgl. Bohnenkamp: Eine aufregende Handlung, S. 194.

¹² Bachofen: Das Mutterrecht, S. 39.

IV.2.1 Mit Nietzsche über Nietzsche hinaus

Die *Pentheus*-Variation Hofmannsthals trägt trotz und dank ihrer fragmentarischen Zerstücktheit deutlich erkennbare Züge intertextueller Gerichtetheit.¹³ Die Anleihen der Dionysosfigur sind in der *Geburt der Tragödie* zu suchen: Darin hatte Nietzsche »Euripides' Tragödie als Auseinandersetzung des greisen Dichters mit der Erscheinung des Dionysischen interpretiert, dem jener sich zeitlebens widersetzt habe, um nun am Ende einzulenken und gleichsam zu widerrufen.«¹⁴ Dass der gemeinhin als rationalster der Tragiker gehandelte Euripides in den *Bacchen* seinem Dionysos eine geradezu moderne Ambivalenz einschreibt, indem die Figur zwischen machtvollem Herrscher und rachsüchtigem Intriganten changiert, gibt Nietzsche wohl recht. Seinem Ruf als Meister psychologischer Herleitungen wird der attische Autor aber wieder in der Motivation von Agaues Wahnsinn gerecht, der auf den Fluch des gekränkten und damit menschlich kleinlich anmutenden Gottes zurückgeführt wird. Statt dieses psychologisch-metaphysisch begründeten Zusammenhangs inszeniert Hofmannsthal einen kontingenten Hang Agaues, sich »unendlich hinzugeben« [D III 551], der auf eine Anregung Nietzsches hindeutet. Die Tragödienschrift weist Dionysos als Gegenspieler des apollinischen *principii individuationis* aus, der statt »Grenzl原因en« zwischen »Einzelwesen«¹⁵ zu ziehen, die »Einheit alles Vorhandenen«¹⁶ propagiert. Da Nietzsche für Hofmannsthal »einer« war, »dem wir alles entlehnen, alle Farben, die ganze Beleuchtung, alle Formen und Perspektiven, durch dessen Medium wir sogar dritte Dinge schauen wollen« [RA III 338], geht er im *Pentheus* mit der *Geburt der Tragödie* noch einmal hinter die dortige Dionysosfiguration zurück und dabei konzeptuell über diese hinaus. Hofmannsthal dokumentiert, sozusagen Nietzsches Tragödienschrift inhaltslogisch vorgreifend, die volle Entfaltung des dem apollinischen widerstreitenden dionysi-

¹³ Die Heterogenität des Textes wird dabei nicht nur durch dessen fragmentarische Gestalt konstituiert, sondern generiert sich zudem über ein collagiertes Ineinander von Szenen und Gesprächen, die oftmals atmosphärisch (»liebliche Szene, höchstes Glück« [D III 550]) oder situativ (»er hat eine blitzartige Vision« [D III 551]) skizziert statt detailliert ausgeführt sind und unverbunden neben Anweisungen zu Bühne, Maske, Kostümen oder Licht erscheinen. In diesen Ideennotizen erscheinen Einflüsse und Anleihen mal explizit (»Pathologie, Kriminalpsychologie, Romane von Eekhoud, Willy« [N5]), mal assoziativ, eher als Kommentar (»wie der alte Goethe« [D III 552]), meist indes unverstellter als in Hofmannsthals auskomponierten Dramentexten.

¹⁴ Bohnenkamp: Eine aufregende Handlung, S. 201.

¹⁵ Nietzsche: GT, S. 70.

¹⁶ Ebd., S. 73.

schen Prinzips. Der Mythos Pentheus bildet genau den Moment griechischer Frühgeschichte des achten vorchristlichen Jahrhunderts ab, der alljährlich in den Dionysien¹⁷ als agonal inszenierte Festkultur wiederholt wurde: die Grenzerfahrung der Fragilität eigener Kultur im Widerstreit mit dem diese Grenzen überschreitenden Anderen.¹⁸ Der kultische Aspekt der gemäß Nietzsche aus dieser Rivalität resultierenden attischen Tragödie hat sein imaginäres Zentrum in diesem Fremden, das stets neu rituell assimiliert werden muss, in Dionysos. Diese riskante schöpferische Anverwandlung eines Gottes der Fremdheit und Indifferenz verleiht der hellenistischen Kultur nach Nietzsche erst ihren eigentümlichen Charakter des Tragischen. In Hofmannsthals »Trauerspiel« erscheint Dionysos nun zum ersten Mal am griechischen Horizont, und zwar »von Osten her« [D III 557]. Entsprechend liegt der dargestellte historische Zeitpunkt noch weit vor der kulturpraktisch vollzogenen Selbstvergewisserung in der rituell eingehegten Entgrenzung auf Zeit während der Dionysien.

IV.2.1.1 (2 x Dionysos)²

»Bacchus ist doppelt ein Doppelgänger«

[D III 552]

Neben dem chronologischen ›Vorsprung‹ trägt der Dionysos Hofmannsthals im Vergleich zur Figur Nietzsches konzeptuelle Züge der vielfach potenten Überdetermination.¹⁹ In einer Art ununterschiedener und darin

¹⁷ Zu Ablauf und Form der Dionysien vgl. das *Ariadne*-Kapitel III.1 dieser Arbeit.

¹⁸ »Dass die Griechen im Gegensatz zu selbsthaften Völkern selbst unablässig in die Fremde zogen«, was auch umgekehrt die Eroberung autochthoner Stämme und die Vermischung mit Nationen wie »Thrakern, Karern oder Phrygern« zur Folge hatte, zeigt in ihrer Analyse Renate Schlesier: »Dieser mystische Gott«. Dionysos im Spiegel von Karl Otfried Müllers Religionstheorie, in: William M. Calder/Renate Schlesier/Susanne Gödde (Hg.): *Zwischen Rationalismus und Romantik*, Hildesheim 1998, S. 397–422, hier 398f. Müller konstatiert als einer der ersten nicht nur die »fundamentale Fremdheit der griechischen Antike«, sondern zudem eine »grundlegende Gegensätzlichkeit innerhalb der antiken griechischen Religion«, aus der das »Spannungsverhältnis zwischen olympischer und chthonischer Religion« resultiert (ebd., S. 399). Damit kann der Ein(zel)fall des Dionysos als geradezu prototypische Kulturbewegung der griechischen Antike gelesen – und dramatisiert werden.

¹⁹ Hofmannsthal vereint im Grunde die beiden ewig rivalisierenden Prinzipien des Dionysischen und des Apollinischen in dem einen Dionysischen. Diese Beobachtung macht auch Bohnenkamp: Eine aufregende Handlung, der hier Nietzsche von Hofmannsthal »weiterführend« (ebd., S. 202) gedacht sieht, was allerdings auf eine, mir etwas spekulativ scheinende Auslegung der *Geburt der Tragödie* hinauslief.

mächtigeren Variante scheint Dionysos im *Pentheus* »Anwalt der individuellen amorphen Sensationen zu sein, in welchen Individualität und Kosmos *zugleich* gegeben; paradoxerweise propagiert er aber *zugleich* die Masse, die Herde, die dunkle orgiastische Anhäufung der Erdenwesen« [D III 557, Hervorh. A.E.]. Er eint nicht nur Individuum und Masse, sondern hebt damit auch die Trennung zwischen Dionysischem und Apollinischem, chtonischen und olympischen Gottheiten auf. Eine »Doppelheit in den Affecten« inhäriert zwar auch Nietzsches Dionysos, wenn »Schmerzen Lust erwecken« und in der »höchsten Freude der Schrei des Entsetzens« mittönt²⁰ – dieser Wesenszug der Doppelheit erscheint im *Pentheus* aber noch einmal potenziert: »Bacchus ist doppelt ein Doppelgänger seiner selbst« [D III 552].²¹ Darin wird er in einer Nietzsches Konfiguration überbietenden Polyvalenz zum »Unnennbaren« [D III 554], weil Unendlichen, als gewaltiger Widerpart von Pentheus, dem Kronzeugen des apollinischen Prinzips der Individuation, der, wie sich zeigt, in fatal »kurzsichtiger Weise an der Unteilbarkeit der Person« [D III 553] als In-Dividuum festhält. Darin stellt sich die Konkurrenz der Denksysteme auch als mathematische Unverträglichkeit heraus: Unendliche Dopplungen lassen sich in ihrer Potenz nach Belieben in ganze Einheiten teilen, um unter umgekehrtem Vorzeichen wieder unendlich zu werden, während die prinzipielle Negation der Division sich durch diese Regel zugunsten der Differenz aller Potenz beraubt.

Für Pentheus ist »das Sondern, das Auseinanderhalten alles« [D III 553], er traut als Anhänger »logisch« sinnvoller Zusammenhänge nur dem klar strukturierten »Greifbar-Tastbaren«. Ihm ist »das, was allen gemeinsam ist im Denken« näher als das große »Ahnungsvolle« der »amorphen Sensationen« [D III 557]. Pentheus ist ein aufgeklärter Rationalist ganz im Sinne Bacons oder Kants, einer naturwissenschaftlichen Empirie, der »Verständige« (ebd.) im System der Differenz. Symptomatischerweise hält er im ersten Teil des Dramas meist »ein Licht« [D III 550] oder eine »Fackel« [D III 554] als Epitheton des Aufklärers, dank derer er »erkennt« und »rein hesiodisch,

²⁰ Nietzsche: GT, S. 33.

²¹ Die hier sich unmittelbar anschließende Beschreibung des Dionysos als der eine, der »chthonische Gott, das neu-geborne Kind in einer Kornschwinde« und als »der andere«, der »sich der Bewegung« und »des Sturmes« freut [D III 552], geht auf eine fast wörtliche Übernahme aus den *Greek Studies* Walter Paters zurück, vgl. dazu Ulrike Stamm: »Ein Kritiker aus dem Willen der Natur«. Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters, Würzburg 1997, S. 268, dazu auch Bohnenkamp: Eine aufregende Handlung, S. 222.

ethisch« alles erklären kann [D III 553]. In Dionysos will so der »Skeptiker« [D III 551] Pentheus auch nur den »frechen Gaukler, der für einen Gott sich ausgibt!« [D III 552], erkennen, den es als »Verbrecher, Bettler, Pariah« [D III 551] auszugrenzen gilt. Das Prinzip der gewaltsam eingrenzenden Ausgrenzung dient Pentheus als Regierungsformel. So »erteilt er Befehle gegen die Feier des neuen Gottes« [D III 550] und ordnet an, alle, die Dionysos »aufsuchen«, umstandslos »lebendig zu begraben« [D III 558]. Dass sich in eben dieser Maßnahme gegen das eigene Volk ein Kontrollterror manifestiert, der weit eher dazu angetan ist, das »Entfesseln aller verborgnen Greuel der Menschennatur« [D III 551] an Pentheus zu dokumentieren, als bspw. die harmlosen Ehrbezeugungen des greisen Cadmus, »ahnt« immerhin die Mutter Agaue. Für sie kommt das »Furchtbare an alle dem nur von dem Druck [...], der darauf lastet.« [D III 551]²² Dieser Druck, den Pentheus durch seine In- und Exklusionsversuche erzeugt, schlägt in einer pathologischen Angstvision zurück auf den vermeintlichen Kontrolleur, wenn er seine mühsam errichteten Grenzen eingerissen wähnt von allem »in Kerkern Zusammengepreßten, lichtscheu Hinschleichenden, vampyrhaft Hervorgrinsenden, sich Duckenden der Welt« [D III 551]. So gebiert das repressive Herrsch- und Denksystem von Pentheus die eigene angststimulierte *self full-filling prophecy*, ohne dass der mächtige Kontrahent zunächst überhaupt eingeschritten wäre.

In der direkten Begegnung nimmt Dionysos nun konsequent nicht den bloß komplementären Gegenpart zu Pentheus ein: Dionysos ist alles, was Pentheus ist und darüber hinaus sein Gegenteil – der Gott der Bewegung, der Präsenz, der Indifferenz: »migrare necesse est, vivere non est necesse« [D III 553]. Dionysos scheint einmal mehr zwischen den Ordnungen zu stehen: Er ist formlos und beunruhigend unkontrollierbar, bspw. wenn er sich bei der Begegnung mit Pentheus umgekehrt epiphan »in die Luft« wirft und plötzlich »entschwunden« [D III 555] ist. Als omnipotente Figur erhebt der Gott in einem in N8 entworfenen Finale »eine gewaltige Stimme« wie eine »eherne Trompete«, bei deren Klang »sich alle legen müssen wie gehorsame Tiere« [D III 557].²³ Das Motiv der akustischen Einflussmacht Dionysos' wird

²² An diese Vermutung Agaues schließen sich, das »repressive« Vokabular abrundend, in Klammern die Assoziationen »(Pathologie, Criminal-psychologie, Romane von Eekhoud, Willy)« (N5) an.

²³ Bei Georg Simmel erfährt man über den Gehörsinn: Der »sinnliche Charakter des Sprachlautes, der die physische Möglichkeit unzählig vieler Hörer enthält, [...] sich einheitlich und gleichmäßig einer Menschenmenge mitzuteilen«, stiftet »eine keineswegs nur äußerlich-

vorbereitet durch »draußen« ertönende »geheimnisvolle Hornrufe«, deren Klang eine hypnotisierende Wirkung auf Pentheus ausübt: Er »erblaßt, scheint unwohl, entschläft« [D III 550]. Dann jedoch erschallt das gewaltige Crescendo der Hörner im »furchtbaren nicht mehr menschlichen Schrei« [D III 551] der Bacchen, der »ärger als das Brüllen des Bergsturzes« [D III 552], »grausenhafter als das Heulen eines todverwundeten Tieres« ist, eben »weil er aus menschlichen Brüsten herausdringt« [D III 556]. In der Durchdringung der Zuschreibungen von unbelebter und belebter Natur, von Fels, Tier und Mensch kann Dionysos zum »Symbol des Ungeheuren« [D III 551] werden. In diesen Bildern szenischer Polarität kreiert Hofmannsthal den doppelten Doppelgänger Dionysos, der ebenso grausam wie »gehorsam« [D III 554], ebenso »lydischer Sklave« [D III 555] wie die »furchtbare Welle von Osten her« [D III 557] ist. Er evoziert bei Pentheus ebenso »übermäßiges Zutrauen« [D III 555] wie »tödlichen Haß« [D III 557], deren fundamental opponierende Emotionsinhalte sich allerdings in einem für das Objekt dieser Emotionen symptomatischen Überschuss an Intensität der jeweiligen Reaktion ähneln. Diese machtvolle Indifferenz Dionysos' unterscheidet Hofmannsthal von dem antinomischen Konzept Nietzsches, dessen Dionysisches im Verhältnis zum Apollinischen zwar immer entgrenzend, doch nie nur zerstörerisch, zwar existenzialästhetisch, aber nicht chaotisch ist.

IV.2.2 Mit Bachofen gegen Bachofen: Auflösung der Geschlechterteleologie

In seine Konzeption des Dionysischen bezieht Hofmannsthal zudem eine Komponente ein, die sich bei Euripides gar nicht und nur in Ansätzen bei Nietzsche findet: die dionysische als »der weiblichen Anlage innerlich verwandte« Natur, die sich im »Gebote der geschlechtlichen Liebe« manifestiert.²⁴ Dieses Charakteristikum der Weiblichkeit stellt Johann Jakob Bachofen im *Mutterrecht* heraus, wenn er in der Darstellung der zwingenden rechtsgenealogischen Folge von der »cerealen geregelt«²⁵ Gynaikokratie

quantitative, sondern mit seinem innersten Wesen tief verbundene Bestimmung«, die »eine unvergleichlich engere Einheit und Stimmungsgemeinsamkeit« über den »Gehörseindruck« erzeugen kann. Zu Georg Simmels soziologischen Erläuterungen zur überlegenen Massenwirksamkeit der akustischen Einflussnahme gegenüber dem Gesichtssinn, da »unter gewöhnlichen Umständen überhaupt nicht allzu viel Menschen einen und denselben Gesichtseindruck haben« können, vgl. Georg Simmel: *Soziologische Ästhetik*, S. 123.

²⁴ Bachofen: *Das Mutterrecht*, S. 39.

²⁵ Ebd.

zum patriarchalen Idealzustand den Schwachpunkt der matriarchalen Ordnung diagnostiziert: Im Vergleich zu »Strenge und Zucht des demetrischen Matronentums« wirke der »sinnliche und übersinnliche Glanz« des Dionysos »doppelt verführerisch«, und so gehe »in raschem Wechsel die amazonisch strenge Gynaikokratie von dem entschiedensten Widerstande gegen den neuen Gott zu ebenso entschiedener Hingabe an ihn über« und beweiße, »wie schwer es der weiblichen Natur zu allen Zeiten fällt, Mitte und Maß zu halten.«²⁶

IV.2.2.1 Zyklus contra Telos: Das Mutterrecht revisited

Diese als geschlechtsspezifisch ausgewiesene Willenschwäche muss Hofmannsthal Pentheus an der eigenen Mutter feststellen, wenn diese die »Trauer« um den verstorbenen Gatten, »der sie sich *unendlich* hingab«, umstandslos abbricht, »um sich *unendlich* dem Dionysos hinzugeben« [D III 551, Hervorh. im Text]. Die Ersetzung lässt infolge der Austauschbarkeit ihrer Objekte den Modus der Hingabe umso deutlicher hervortreten: Sie ist grenzenlos. Markanterweise erscheint Pentheus die so charakterisierte Maßlosigkeit seiner Mutter erst zusammen mit dem neuen Kult befremdlich; erst jetzt stellt er fest, dass sie »so aus ihrem Charakter fällt«, dass er das nur mehr als »Verbrechen, Auswuchs, Krankheit« [D III 553] zu deuten weiß. Das Dionysische infiziert die ansonsten als »natürlich« angesehene, weibliche Maßlosigkeit, die daraufhin ins Krankhafte mutiert und Agaue als Auszugrenzende stigmatisiert. Die Politik der Ausgrenzung steht für Pentheus in einer langen patriarchalen Tradition, der er anhängt: Sie ist etabliert als ein »strenges clan-system [...] ausser dem clan giebt es nur den Verbrecher, Bettler, Pariah« (N 29). Damit wird die Besonderheit erkennbar, dass Hofmannsthal seine Tragödienkonstellation nach der soziologischen Rechtsgenese als Geschlechterfolge im Sinne Bachofens und zugleich gegen diese arrangiert: »... This tragedy of the Bacchanals, – a sort of masque, a morality, as we say« [D III 550],²⁷ verwirft die Übereinkünfte des Areopags. Die längst etablierte, streng apollinische Patrilinearität, die Rechtsherrschaft in ausschließlich väterlicher Linie garantiert, wird durch eine Kreuzung von chtonischem Hetärismus und dem neuen Kult des »Fremdmachers« [D III 557] unterwandert und letztlich gar durch die Herrschaft des Dionysos ersetzt.

²⁶ Ebd., S. 38f.

²⁷ Mit diesen Worten aus Walter Paters *Greek Studies* übertitelte Hofmannsthal seine Notizen zum *Pentheus*. Zur theatralen Form der *Masque* vgl. das *Ariadne*-Kapitel III.1.

Hofmannsthal hakt damit an einer argumentativen Bruchstelle von Bachofens mutterrechtlichem Stufenmodell ein, das neben der teleologischen Ausrichtung auf das patrimoniale Finale, wenn auch verhalten, so doch konkurrierend dazu ein zyklisches Modell anführt. In dessen Verlauf muss sich die erreichte Höchststufe des geistigen Vaterrechts wiederholt in jeder historischen Daseinsform gegen ein aufkeimendes »mütterlich-stoffliches Prinzip«²⁸ der geschlechtlichen Vereinigung behaupten und sich von diesem stets aufs Neue lösen.²⁹

Hofmannsthal fokussiert in seinem *Pentheus* ein solch liminales³⁰ Zwischenstadium, in dem allerdings nicht das chthonische Prinzip allein, sondern dieses in Koalition mit dem Dionysischen seine Rechte einfordert und es im Gegensatz zur bipolaren, heteronormativen und teleologisch generierten Geschlechterordnung Bachofens auch bekommt. Hofmannsthal führt einmal mehr mit den Mitteln und Argumenten der intertextuellen Vorgabe die ihr inhärente Umkehrung vor: Das »männliche Individuum« konstituiert sich im *Pentheus* konträr zur Darstellung des *Mutterrechts* gerade nicht »in wiederholten Narrationen des ›Sich-Los-Reißens‹, des Kampfes und der Selbstvergewisserung«, sondern scheitert eben darin.³¹ Pentheus scheitert performativ in und mit seinem kämpfenden Beharren auf der patriarchalen Rationalität und seinem Konzept männlicher Autonomie, indem er weder sein Erkenntnisvermögen, noch seinen sozialen Status und schon gar nicht seinen Körper dem Anderen in Ekstase überlassen kann.

²⁸ Bachofen: Mutterrecht, S. 41.

²⁹ Walter Erhardt erkennt in dieser von Bachofen beschriebenen Selbstbehauptungsbewegung »eine historisch spekulative Grundlegung dessen, was die psychoanalytische Objektbeziehungstheorie heute als die ›Differenzierung zum Mann‹ bezeichnet: die fortgesetzte Abgrenzung von dem einst symbiotisch erfahrenen weiblich-mütterlichen Objekt« und liest damit *Das Mutterrecht* als einen »Ursprungstext über moderne männliche Identität« (Walter Erhardt: Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit, München 2001, S. 81).

³⁰ Der Begriff des Liminalen geht zurück auf den Kulturtheoretiker und Ethnologen Victor Turner, der damit einen Übergangsbereich charakterisiert, der außerhalb, zwischen oder jenseits der alltäglichen, ausgehandelten Sozialnormen liegt und damit einen Erfahrungsraum für neue Repräsentations-, Verhaltens- und Handlungsformen öffnet. Der Begriff kann sich zudem ganz materiell auf topographische Anordnungen beziehen, wie den Strand oder Bahndämme als ruderale Räume, vgl. Victor Turner: Das Ritual. Struktur und Antistruktur, Frankfurt a.M. 1989; zum »Schwellenzustand« v.a. ebd., S. 94–127.

³¹ Ulrike Brunotte: ›Große Mutter‹, Gräber und Suffrage. Die Feminisierung der Religion(-swissenschaft) bei J.J. Bachofen und Jane E. Harrison, in: Ulrike Brunotte/Rainer Herrm (Hg.): Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen der Moderne, Bielefeld 2007, S. 219–240, hier S. 223.

Zurück zum Anfang der Szenerie: Pentheus ist erst seit kurzem »König«, da »sein Vater soeben gestorben« [D III 551] ist. In dieser prekären Situation, in der Pentheus noch bemüht ist, das politische Machtvakuum, das der alte König hinterlassen hat, eloquent zu füllen, setzt die Tragödie ein. Der auf den »strengsten Ahnenkult« (ebd.) vertrauende Thronfolger sieht plötzlich nicht nur seine eigene politische und soziale Position, sondern das gesamte Erbfolgesetz bedroht. Doch ist einem dionysischen Kult, der antritt, »alle Fesseln« zu lösen, »alle Unterschiede« aufzuheben,³² nicht mit Argumenten der familiären Bluthierarchie zu begegnen. Darum handelt Pentheus der Ausgrenzungstradition seiner Clanlogik folgend: Er stellt in prophylaktischer Kontrolle ein Verbotenes her, das dadurch zum Anderen wird. Als dieses Andere, das Fremde, da weder den Ahnen noch dem Clan zugehörig, kann es als »Pariah« [D III 551] deklassiert und ausgegrenzt werden.

Dass Pentheus mit diesem Konzept scheitert, hat einen dynastischen und einen systematischen Grund. Zum einen begeht er einen genealogischen Denkfehler: Dionysos, den er als Gott negiert, aber als Sohn der Semele,³³ die als Schwester von Agaue seine Tante war, akzeptiert, ist sein Cousin und damit sehr wohl Mitglied des »clan« [D III 551]. Zum anderen ist es ein per se hoffnungsloses Unterfangen, das Prinzip der Entgrenzung durch Ein- und infolgedessen Ausgrenzung bannen zu wollen. So vollzieht sich eine fließende Veränderung der Konstellation: Wenn Pentheus eingangs noch befahl, Dionysos »in Ketten zu legen« und seine Anhänger »lebendig zu begraben« [D III 558], verkehrt sich diese Ausgangslage bald in eine höchst instabile, liminale Phase der Abwehr, in der Pentheus zwar noch seine Insel der Ratio zu verteidigen sucht, sich aber bereits zweifelnd fragt: »Kann das losgelöste Individuum glücklich sein?« [D III 551]. Der Dionysoskult als das noch Ausgegrenzte ist für einen Moment die ihn überall umfangende, umspülende, doch noch distanzierte »Welle«, die letztlich aber »furchtbar« [D III 557] über ihn hereinbrechen wird. Das Ausgrenzende wird schrittweise zum Eingegrenzten und im tragische Finale letztlich zum Entgrenzten als Zerrissenes. Das zunächst Ausgegrenzte, das Unberührbare, der »Out-Law« Dio-

³² Bachofen: Mutterrecht, S. 40.

³³ In Euripides' Tragödie erklärt Pentheus den Dionysos zum genetisch bedingten Hochstapler, da ja schon dessen Mutter Semele behauptet hatte, die Geliebte von Zeus gewesen zu sein, und – so seine Interpretation des Geschehens – zur Strafe für ihre Hybris vom Blitz getroffen wurde. Diese mythischen Zusammenhänge bleiben in Hofmannsthals Stück unerwähnt, allerdings argumentiert Pentheus hier wie da aus der Familienealogie heraus.

nysos, erhebt sich von außerhalb dieser Ordnung jenseits und zwischen allen Grenzen: als »Ungeheuer[]« [D III 551].

IV.2.2.2 Konversion: Dionysische Einverleibung

Anhand zweier Szenen lässt sich die zwingende Assimilationstaktik des Dionysos durch politstrategische wie körperliche Schwächung Pentheus' zeigen. Zentral ist dabei die Benennung von Dionysos als »Fremdmacher«, denn »darum beugt sich alles seiner Macht« [D III 557]. Dionysos' Strategie als dieser »Fremdmacher« wird paradigmatisch in der Ankleideszene und der Szene einer gemeinsamen Mahlzeit vorgeführt. Indem Dionysos den Pentheus sich selbst entfremdet, macht ihn sich der Gott über einen Akt der Konversion gleich.

In einem Machtspiel, das, wie sich zeigen wird, für Pentheus von Beginn an verloren ist, »bedient« Dionysos »den König beim Umkleiden« – und zwar mit Frauenkleidern. Während dieser Szene versucht Pentheus, mehr sich selbst als seinem Gegenüber, zu versichern: Die »Verkleidung genieße ich – um der Vernunft willen. Da ich *ganz* bei mir und bewusst bin, *lasse* ich mich verkleiden« [D III 557f., Hervorh. A.E.]. Die versuchte Erhebung in der absichtlichen und darum kontrollierten Passivität, muss scheitern: Pentheus meint, in der Anverwandlung des Aufgezwungen Herr der Lage zu bleiben, indem er sich des dionysischen Prinzips der entgrenzenden Hingabe rational strategisch zu bedienen versucht. Anhand seines in dieser Szene noch produzierten Selbstbildes als »ganz« erweist sich dieses Täuschungsmanöver allerdings als vergeblich. Umgekehrt adaptiert Dionysos erfolgreich ein genuin apollinisches Prinzip, und zwar das der Repräsentation.

Die weibliche Verkleidung zielt zerstörerisch auf die »zwei Körper des Königs«:³⁴ So wird zum einen der in staatlicher Hegemoniallogik öffentliche Körper der Repräsentation mit eigenen Mitteln entmachtet. In der »Verkleidung« verliert Pentheus »alle Königszierate« als gültiges Repräsentationsornat zugunsten von »Weiberkleidern« [D III 558]. Doch Pentheus meint: »nicht soviel hast du damit über mich gewonnen« (ebd.) und desavouiert damit sein ureigenes Prinzip des apollinischen Scheins, das der Repräsentation. Dass er ausgerechnet »um der Vernunft willen« die gewaltige Wirkung der äußerlichen Fremdmachung durch das gegengeschlechtliche »Gewand«

³⁴ Ernst H. Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, München 1990.

verkennt, lässt ihn sich selbst fremd werden. Er beginnt, sich selbst zu täuschen, »um nicht wahnsinnig zu werden« [D III 554]. Darin liegt die eigentliche Strategie des »Fremd-machers«: Nicht nur versetzt der dionysische Kult die Menschen in »trance« [D III 552] und lässt alles »umnebelt, verschoben« [D III 554] erscheinen, sie erkennen sich auch gegenseitig trotz »Aug-in-Auge-stehen« [D III 556] nicht mehr – und schließlich macht Dionysos die Menschen sich selber fremd, so auch Pentheus: »bin ich denn eins und derselbe?« [D III 554].

Damit agiert Dionysos auf allen drei Ebenen der Sozialität: Er nivelliert die Wahrnehmung der Objektwelt, die intersubjektiven Beziehungen und das Selbstverhältnis des Subjekts. So wechselt auch Pentheus von der Ebene der vertrauten, seit der Genesis »von dem Chaos gesonderte[n] Welt von Denkbildern« [D III 551] ununterscheidbar über auf die Ebene eines »Traumbild[s]« [D III 550], in dem er sich über weite Teile des Stückes wie in »einem unheimlichen Halbschlaf« [D III 555] bewegt. In diesem Zustand träumerischer Unschärfe entfernt er sich, je stärker er sein »Weltbild mit starr aufgerissnem Aug festhalten will« [D III 554], nur desto weiter von seiner ja gerade empirisch fundierten Ratio. Wenn unter der Naturgewalt des Dionysos das »Haus erbebt«, weil der Gott sich aus Pentheus' Kerker »befreit«, fällt dieser »halb wahnsinnig vor Erregung« aus seinem kontrollierten Habitus und ist »nur krampfhaft bestrebt, dies zu verstehen«. Als Pentheus in einer paradoxalen Wendung noch versucht, »sich selbst zu erklären: es ist kein Wunder« [D III 554], zeugt bereits seine ekstatisch verspannte, mäandisch konnotierte (Körper-)Haltung gegen ihn und für seine Annäherung an die Sphäre des Dionysos.³⁵ So internalisiert er die ekstatischen Zuschreibungen des Maßlosen, die in einer mutterrechtlich gefärbten, »gendersensiblen« Lesart dem »weiblichen Gewand« [D III 550] anhaften, das in Hofmannsthal's Dramenfragment eben auch Dionysos trägt. Pentheus nähert sich den aristotelisch »Umherschwärmenden« einer des Gottes vollen Menge.³⁶

³⁵ In seiner Fixierung auf das eigene Konzept »logisch[er]« [D III 557] Differenzierung gleicht Pentheus der Elektra, die in ihrem Beharren auf die genuin humane Treueleistung der ewigen Erinnerung an den Vater letztlich nahezu unmenschlich erscheint. Pentheus gerät seine starre Haltung nicht nur zunehmend zur Verkrampfung, sondern sie zeitigt zudem grausame Folgen, wenn ein angesichts der unbeweglichen Härte des Herrschers verzweifelter Anhänger des Dionysos »sich in seinem Hause« [D III 550] lieber verbrennt, statt sich verhaften zu lassen.

³⁶ Aristoteles: Poetik, S. 11.

Dieses Motiv einer durch Alterität forcierten Assimilation rückt die Verkleidungsszene in die Nähe der vom Gott eingeforderten gemeinsamen Mahlzeit, die Hofmannsthal im Zeichen des »Totemism« gestaltet, wie die Notiz N 28 belegt. Mit diesem deutlichen Hinweis auf Freuds Schrift *Totem und Tabu*, in der sich dieser u.a. auch auf Bachofen bezieht,³⁷ lässt sich die Szene als Totem- und Opfermahl zugleich lesen. Nach Freud ist dieses Mahl eine der ältesten Opferformen, bei der alle Stammesmitglieder in einer öffentlichen Zeremonie das Totemtier als und mit dem Gott verzehren, damit »sich die Clangenossen durch den Genuss des Totemheiligen, in ihrer Identifizierung mit ihm und untereinander bestärken.«³⁸ Entscheidend ist dieses Merkmal der »stofflichen Identität untereinander und mit der Gottheit«,³⁹ über das Dionysos sich hier den Pentheus gleich macht. Indem Dionysos ihn zu der gemeinsamen Mahlzeit zwingt, muss Pentheus ihn nicht nur als Clanmitglied – das er, wie oben gezeigt, ist – anerkennen, denn »teilte man die Mahlzeit mit seinem Gotte, so drückte es die Überzeugung aus, daß man von einem Stoff mit ihm sei, und wen man als Fremden erkannte, mit dem teilte man keine Mahlzeit.«⁴⁰ Pentheus teilt nicht nur gezwungenermaßen die Mahlzeit mit Dionysos, sondern letztlich sogar das Schicksal des Gottes: Beide werden in Stücke gerissen.⁴¹ So gerät dieses Essen als paradigmatisches Totemmahl gleichermaßen zur Initiation wie zur Prophezeiung von Pentheus' Tod.

Dionysos verlangt explizit: »Jetzt bin ich hier an deinem Tische und begehre zu essen von deinem Fleisch und Brot« [D III 558]. Die unerwartete Wendung in der Zusammenstellung der Begriffe »Fleisch« und »Brot« eröffnet gleich zwei Flanken, die Pentheus, sozialisiert in »strengstem Ahnenkult« [D III 551], zu verteidigen hat: Zum einen ist dies die Familie (»Ahnen«/»Fleisch«) zum anderen die Religion (»Kult«/»Brot«). Hofmannsthals Dionysos provoziert also eine chiasmatische Durchdringung zweier großer Entwürfe identitätsstiftender Sozialität. In Erwartung des alttestamentarischen »Fleisch

³⁷ So im Zusammenhang mit dem Inzesttabu, vgl. Sigmund Freud: *Totem und Tabu* (1913), in: Studienausgabe, Bd. 9, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1982, S. 287–444, hier S. 428.

³⁸ Ebd., S. 425. Bohnenkamp: Eine aufregende Handlung, S. 226f., führt diesen Zusammenhang mit der Freud-Lektüre eingängig aus.

³⁹ Freud: *Totem und Tabu*, S. 422f.

⁴⁰ Ebd., S. 420.

⁴¹ Auch Freud führt das Schicksal des Dionysos Zagreus als ein Totemopfer der Titanen und ihrer Nachfolger, der Menschen, an, vgl. ebd., S. 436.

und Blut« wird das Synonym für diese Blutsgemeinschaft assoziiert, die Familie. Die unvermutete Kreuzung mit dem zunächst harmloser wirkenden »Brot«, führt aber im Gegenteil direkt auf die neutestamentarische Eucharistie als Inbegriff religiöser Mystik in der Wandlung von »Brot und Wein«: Die so aufgerufenen Konnotationen im Kontext christlicher Religion und ihrer Literarisierung reichen von der Elegie des explizit genannten »Hölderlin« [D III 551], über den »kommenden Gott« Schlegels bis hin zur totemistisch grundierten, christlichen Abendmahlsfeier: All diese prominenten Positionen werden in ausgesuchter Kombination von Dionysos besetzt gehalten. Die zwei großen Konzeptionen zur Sicherung von Identität über soziale Traditionen, Religion und Familie, stehen für Pentheus im Zeichen des männlichen Individuums, des »Ahnenkults«. Dionysos besetzt diese traditionellen Felder um und als prototypisch modern scheinende Figur neu im Zeichen der ununterschiedenen Masse. Und des Begehrens, denn er »begehrt[t] zu essen« von diesem »Fleisch und Brot« [D III 558]. Er zielt auf die Einverleibung des Anderen, sowohl des familiendynastischen Fleisches wie des kultisch religiösen Brotes als den beiden Statthaltern des Individualprinzips.

Hofmannsthals Dionysosfigur zitiert in der Geste der Einverleibung zwei Phänomene. Zunächst wird das oben angeführte mittelalterliche Konzept der zwei Königskörper bzw. deren Zerstörung vorgeführt. Damit kann der durch weibliche Kleider entmachtete, öffentliche, erste Körper vorerst symbolisch in der Totemmahlzeit, schließlich als privater, zweiter Körper des Königs material-realer zerrissen werden. Außerdem invertiert diese Figur die attische Historie, wenn sie die eingangs beschriebene, in den alljährlichen Dionysien immer neu zu vollziehende Einverleibung des Dionysischen verkehrt in die gelingende Einverleibung einer Alterität, die nun allerdings in der Figur von Pentheus – mit Nietzsche gesprochen – das Apollinische und der Sokratismus sind.

IV.2.3 Subversion: chthonisches Labyrinth und dionysisches Spiel

Um Bachofens Rechtsgenealogie im Moment des Scheiterns des traditionell »siegreichen Vätertums [...] der uranischen Sonnenhelden«⁴² vorzuführen, bedient sich Hofmannsthal gerade der Koalition von weiblichem Telluris-

⁴² Bachofen: Mutterrecht, S. 48.

mus mit dem Dionysischen.⁴³ Hofmannsthal verknüpft über Agaue das mütterliche »ius naturale«⁴⁴ mit dem »Gesetz der Demokratie, der ununterschiedenen Masse« des Dionysos, so dass über die »fleischliche und politische Emanzipation« der Weg zur »Versinnlichung des Daseins« und zur »Auflösung der politischen Organisation« bisheriger Hierarchien führt.⁴⁵ Die subversive Vorarbeit zu der in der Ankleideszene und Totemmahlzeit etablierten Ermächtigungs- und Konversionsstrategie des Dionysos leistet im *Pentheus* das mütterliche Prinzip. Agaue ist »dunkler Möglichkeiten voll«, sie ist explizit dem nicht gesonderten »Chaos verbunden« [D III 551] und bildet so ordnungstopisch wie entwicklungsgeschichtlich die Opposition zu ihrem alles sondernden Sohn. Wie sich zeigt, unterliegt zwar auch Agaue dem »Anders-werden« [D III 554] im dionysischen Kult,⁴⁶ allerdings enthüllt sich an ihr und ihrem Machtbereich eine immer schon vollzogene Alterität ihrer eigenen, der Erde verbundenen »Götter« [D III 551], mithin einer wörtlich zu nehmenden Sub-Kultur. Das unterirdische Labyrinth Agaues inkorporiert diese, von jeher das »Tagesgestirn«⁴⁷ des patriarchalen Clansystems des Palasts unterminierende Gegenseite der »Nacht«.⁴⁸ Die Unterwanderung der rationalen Individualmacht des Königs Pentheus vollzieht sich metaphorisch wie realiter durch das unterirdische Labyrinth in dessen »eigenem Palast«, den er bezeichnenderweise »nicht kennt« [D III 552]. Es zeugt zudem von der Stabilität dieses substrukturellen Parallelraums »chthonischer Macht«,⁴⁹ dass die Entdeckung durch Pentheus eine verspätete ist.

⁴³ Auch Nietzsche denkt eine solche Verbindung von Weiblichkeit und dionysischer Entgrenzung, wenn nämlich »unter dem mystischen Jubelruf des Dionysus der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Sein's, zu dem innersten Kern der Dinge offen liegt.« (Nietzsche: GT, S. 103).

⁴⁴ Bachofen: Mutterrecht, S. 41.

⁴⁵ Ebd., S. 40.

⁴⁶ Bohnenkamp: Eine aufregende Handlung, S. 215, stellt zur ähnlichen Wirkung und Wahrnehmung des Dionysos auf Agaue und Pentheus, trotz gänzlich verschiedener Perspektive, richtig fest: »Diesen Gott erleben Pentheus und Agaue als unfassbares, jenseitiges Element, ganz aus ihrer gegeneinanderstehenden, subjektiven Empfindung heraus: rationalistisch der eine, schwärmerisch »chaotisch« die andere« (ebd., S. 215).

⁴⁷ Ebd., S. 53.

⁴⁸ »Mit der Erde identifiziert sich die Nacht, welche, als chthonische Macht aufgefaßt, mütterlich gedacht, zu dem Weibe in besondere Beziehung gesetzt und mit dem ältesten Szepter ausgestattet wird« (Bachofen: Mutterrecht, S. 52).

⁴⁹ Ebd.

Erst als er den obskuren Machenschaften um die Verehrung des neuen Gottes nachgeht, stößt er – und das nicht einmal aus eigener Kraft – auf die inzwischen »leeren« [D III 550] Räume dieses »gremium matris Terrae«. ⁵⁰ Zu diesem Zeitpunkt ist die mächtige mutterrechtliche Kultstätte allerdings bereits zugunsten der neuen im Freien, im Außen vollzogenen, dionysischen Religion aufgegeben.

IV.2.3.1 *Das Labyrinth*

Das »symbolische Motiv« [D III 552] des Labyrinths ist eng mit paradigmatischen Motiven des Mythos selbst verbunden. Schon formal generiert es sich aus Variation und Kontingenz, die denjenigen, der es durchschreitet, in der ebenso spielerischen wie kraftraubenden »trial-and-error« Regel einem polydimensionalen Innern überantworten, dessen überwältigender Struktur man, allenfalls mit einem Ariadne-Faden gewappnet, ausgeliefert ist. ⁵¹ Auch die Spannung zwischen bauwerklicher Statik und strukturauflösender Innentopographie, die sich einer eindeutigen Sinnzuschreibung entzieht, hat diesen vieldeutigen, merkwürdig zeitlosen Raum der Um- und Gegenläufe im ästhetischen Diskurs etabliert. Literarisch hat das Labyrinth seine »topologischen Qualitäten als Parcours für avantgardistische Schreibweisen« unter Beweis gestellt. ⁵²

Das Labyrinth ist das »mythische Raummodell des aussichtslosen Umherirrens mit oft tödlichem Ausgang«, ein Ort des »Heils« wie des »Teufels« und damit hochgradig aufgeladenes Weltdeutungsmuster:

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Eco hat drei Varianten von Labyrinth kenntlich gemacht: Das mythische Urlabyrinth des Theseus besteht im Grunde aus nur einem, zwar mäandernden, aber einsinnigen Weg, der einen Ariadnefaden eigentlich überflüssig gemacht hätte, und an dessen Ende, im Zentrum, das Monster (Minotaurus) wartet. Das zweite Labyrinth ist der manieristische Irrgarten, der die Wahlfreiheit oder ihren Zwang vorsieht, da er aus mehreren Wegen und Sackgassen besteht, in denen der Mensch sich bewähren muss und am Ende die Freiheit gewinnt oder erschöpft scheitert. Die dritte Art Labyrinth hat die Form eines Rhizoms angenommen, das keinen Ein- oder Ausgang mehr hat, kein Zentrum und keine Mitte; es ist die wuchernde, nicht zu domestizierende Form der Ziel- und Regellosigkeit, es hat allen und keinen Sinn. Vgl. Umberto Eco: Die Enzyklopädie als Labyrinth, in: Ders.: Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen, Leipzig 1989, S. 104–112.

⁵² Manfred Schmeling: Der labyrinthische Diskurs, Frankfurt a.M. 1987, S. 13. Anzuführen wären u.a. Kafka, Joyce, Walser oder Borges.

Es gilt als Ort des Schreckens, der Ein- und Ausschließung, als Gefängnis, in dem das Verbotene (der Minotaurus) den Blicken entzogen wird, ebenso aber auch, seit der Renaissance, als Irrgarten, als Schauplatz des so lustvoll wie ängstlich erlebten Selbstverlusts, als Ort der Bewegung zwischen Orientierung und Desorientierung etc.⁵³

Im Labyrinth treffen sich ambivalente Zuschreibungen chaotisierender wie ordnender, angsterzeugender wie lusterregender Momente, die sich konstitutiv über die Begriffe von Blumenberg Terror und Spiel beschreiben lassen.⁵⁴ Dem Spiel als Kategorie anthropologischer Ästhetik ist seit Schiller das zwanglose Zusammenwirken von Sinnlichkeit und Denken als Freiheit zugeordnet. Im labyrinthischen Spiel radikalisiert sich allerdings ein moderner Zweifel an der utopischen Potenz dieses Spielbegriffs, da die spielende Freiheit im Labyrinth immer zugleich auch mit Selbstverlust oder Todesdrohung verbunden ist. Damit oszilliert die Funktion dieses Orts ständig zwischen initiierender oder devianter und scheiternder oder aufgegebener Ich-Konstitution. Die klassische Moderne leidet symptomatisch unter dem ideellen Verlust eines Zentrums, das Labyrinth selbst tritt zu dieser Zeit über seine Grenzen hinaus und potenziert sich in allen Lebenszusammenhängen. Paradigmatisch hierfür erscheint die Leere, der Pentheus in Agaeus Labyrinthzentrum begegnet. Die ambivalenten Zuschreibungen des labyrinthischen Raumes werden in Hofmannsthals Drama variierend ausgekostet, indem sich Wahrnehmung und Präsenz seiner Strukturen je nach Rezipient wandeln. Diese konträren Rezeptionen der unentwirrbaren Topographie sind den polaren Weltansichten Agaeus und Pentheus' geschuldet.⁵⁵ Zugleich verbinden sich diese eigentlich einander zuwider laufenden Sichtweisen in der heterogenen Form des Labyrinths, das immer die doppelte Perspektive ermöglicht.

⁵³ Zur mythischen Kodierung des Labyrinthbegriffs, der hier im Folgenden verwendet wird, vgl. Hans Richard Brittnacher/Rolf-Peter Janz: Einleitung, in: Hans Richard Brittnacher/Rolf-Peter Janz (Hg.): *Labyrinth und Spiel. Umdeutungen eines Mythos*, Göttingen 2007, S. 7–18, hier S. 8.

⁵⁴ Vgl. Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*. Diesen Zusammenhang stellen einleuchtend dar: Brittnacher/Janz: Einleitung, S. 11.

⁵⁵ Vgl. dazu Antonia Eder: *Pentheus' Labyrinth. Autorität als Raum- und Textmodell in Hofmannsthals Pentheus-Fragment*, in: *Colloquium Helveticum* 41 (2010), S. 87–106.

IV.2.3.2 *Agaues Lust am Selbstverlust*

Schon der Zugang zu Agaues Labyrinth weist es als initiatorischen und esoterischen Wissensraum aus: Cadmus verrät in »trance« die »geheime Stelle auf die man drücken muß, um den geheimen Gang zu öffnen« [D III 552]. Diesen Gang kennt bezeichnenderweise keiner der »Trabanten und Aufseher des Palastes [...] – Niemand erinnert sich« (ebd.), was Pentheus annehmen lässt, dass es doch nur »ein Traumbild« gewesen sei, in dem ihm seine »Mutter durch einen geheimen, stets verschloßnen Gang« erschien, um in einem »ungeheuren Dialog« [D III 550] zu bedauern, dass sie ihn ihre »Götter schlecht gelehrt« [D III 554] habe. Agaue zeichnet in diesen labyrinthisch rätselhaft anmutenden Sequenzen zudem ihre Affinität zur nächtlichen, tellurischen Natur aus. So entspricht die dargestellte Anordnung der parallelen Machträume zunächst noch dem unüberschaubaren »Irrgarten« der Renaissance mit zahllosen dunklen »Grotten«, »unterirdischen Teichen«, einem obskuren »Schacht, der in den Berg führt«, und ausgerechnet durch eine »Falltür«⁵⁶ [D III 553] gelangt man in die verschachtelten »inneren Gemächer« von Agaue, in die überraschend »von oben die Sterne fallen« [D III 554] – mit diesem Einbruch des »Oben« ins »Unten« sind die topologischen Zuordnungen gänzlich verwirrt. Jedoch muss Pentheus, als er endlich »den geheimen Gang mit einer Fackel« [D III 554] hinabschreitet, nicht nur feststellen, dass das Reich der »Naturmütter« verwaist ist, sondern dass es auch seinen »sinnlich-erotischen«⁵⁷ Kult in ungeahnten Ausmaßen bis in die oberen, ja in »alle Räume« des Palastes ausgebreitet hatte. Der Palast selbst ist das lustvoll unterschiedslose Labyrinth:

Schauerlich für Pentheus die Schilderung die Cadmus gibt: warum in diesem Palast alle Räume: Schlafgemach, Gerichtssaal und Verließ durch geheime Türen verbunden: um ein Ineinanderfließen aller königlichen Wollüste zu schaffen [D III 553].

⁵⁶ Das hier gewählte Vokabular scheint geradezu eine dem Symbolbereich des Weiblichen in Freuds *Traumdeutung* (Sigmund Freud: Studienausgabe, Bd. 2: Die Traumdeutung, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1982) entsprechende Bebilderung zu sein: »Höhlen« und »Zimmer« sowie deren »Eingänge und Ausgänge« deuten im Traum auf »Frauenzimmer« (ebd., S. 348), den »Schacht deutet« Freud stets als »Vagina«, wie überhaupt die »unterirdische« (ebd., S. 359) Anlage des »Mutterreichs« auf das Unbewusste hinweist.

⁵⁷ Bachofen: Mutterrecht, S. 39.

Damit eröffnet sich Pentheus einerseits die »schauerliche« Einsicht, dass er, »dem das Sondern, das Auseinanderhalten alles ist« [D III 553], seinen vermeintlichen Machtraum immer schon an die strukturell indifferente und wahllose Verbindung, jeder mit jedem, alle mit allen verloren hatte. Doch nicht nur verschwimmen die Bereiche des Privaten mit dem Öffentlichen, die der Exekutive mit der Judikative, das Verbotene mit dem Gesetz: Die Klimax dieses osmotisch agierenden Chaos ist das alles stimulierend durchdringende Begehren der »Wollüste«. In der »Erfüllung des geschlechtlichen Gebotes« teilen der »aphroditische Hetärismus« und der dionysisch »phallische Herr« die »erotische Richtung«,⁵⁸

Diesem Erotik-Gebot kann sich nicht einmal der Greis Cadmus entziehen, wenn er sich in »einem phallischen Überschwang« als »Zeuger der Welt fühlt« und »nackend« ins »Gebirge« will, nur mit seinem »Glied« als »Waffe«, »Szepter«, »Heiligtum« und »Schlüssel der Welt« [D III 552] ausgestattet. Hier verbindet Hofmannsthal in der Direktheit des genitalen Bildes gleich mehrere seiner Quellen: Die an das »derb-burleske Satyrspiel«⁵⁹ der attischen Dionysien erinnernden Figuren des dionysischen Gefolges aus Böcken und Silenen sind wie die »phallische Üppigkeit«⁶⁰ des Gottes selbst schon in ausgiebigen Schilderungen Bachofens zu finden. Ergänzend und in geradezu zitathafter Allusion auf Freuds *Traumdeutung* stehen die phallischen Symbolbegriffe »Waffe«, »Schlüssel« und »Szepter«,⁶¹ die in ihrer plakativen Häufung hier allerdings eher die Phallozentrik der Psychoanalyse zu ironisieren scheinen. Dass hier der Phallus als Symbol »üppigster Manneskraft«⁶² ausgerechnet von einem Greis gepriesen wird, unterstreicht die diesem Zeichen inhärente »Todesnacht, in welche Dionysos, *weil phallisch*, stets hineinblickt« [Hervorh. A.E.]⁶³ und diskreditiert die je auf ihn »bauenden« Theorien, sei es Bachofens mutterrechtlicher Dionysos oder Freuds Psychoanalyse. Diese Impotenz zu überwinden, war Pentheus' apollinisches Patriarchat angetreten, das sich von der »Idee der Zeugung und Befruchtung«

⁵⁸ Ebd., S. 38f.

⁵⁹ Bohnenkamp: Eine aufregende Handlung, S. 217.

⁶⁰ Bachofen: Mutterrecht, S. 55.

⁶¹ »Alle in die Länge reichenden Objekte, Stöcke, Baumstämme, Schirme [...], alle länglichen und scharfen Waffen [...] wollen das männliche Glied vertreten«, sowie auch die »Symbolik von Schloß und Schlüssel« als »leicht verständlich« erscheint (Freud: *Traumdeutung*, S. 348f.).

⁶² Bachofen: Mutterrecht, S. 53.

⁶³ Ebd.

befreit und die »Mischung mit dem weiblichen Stoffe tief unter sich zurück« gelassen hatte. Nur lässt sich der von Hofmannsthal entworfene Vertreter »solarischen Seins«⁶⁴ schon von einer, wenn auch »furchtbaren Fliege« beirren, die ihm »vor den Augen, um die Schläfen zu schwirren scheint« [D III 550]. So ist der durchdringende Blick des Aufklärers Pentheus irritiert von einem winzigen Insekt, das aber in seiner »unabtreibbaren Schamlosigkeit und Lüsternheit nach Blut« und »Verwesung« die Einheit von »Mutterschoß« und »Todesgesetz« symbolisiert.⁶⁵ Die sondernde Ratio wird hier von der physischen Lust – rein imaginär – derart behelligt, dass von Autonomie nicht die Rede sein kann. Und als Pentheus seine »ungeheure Angst und Verzagtheit« [D III 550] endlich überwindet, um die verheerend machtvolle, ebenso todbringende wie lebensspendende »magna mater« im unterirdischen Labyrinth zu stellen, konfrontiert ihn die dort klaffende Leere nur mit sich selbst.

Wenn das Verbotene, sei es der Minotaurus oder wie hier der aphroditische Dionysoskult, das Zentrum des Labyrinths verlassen hat, befindet es sich im unkontrollierbaren Außen. Dadurch bleibt es nicht mehr nur Verbotenes, sondern gerät zum akut Bedrohlichen, das zwar vorher im einschließenden Zentrum des Labyrinths nur gebannt schien, jetzt aber diese tendentiell ordnungsgarantierende Enklave verlassen hat. Insofern sie sich somit dem rationalen Zugriff entzieht, wird Agaue von nun an konsequent in einer Natur lokalisiert, die mit den Attributen des Erhabenen versehen ist: »Die Königin ist auf den Bergen« [D III 550] und feiert »im Gebirg« den »Bacchus« [D III 558]. Agaue wird dem gefährlichen, tödlichen Ruf erhabener Naturgewalt gerecht, wenn sie endlich mit Pentheus' »Haupt« aus einem »Berggestor heraustretend« [D III 556] erscheint. Pentheus hatte, indem er sich »unter« [D III 550] die Mänaden begab, einen tödlichen Fehler begangen, denn die Katastrophe überlebt bekanntlich nur der (erhabene) »Zuschauer«⁶⁶ – als dieser zeichnet sich Dionysos aus, wenn er als Voyeur der Zerreißungsszene »nun schweigend rückwärts, erhöht auf Jungfrauen gestützt« (N 28), aus der Distanz zusieht. Zudem verweist der schweigende Dionysos hier auf die Präsenz jenes »Unnennbaren«,⁶⁷ das zuvor eine »tödliche Angst im Herzen

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd., S. 347.

⁶⁶ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer.

⁶⁷ Der Umschlag ins »Unnennbare« [D III 554] lässt sich hier im *Pentheus*, ebenso wie im Tanz Elektras und der Metamorphose Ariadnes zum körperlosen Sternbild als Abwesenheit von

des Pentheus« [D III 554] geweckt hatte und dessen Gewalt, einer »fruchtbaren Welle« gleich, Agaue schließlich »ohne eine Erweckung« aus ihrem Wahn »zusammen[sinken]« und »liegen« [D III 556f.] lässt. Dieses Moment kaltblütiger Indifferenz und Desinteresses an jeder Schuldfrage macht Hofmannsthals Dionysos zum »Ungeheuern, nicht mehr Bedingten« [D III 551].

Den Palast als synchroner Ort von Verborgeneheit und Repräsentation zugleich zeichnen konstitutiv labyrinthische Strukturen aus, über die in der Überblendung von sexuellem Begehren und der Nivellierung rechtlicher wie moralischer Grenzen, eine Lust am Kontrollverlust inszeniert wird. Einen ersten Hinweis darauf enthält schon das eingangs Augaue charakterisierende Motiv der »unendlichen Hingabe« [D III 551] als gewollte(r) Verlust von begrenzender Individualität im Topos labyrinthischer Vielheit.

Im Bild des fackeltragenden Pentheus erhellt die cartesianische Weltdeutung das finstere Mutterlabyrinth allerdings nur, um in der beleuchteten Leerstelle das Indiz für die Beweglichkeit des Verbotenen offen zu legen – die ohnmächtig anmutende Exklusion des bedrohlichen Anderen verdunkelt den aufklärerischen Diskurs erheblich und verweist auf eine Position bloßer Reaktion. Pentheus indes glaubt noch an ein manieristisches, traditionell bezwingbares, weil explorierend begehbares Labyrinth der Renaissance. Dieses Labyrinth, auf das er trifft, entpuppt sich aber als eines der Moderne, es hat seine architektonisch fixierenden Formen verlassen und ist nun als eine Bewegung der Infektion, als »Auswuchs, Krankheit« [D III 553] mit Agaue zu Dionysos weitergezogen – und mit diesem Träger ist es längst überall, in seiner – nach Eco – dritten, grenzenlos wuchernden, rhizomatischen Variation.⁶⁸

Damit löst das dionysische Labyrinth Pentheus als Souverän ab.⁶⁹ Dieser hatte seine Souveränität auf die Macht gegründet, den »Ausnahmestand« erklären, d.h. alle Gegner in »Ketten« legen oder »lebendig begraben« [D III

Sprache, als das Namenlose, das Numinose beobachten. Im Kontrollverlust durch Namensverlust bildet sich die von Hofmannsthal geformte Gegenbewegung seiner Mythosvariationen zur »Namengebung«, wie sie Blumenberg proklamiert (vgl. Kapitel I.2.1), ab: Blumenberg beschreibt die Figuration des Mythos, Hofmannsthal die Defiguration.

⁶⁸ Der von Eco typologisch verwendete und hier treffende Begriff des Rhizoms wird eingeführt von Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Mille Plateaux*, Paris 1980.

⁶⁹ Vgl. dazu das Verständnis vom Souverän in Carl Schmitt: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, München 1922, S. 9–15.

558] lassen zu können. Im Konzept des dionysischen Labyrinths wird dieser Gedanke dahingehend variiert, dass nun die Ausnahme, die Störung es ist, die den Ausnahmezustand erklärt und letztlich beherrscht. Wenn Dionysos seine Stimme wie eine »eherne Trompete« erhebt, »alle zur Ruhe« weist und sie »sich legen wie gehorsame Tiere« [D III 557], werden die vorher stets dominanten Züge der demokratisierenden Entgrenzung und überindividuellen Ekstase ersetzt durch den klar hierarchischen Anspruch eines Souveräns. Die von Hofmannsthal final akzentuierte Seite des Dionysos als »Herrscher«⁷⁰ verschiebt die Form des neuen Kults zugunsten einer abermals hierarchisch patriarchalen Struktur. Damit wäre an den Topoi von Identität und Verlust, Spiel und Gefahr, Souverän und Labyrinth die rechtsgenealogische Geschlechterteleologie Bachofens durchschritten und zu ihrem Ausgangspunkt zurückgekehrt. Die ihr damit genuin eingeschriebene Instabilität zeigt sie ihrem Wesen nach als zyklisch vorgängig und in steter Konversion neu auszutragen, sei es patriarchal, dionysisch oder mutterrechtlich.

IV.2.4 Inversion: Pentheus der *Anti-Ödipus*

Das anhand der Genderordnung des *Mutterrechts* aufgefächerte Deutungsmuster des Labyrinths als gesellschaftsstrukturellem Reflex, kann, gut labyrinthisch, auch in der Gegenrichtung gelesen werden. Die durch Pentheus individualisierte Wahrnehmung des Labyrinths sowie dessen strukturelle Inversion zum psychischen Innenraum lässt sich nun in Fortsetzung der oben bereits angedeuteten These analysieren, dass Hofmannsthal Szenen und Motive im *Pentheus* in deutlich ironisierender Haltung als Kommentar zur freudianischen Systematik der (phallisch ausgerichteten) Psychoanalyse entwirft. Die folgenden Überlegungen wollen indes keine dezidiert psychoanalytische Lektüre des *Pentheus* nahe legen,⁷¹ noch wollen sie es allerdings dabei bewenden lassen, dass die Mutter-Sohn »Beziehung auf ein persönliches, psychologisch grundiertes Niveau« gehoben wird.⁷² Sie sollen zeigen, wie Hofmannsthal anhand der poetologischen Aneignung psychodynami-

⁷⁰ Nietzsche: GT, S. 72.

⁷¹ Dies tut stringent, indem die Motive der modernen, wie es heisst, »Ich-Problematik« anhand von Freuds Thesen im Drama durchgearbeitet werden, der die psychoanalytische einer poetologischen oder ästhetischen Lesart der Griechendramen überordnende Text von Kristin Uhlig: Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe, Freiburg i.Br. 2003, S. 237–241.

⁷² Bohnenkamp: Eine aufregende Handlung, S. 217.

scher Motive einen teils kritischen, teils persiflierenden Kommentar zu Freuds Deutungshoheit im individualpsychologisch medizinischen Diskurs der Jahrhundertwende abgibt. Damit wäre gerade *nicht* der Lesart gefolgt, die Hofmannsthals Auseinandersetzung mit den Theoremen Freuds so versteht, dass es ihm nur »mit Hilfe der Psychoanalyse gelingt, einen symbolischen, schlagkräftigen Ausdruck für jene bedrohlichen, verborgenen Bereiche des eigenen Selbst zu finden«. ⁷³ Vielmehr scheinen gerade umgekehrt diese Motive und Metaphern auffallend ungeeignet, das mythisch Bedrohliche aufzurufen, sondern sie spielen hier, von Hofmannsthal gewendet, eher die fixe Symbolaufladung Freuds gegen einen zeitweilig plakativen Erkenntniseffekt aus.

Die in Pentheus' Wahrnehmung deutlich angstbesetzte Formation des »schauerlich« [D III 553] unterirdischen Labyrinths voll ungesonderten sexuellen Begehrens ist, der archäologischen Metaphorik der Bewusstseinschichten Freuds folgend, leicht als Unbewusstes oder im späteren dreistufigen Modell als Es zu lesen. Beinahe zitathaft erinnert Hofmannsthals Szenenbeschreibung, dass »Pentheus seinen eigenen Palast nicht kennt« [D III 552f.] an Freuds die »menschliche Größensucht« so kränkende Diktum, dass das Ich »nicht einmal Herr ist im eigenen Hause«, sondern darüber hinaus »auf kärgliche Nachrichten angewiesen bleibt von dem, was unbewußt in seinem Seelenleben vorgeht.« ⁷⁴ Folgt man dieser Metaphorik, ist Pentheus nach den eingegangenen Hinweisen durch Cadmus »krampfzig bestrebt« [D III 554], diesen passivischen Informationsengpass zu überwinden, indem er das »grässliche Verborgene aufspürend« [D III 551] in das Labyrinth hinabsteigt.

Auffällig an der von Hofmannsthal konzipierten Ausgangssituation ist zudem das erst kürzlich defizitär gewordene ödipale Dreieck, das sich, da der »Vater soeben gestorben« [D III 551] ist, um eine Leerstelle gruppiert. Damit sieht Pentheus sich der klassisch ödipalen Chance auf Mutter und Königreich gegenüber. Doch Hofmannsthal verkehrt von nun an die psychoanalytische Urszene und entwirft eine Art Karikatur des Ödipuskomplex': Nachdem der Vater tot/getötet ist, darf Pentheus die Mutter begehren und »befiehlt, den geheimen Eingang zur Mutter zu öffnen«, der bis dato »stets verschlossen« [D III 550] gehalten wurde. Doch die Mutter entzieht

⁷³ Uhlig: Anverwandlung, S. 240.

⁷⁴ Sigmund Freud: Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse, in: Studienausgabe, Bd. 1, S. 284.

sich ihm. Er »stürzt hinein« in die promiske Umwegigkeit des Labyrinths mit einem »Licht«, das ihn in seinem Begehren deutlich als Entdecker und Eroberer markiert und läuft buchstäblich ins Leere – die »Gemächer« der Mutter sind »leer«. Die Erfüllung seines ödipalen Begehrens wird ihm verwehrt: Unverrichteter Dinge »wankt« er »wieder heraus« [D III 550] und scheint mit seiner Körperkontrolle auch das eigene Zentrum verloren zu haben. Dass ausgerechnet der Entschluss, sein Unbewusstes zu erhellen, Pentheus die Erkenntnis liefert, dass das psychoanalytisch traditionelle Begehrensubjekt ›Mutter‹ fehlt, ja dass sich damit das eigene Begehren als »leer«, als gegenstandslos⁷⁵ enthüllt, diskreditiert sowohl die Methode als auch das pauschal am männlichen Sexualbegehren ausgerichtete Deutungszentrum der Psychoanalyse selbst. Wenn nun auch noch bekannt wird, dass die »Königin auf den Bergen« [D III 550] ist, muss Pentheus die Kränkung hinnehmen, dass das Begehren einen außerhalb seiner Einflussmacht gelingenden Ort findet: Dionysos ist ihm zuvor gekommen und hält als potenter Konkurrent das Begehren Agaues besetzt. Als Reaktion darauf begegnet Pentheus der Mutter mit »etwas wie Mißtrauen: aber er biegt es um in verdoppelte Ehrfurcht, etwas wie Angst, oder biegt es um in scheue Zärtlichkeit« [D III 551]. Mit der Bewegung des ›Umbiegens‹ ist sehr treffend die hier vorgehende Sublimierung von Eifersucht und Verlustangst als geradezu physische Anstrengung beschrieben. So gebärdet er sich denn auch eher kindlich besitzergreifend und ehrverteidigend, wenn er dem Dionysos droht: »nenne meine Mutter nicht!« [D III 553].⁷⁶

Aufgrund dieser Analogien zu Freuds Begriffsfavoriten und Analyseinstrumentarien scheint Hofmannsthal eine grundlegende Sympathie für dessen metaphorischen Beschreibungsmodus zu hegen. Seine poetisch gestalteten Einwände richten sich denn auch eher gegen die Eindimensionalität des psychoanalytischen Interpretationsrahmens, den er bspw. in überzogenen Bildern wie dem »phallischen Überschwang« des greisen Cadmus als das zu »Fanatismus gewordene« männliche »Heiligtum« [D III 552f.] ausstellt.⁷⁷ Die

⁷⁵ Diese Leere ließe sich im psychoanalytischen Kontext problemlos als Kastrationsangst deuten.

⁷⁶ Die hier aufgerufene Bedeutung des Namens ordnet die drohende dionysische Benennung, ganz im Sinne Blumenbergs, einem Bedeutungsfeld der In-Besitznahme und Unterwerfung zu.

⁷⁷ Auch Dionysos wird mit den eindeutigen phallischen Attributen der *Traumdeutung* versehen, wenn er seinen »Stock (Wanderstab)« hinwirft und dieser sich wie »eine große Schlange« [D III 554] vor Pentheus' Thron bäumt.

unweigerlich mit dem psychoanalytischen Zugriff einhergehende Reduktion führt Hofmannsthal vor, indem er dessen zentrale Begriffsfelder aufruft, deren Bedeutung aber löscht und statt der Zentren von phallischem Begehren und ödipaler Familienordo eine diese Bezüge transgredierende dionysisch-gynaikokratische Promiskuität etabliert.

Als Dionysos Pentheus gefesselt⁷⁸ »unter die lauernden Mänaden« führt, ist der Aufklärer Pentheus »mit einem Schleier von Finsternis umhüllt« [D III 556]. Damit wird Pentheus in einer Umkehrung der labyrinthischen Logik von Innen und Außen selbst zum Verborgenen und Verbotenen: Das Prinzip Familie als männliche Clan-Kultur wird unkenntlich gemacht und erlischt. So kann auch während ihres »Aug-in-Auge-stehens von Mutter und Sohn« Pentheus nur als »das Opfer« erkannt und zerrissen werden, nicht mehr als der »starre gefesselte Sohn« [D III 556]. Diese Szene führt drastisch vor, dass die Psychoanalyse dort nicht greifen kann, wo die familiäre Struktur als Prinzip nicht anerkannt ist. Wo das Gesetz des ödipalen Begehrens individualpsychologischer Ich-Konstitution innerhalb des Familiendreiecks von der überindividuellen Ekstase gebrochen wird, kann die Mutter, ihrem anderen Begehren als Mänade gehorchend, den Sohn zerreißen. Indem Hofmannsthal einen den freudianischen Argumentationszusammenhang verlassenden Deutungshorizont vorschlägt, konturiert er etwas in der Systematik Freuds stets Negiertes: das weibliche Begehren. In Hofmannsthals Figurenkonstellation ist es im Gegensatz zur anatomisch basierten These Freuds nun der männliche Part, der als defizitär markiert ist,⁷⁹ wenn Pentheus in das »leere« Zentrum seines labyrinthischen Unbewussten starrt. Das weibliche Begehren indes erscheint anhand der Figur der Agaue allerdings nicht minder tragisch. Determiniert durch Zerstörung und Verlust bildet es die Gegenseite des auch hier polar angelegten Geschlechtersystems, aber es bewegt sich deutlich außerhalb des ödipalen Musters. Pentheus wird in dieser Umkehrung zum »Anti-Ödipus« Hofmannsthals.

⁷⁸ Die Fesselung spiegelt die nun verkehrte Situation des zuvor von Pentheus gefesselten Dionysos.

⁷⁹ Zur phallozentrischen Geschlechtssozialisation der nicht nur darin, sondern allgemein defizitären Frau vgl. Sigmund Freud: Über die weibliche Sexualität, in: Studienausgabe, Bd. 5, S. 273–292, darin bspw.: »Das Weib anerkennt die Tatsache der Kastration und damit auch die Überlegenheit des Mannes und seine eigene Minderwertigkeit« (S. 279).

IV.3 Der Fragment-*Pentheus*

Bachofens *Mutterrecht* wurde als Reflex seiner Zeit auf die europäischen Erschütterungen durch aufständische und revolutionäre Befreiungsbewegungen gelesen.⁸⁰ Die immerhin angedeutete, zyklische Wiederkehr der auszutragenden Kämpfe, in denen sich das Patriarchat erneut über die Gynaikokratie erheben muss, reflektiert ebenso die grundlegende Angst des Bürgers vor einer proletarischen Masse wie einen dadurch evozierten, generellen Ordnungsverlust, derer man über rational epistemologische Anstrengungen Herr zu werden sucht. Wenn Hofmannsthal im *Pentheus* nun die beschwichtigende Fassung eines auf Vollendung im Vatertum zustrebenden Stufenmodells ausblendet, um sich gerade den Brüchen der ›gegenderten‹ Evolution und ihrem Scheitern bei Bachofen zuzuwenden, gibt er einerseits der damit berechtigt erscheinenden bürgerlichen Angst vor Kontrollverlust durch ›dionysische Entkräftung und Entwürdigung‹ Raum.⁸¹ Andererseits entwirft Hofmannsthal in der totalen Verkrampfung des rein empirisch wahrnehmenden und individualistisch rationalisierenden *Pentheus* ein diese Angst konterkarierendes Bild, das in Analogie zu seiner Skepsis gegenüber einer ausschließlich methodisch-wissenschaftlichen Weltaneignung steht. Dieses lässt sich zudem als formales Korrelat seines Einspruchs gegen die Aspiration einer rationalistisch beglaubigten Erzeugung von Eindeutigkeiten deuten.

Vor diesem Hintergrund ist auch die kritische Umwertung der Einsinnigkeit freudianischer Symbole zu lesen, die im *Pentheus* gerade im ausgestellten Zitatcharakter der Motive einen der Persiflage sich nähernden Kommentarcharakter eines ›Anti-Ödipus‹ annimmt. Freuds Konzept des *pars pro toto* ist schon von der thematischen Anlage der Tragödie zum Scheitern verurteilt. So lässt auch sein ›kurzsichtiger‹ Glaube an die ›Unteilbarkeit der Person‹ [D III 553] *Pentheus* motivisch nachgerade zwingend zum Opfer der Mänaden werden. Demgegenüber ist Dionysos mit einem messianischen Zug versehen, dem das romantisch anmutende Konzept einer Unabschließbarkeit affirmativ innewohnt: Denn, so konstatiert Dionysos selbst, ob man den Gott findet, ›ist ganz gleich; es gilt, ihn zu suchen‹ [D III 553]. Der Text

⁸⁰ Vgl. dazu Hartmut Zinser: Der Mythos des Mutterrechts.

⁸¹ Bachofen: Mutterrecht, S. 41.

als Fragment spiegelt das Zerreiungsschicksal seiner Helden – das von Pentheus ebenso wie das seines Gegenspielers Dionysos. In dem Motiv der Zerstückelung finden sich so die asymptotische Poetologie Hofmannsthals ebenso aufgehoben wie deren ästhetisch formale Erscheinung im Fragment.

Schluss

»Wie Mänaden liefen die Leidenschaften
mit nackten Füßen und offenem Haar«

[RA I 146]

Hofmannsthals Griechendramen stehen unter explizit anticlassizistischen, ekstatisch-expressiven Vorzeichen und tragen ein Potential mythosästhetischer Irritation. Im Vergleich zu ihren Vorgängertexten der attischen Tragödie oder der Rezeption im Klassizismus zielt Hofmannsthal auf eine archaische Lektüre des Mythos mit implizit nietzscheanischer Kulturkritik. Diese Dramen der »dionysischen Revision« zeichnet eine teils »regressive«, teils »emanzipatorische Gebärde« aus, deren Amalgam aus »komponiertem Barbarismus« auf dem Grund »programmatischer Modernität«¹ ruht. In dieser Komposition findet sich wiederum das genuin mythische Erzählverfahren der Variation aufgehoben. Hofmannsthals Dramen weisen zunächst jene »differenzierte Dialektik von Anknüpfen und Distanznahme« auf, in der sich ein intertextuelles »Optimum an Dialogizität«² erkennen lässt. Doch haben die vorangegangenen Analysen gezeigt, dass Hofmannsthals Texte bloß in einem ersten Schritt den Dialog mit ihren antiken, philosophischen, ethnosozologischen und psychologischen Intertexten suchen. Darüber hinaus demonstrieren sie in der Friktion von Theatralität, Ritualität und Intertextualität den notwendigen Zerfall von poetischen Figurationen – auch der eigenen – als poetologisches Prinzip. Die sich in diesen Dramen manifestierende Kultur der Destruktion nutzt im »zerstörenden Zitieren« gezielt das Verfahren der Intertextualität, um es noch einmal zu überbieten: Die (eben je) eigene Variation liefert der Autor dem Zusammenbruch aus und reflektiert damit eine kontinuierliche, vorgängige Dynamik literarischen Schaffens – für ein deutlich nietzscheanisch gefärbtes »gelingendes Scheitern«.

Wenn Hofmannsthal das 22. Kapitel der *Geburt der Tragödie* nahezu wörtlich paraphrasiert, zudem in einem *Vortrag über Goethes stilisierte Dramen*, ist das bezeichnend.

¹ Frick: Die mythische Methode, S. 40.

² Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 29.

Denn: es gibt keine andere Kunstperiode, in der sich die sogenannte Bildung und die eigentliche Kunst so befremdet und abgeneigt gegenüber gestanden hätten, als wir das in der Gegenwart mit Augen sehen (Nietzsche, »Geburt der Tragödie«). [RA III 436f.]

So gibt Nietzsche dem Dramatiker Hofmannsthal, dem Verfechter wie Kritiker (s)einer epigonalen Kunst, nicht nur ein kultur- und zeitkritisches Vokabular an die Hand. Vielmehr wird ihm auch das philosophische Panoptikum der Schriften Nietzsches zum ästhetischen Instrumentarium dramatischer Gestaltung. Dieser Brückenschlag findet philosophisch in Nietzsches Tragödienschrift selbst als Manifestation dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel, als attische Tragödie, statt. Blumenbergs *Arbeit am Mythos* beschreibt dieses Verfahren als *Geschichten-* und Mythosbildung. Der Weg führt also stets von den Schrecken der Individuation (Nietzsche) oder der Wirklichkeit (Blumenberg), hin zum Einenden der Kunst, dem bilderreichen Mythos. Die »Entladung vom Ekel des Absurden« geschieht im Komischen, das Entsetzliche wird künstlerisch gebändigt im Erhabenen.³ Gelingende Bändigung des Bedrohlichen erfährt also zumindest der Zuschauer/Leser über die ästhetische Rezeption, getragen durch das Scheitern des tragischen Helden, durch den »Inhalt des tragischen Mythos«.⁴ Das Phänomen der »am Schmerz percipierten Urlust« verwandelt das »Hässliche«, das »Disharmonische« und das Grauerregende in »künstlerisches Spiel«;⁵ So werden »Terror« und »Poesie« zu »Ursprung und Ursprünglichkeit des Mythos«.⁶

Für Umberto Eco ist, im Ausdruck etwas Abwesendes anwesend zu machen, Semiotik, für Blumenberg findet Mythosgenese in der Namensgebung statt. Hofmannsthal trifft in einigen Interpretationen⁷ der Verdacht, seine *Elektra* sei ein sprachoptimistischer Versuch, die eingeforderten »Schauer des Mythos« [RA III 443] herbeizureden, was trotz Blutmetaphorik und Opferritual, rauschhaftem Schlachtgesang und archaischer Tanzeinlage misslinge. Doch in den jeweils untersuchten Dramen *Elektra*, *Ariadne auf Naxos* und *Pentheus* kristallisiert sich vielmehr die Abbildung genau dieses Prozesses der Na-

³ Nietzsche: GT, 7. Kapitel, besonders S. 57.

⁴ Ebd., S. 152.

⁵ Ebd., S. 152f.

⁶ Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 13. Die Begriffe bleiben, wie sich hier zeigen lässt, erstaunlich konstant im Mythosdiskurs.

⁷ Vgl. Bohrer: Wiederholung des Mythos, S. 90; Brittnacher: Erschöpfung und Gewalt, S. 160.

mensgebung. Elektras blutrünstiges Sprechen ist nichts anderes, als in den Zeichen der Sprache »Abwesendes anwesend« zu machen: die Ermordung des Vaters, die Ermordung der Mutter. Ariadne selbst wird zum anwesenden Abwesenden im Sternbild und im *Pentheus* materialisiert sich die Bewegung der Zerreißung noch formalästhetisch als Fragment. Doch eine Bändigung des Abwesenden als Numinoses gelingt damit nicht – kann nicht gelingen, denn diese Schrecken liegen jenseits jeden Textes im »Absolutismus der Wirklichkeit«⁸ und müssen fortwährend neu überwunden werden.

Das Unbenennbare scheint im Opfern und im Tanzen auf, in der transitorischen Entgrenzung und strahlenden Verausgabung der scheiternden Figuren. Diese Erscheinungen sind nicht fixierbare Dynamiken in Hofmannsthal's Dramen, die ihr vorläufiges Ende im Tod der HeldInnen finden, doch deutlich nur für den Moment. Als autonome, nonverbale Wege aus der skipturalen Figuration heraus bewegen sich diese Phänomene jenseits des stereotypen Handlungsschemas mythologischer Dramen. Aufgrund dieser Vorgängigkeit⁹ manifestiert sich in ihnen, ähnlich der Theorie vom veränderlichen, sich ausdehnenden und zusammenziehenden Weltall, Ende und Dauer zugleich – allerdings ein Ende mit Schrecken, das ein Schrecken ohne Ende postuliert. Transportmittel ist einzig die Sprache, die diesen Schrecken erst herstellen, nicht nur darstellen muss: Es entsteht mit Bohrer eine »permanente Rhetorik des sich überbietenden Schreckens«.¹⁰ Hofmannsthal produziert den Schrecken, der dem Mythos ursprünglich vorausgeht, über »Hieroglyphen«,¹¹ die, wie Bohrer einwendet, wiederum schon sinnstiftend und schriftbildlich konservierend wirken. Damit fröne Hofmannsthal letztlich eher der Rhetorik des Schreckens, als dass er diesen selbst evoziere.

Tatsächlich ähneln Hofmannsthal's Texte in dieser das Grauen beschwörenden Sprache seiner Heroine Elektra in ihrem beschwörenden »Kult der Tat« – beide bleiben in dem Maße vom Gegenstand ihres Kultes entfernt, in dem sie ihn ritualisierend umkreisen. Doch Hofmannsthal gelingt es, diese kreisende Bewegung in *Elektra*, *Ariadne* und *Pentheus* dramatisch »einzufangen«, die doppelte Bewegung des sprachlichen Überwältigens und nichtsprachlichen

⁸ Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 9ff.

⁹ Zum zeitlichen Doppelbezug des Begriff »Vorgängigkeit« in dieser Arbeit als *Vorangegangenes* und gleichzeitig als wiederholt *Vorgehendes* vgl. Einleitung, Anm. 5.

¹⁰ Bohrer: Wiederholung des Mythos, S. 90.

¹¹ Ebd., S. 91.

Überwältigt-Werdens als vorgängig abzubilden: die komplexe Bewegung der Mythosfiguration – nur ist es die Gegenbewegung, ihre Schattenseite, ihr Negativ: die Defiguration.

Wenn der Weg letztlich zur »Hieroglyphe« führt – und als Poesie ist dies der einzig mögliche Weg – findet zunächst die in ihrer Gewalt ambivalente Geste der verbalen Ermächtigung statt, deren Formeln lauten: »Wer glücklich ist wie wir« [D II 234] oder: »Was bleibt, was bleibt von Ariadne? Laß meine Schmerzen nicht verloren sein!« [D V 221], aber auch, wenn Pentheus behauptet: »Da ich *ganz* bei mir und bewusst bin, *lasse* ich mich verkleiden« [D III 557]. Die ihr je inhärente Relativierung steigert sich in *Elektra* zum magischen Beschwörungsversuch im Tanz, den eine numinose Übermacht (tödlich) still stellt. Ariadne erstarrt und strahlt als Sternbild in der unendlichen Hingabe an Dionysos; Pentheus' rationale Passivität kann einer gewaltsamen Körperrealität nicht standhalten.

Es ist die Formel des bejahenden Scheiterns Nietzsches, die Anrufung des ewig drohenden Schreckens, in der das Individuum sich mimetisch einem Anderen anzunähern versucht, das jedoch in seiner Alterität niemals gänzlich überwunden werden kann. Diese archaische Urbewegung, die Hofmannsthal mittels der Frauenbilder Bachofens typisiert, über Freuds Hystericentwurf gesellschaftskritisch und individualisierend verschärft und in Nietzsches Aporie, dem Phänomen des dionysisch gelingenden Scheiterns, zur mythischen Gewissheit werden lässt, bezeugt: Der Mensch hält das Absolute – als Wirklichkeit, als reines Ich oder als Gott – nicht aus. Doch ihm bleibt die erzählende Distanz, denn »jede Geschichte macht der blanken Macht eine Achillesferse.«¹² Wenn die modernen griechischen HeldInnen tragisch zu Grunde gehen, wirkt ihr Ende als furchterregende, aber entlastende Geschichte, als Erzählung, als Mythos auf den Zuschauer, -hörer oder Leser. Die nun hier von Hofmannsthal als je unausweichlich behauptete Wiederaufnahme der narrativ mythischen *Bewältigung* riskiert immer schon ihre *Überwältigung*. Für sein Drama wählt Hofmannsthal aus diesem mythischen Zirkel nur einen Ausschnitt, den des Scheiterns.

Insofern ließen sich Hofmannsthals Mythenvariationen auch gegen den Vorwurf einer Remythisierung, die einer »sekundären Unmündigkeit«¹³ Vorschub leiste, verteidigen. In den Griechendramen gibt es kein »spätromantisches Zurück« zu mythischen Ursprüngen. In der »doppelten Front-

¹² Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 22.

¹³ Jamme: Gott an hat ein Gewand, S. 12.

stellung«¹⁴ gegen einen aufklärerischen Klassizismus im Dienste rationalen Kontrollzwangs und gegen nationalistische Restitutionsversuche der Spätromantik findet sich hier ein Mittel: die nicht fixierbare Bewegung. Indem Hofmannsthals Dramen die notwendig vorgängige Bändigung einer bedrohlichen, inneren wie äußeren, numinosen Natur und ihr stets erneut ungezähmtes Hervorbrechen abbilden, beziehen sie mit der Dramatisierung einer hermeneutisch mythischen Zirkelbewegung Stellung wider den sprachlich szientistischen Ermächtigungsdiskurs und für das mündig Offene des zwangsläufig nie abschließbaren Projekts einer »Mythologie der Vernunft«. Der wissenschaftliche Diskurs scheint ein Strukturmerkmal des Mythos, das ich als dessen »Dynamik« bezeichnet habe, als adäquate Weltbeschreibung zu bestätigen. Ob darin selbst an eine Remythisierung der wissenschaftlichen Vernunft als Korrektiv positivistischer Wissenschaft in ihrer bloß verständigen Vermessung und Vergegenständlichung der Welt gedacht wurde, kann man bezweifeln. Es war dies aber gewiss eine Wirkung, die die Erneuerung der Grundlagen der Physik zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Rezeption auch innerhalb der umgebenden kulturwissenschaftlichen und ästhetischen Diskurse ausübte und bis heute ausübt.

In der Gegenwart sehen wir die damals noch mehr in abstrakten Inhalten vorgezeichnete Erneuerung der weltbildenden Kraft eines mythischen Diskurses, bspw. im technischen Dispositiv des Internets, äußerst machtvoll am Werk: Unzählige, obskur autorisierte, die Grenze von Fiktion und Dokumentation fortwährend überschreitende Erzählungen bieten gleichrangige Weltdeutungen, tauchen auf, werden umgeschrieben, erzeugen Resonanzen, werden wirkmächtig, vergehen, kehren an einer anderen Stelle variiert wieder.¹⁵ Auch im Hinblick auf das Phänomen der Remythisierung erscheint die Zeit der klassischen Moderne als willentliches und nicht ohne geschichtsphilosophisches Pathos inszeniertes Ringen um eine Kulturentwicklung, deren technische Implementierung im ausgehenden 20. Jahrhundert die Postmoderne als Begleitmusik hervor- und mit der Macht des Faktischen

¹⁴ Ebd., S. 17.

¹⁵ Wie oft bemerkt wurde, entsteht ein irreduzibel vieldeutiges, ungeschlossenes, in permanentem Wandel befindliches Überlieferungsgeschehen im Netz, das Sinneinheiten wie jene des Buches hinter sich lässt und also geradezu beispielhaft mythische Textualität verkörpert. Dass die Welt mythischer Fabelwesen von leistungsfähigen Rechnern als virtuelle Welt ununterscheidbar »echt« generiert und zum massenhaft mit Begeisterung »betretenen«, interaktiven Lebensraum werden kann, ist nur eine Manifestation dieser Remythisierung in der Sphäre des Sichtbaren.

die Frage ihrer historischen Bedeutung und ihrer Legitimität zum Verschwinden brachte.

Welche möglichen Intentionen, welche für bestimmte Konstellationen der kulturellen Entwicklung symptomatische Qualitäten einer ausdrücklichen *Arbeit am Mythos*, wie Hofmannsthal sie betrieb, sind in der eingangs erstellten Begriffsskizze zum Mythos sichtbar geworden?

- 1) Dem Grundmotiv Blumenbergs folgend: die narrative Aneignung und Bewältigung einer fremd, übermächtig und bedrohlich empfundenen Wirklichkeit.
- 2) Die Wiedergewinnung des Irrationalen als eine Wiederverzauberung der Welt, um der Verflachung des Lebens in einer wissenschaftlich erklärten und technisch beherrschten Wirklichkeit entgegenzuwirken. Das kann mit der Absicht einhergehen, bei aller inneren Vieldeutigkeit und Ambivalenz des Mythos durch die Form der Narration als solcher, einen zusammenhängenden, als verbindlich aufgenommenen und so die Menschen verbindenden Weltentwurf zu gewinnen. Dabei kann wiederum das Motiv eine Rolle spielen, mittels der Bildhaftigkeit des mythischen Diskurses philosophische Ideen allgemein zugänglich und wirksam zu machen, wie es wohl den Verfassern des *Ältesten Systemprogramms des Deutschen Idealismus* vorschwebte; im ungünstigeren Fall aber auch: eine herrschaftserhaltende Ideologie im Namen einer Remythisierung tief und dauerhaft zu verankern.
- 3) Der explizite Rückgriff auf den mythischen Diskurs kann aber, wie die als Beispiel angeführte Parallele zwischen der Verzeitlichung des Raumes und der Verräumlichung der Zeit in der Dynamik mythischen Erzählens und dem physikalischen Konzept der Raumzeit zeigt, auch als Mitvollzug einer Fortentwicklung des naturwissenschaftlich-technischen Diskurses selbst verstanden werden, der sich zunehmend der im Mythos schon je gestalteten, Komplexität und Vieldeutigkeit der Welt nähert.

Als eine Art »überlegene« Wissenschaft kann der mythische Diskurs insbesondere da verstanden werden, wo er die Bedeutung des im naturwissenschaftlichen Diskurs marginalisierten menschlichen Gefühlslebens in seinem ganzen weltbildenden Umfang enthüllt. So verstanden hat der Rückgriff auf den Mythos nicht nur den individuellen Wert einer sinnstiftenden Narration, sondern er entwirft auch ein Bild von Literatur als einem kollektiv anthropologischen Zusammenhang. Der Gedanke einer produktiven Teilhabe am Mythos als kollektiver sinnstiftender Narration mag Hofmannsthal nicht allzu fern gelegen haben, denkt man an seinen späteren Text *Schrifttum als geistiger Raum der Nation*. Seine explizite Arbeit am Mythos in den Griechendramen weist allerdings noch in eine andere Richtung: Mit seiner Rede von der »bohrenden Prosa« als Verfahren der Mythenbearbeitungen, dem Stil des hier entwickelten »zerstörenden Zitierens«, seiner antiklassizistischen

Präferenz für die Orientalisierung und Archaisierung der griechischen Mythen und Hervorhebung der Gewalt, die der Bannung des Namenlosen in der mythopoetischen Benennung inhäriert, ließe sich als die Entbindung der (auto)dekonstruktiven Dynamik des Mythos bezeichnen.

Diese besondere Qualität von Hofmannsthals Mythenbearbeitungen, in der erneuernde Wiederholung und zersetzende Variation ineinandergreifen, so dass die Kritik des Mythos in die Dynamik mythischer Produktion eingelassen erscheint, wird man gerade deshalb, weil das Subjekt der Kritik sich nicht klar von der Bewegung des mythischen ›Gegenstandes‹ abheben lässt, nicht ohne weiteres mit den Wünschen und Absichten identifizieren können; Absichten, die den Autor Hofmannsthal bewogen haben, sich neben Arbeiten, die auch im Stofflichen stärker von der Invention im Gegenwärtigen getragen sind, immer wieder auch der Variation überlieferungsgesättigter Mythen zuzuwenden. Trivialer, aber nicht unbedeutender Weise gehört dieses Interesse einem selbstverständlichen und auch schon früh reifen Leben im Umkreis humanistischer Bildung an. In der für den Leser und Romanisten Hofmannsthal besonders weit und reich geöffneten Welt der Literarizität bilden die Werke, Autoren, Textzusammenhänge und Konstellationen der Überlieferung eine Art exponentieller Sprache, ein aus komplexen sprachlichen Zeichenzusammenhängen gebildetes Ausdruckssystem ästhetischer, synthetischer Ordnung.

Wenn alle Literatur intertextuelle Arbeit am Mythos ist und in einem gewissen Spielraum der begrifflichen Bestimmung durch Narrativität, Ambivalenz und Polysemie, Mythos und Literatur einander vertreten können, so ist die ausdrückliche Arbeit an mythischen Stoffen so etwas wie Literatur-Literatur, Literatur für Literaten und ›Literate‹, die sich im Umkreis der tiefgeprägten Stoffe auf eine gesteigerte Selbstreflexion der Form zubewegen kann: Medium des Ästhetizismus, – selbstverständlich. Daneben tritt nun aber, bekanntlich keineswegs unabhängig, sondern als Schattenwurf der nur als glänzende Erscheinung gerechtfertigten Welt, die Suche nach dem Tremendum als Ausweis der Gegenwart – ob als Gegenwart eines Göttlichen, mag dahin gestellt sein – zumindest des Absoluten, also des Einschlags wirkender Wirklichkeit. Den Wegweiser für diese Suche stellt nicht nur für Hofmannsthal, sondern für die Generationen des Fin de siècle Nietzsches anticlassizistische Genealogie des apollinischen Glanzes griechischer Kultur in der *Geburt der Tragödie* auf.

Die einer modernen Jahrhundertwende erwachsenden Aufgaben und Absichten literarischer Gestaltung finden als Interesse an einer gesteigerten

Gegenwart, die sich als Parousie im Zerreißen des ästhetizistischen Schleiers verwirklicht, ihren Anhalt im Mythos; und zwar im Mythos im engeren Sinne: der frühen, über lange Zeiten kulturell-religiöse Verbindlichkeiten aufrichtenden Erzählung. Dieser Mythos nämlich gilt als die aus wirklichem Schrecken gewachsene Schutzschicht kulturellen Sinns gegen die Präsenz des Todes im Bewusstsein. Das Archaische im griechischen Mythos hervorzukehren, entspricht dem Interesse, freizulegen, was unter der dünnen Schicht der frühen Mythen verborgen liegt, sich darunter ertasten und erneut zu figurativem Ausdruck formen und defigurativ brechen lässt. Was in den Ausführungen zu Hofmannsthals Bearbeitungen antiker Mythen zu zeigen war, sind, neben der Wirksamkeit der kulturphilosophischen und mythostheoretischen Anlage, vor allem die ästhetischen Kräfte und poetologischen Verfahrensweisen ihrer ausdrücklichen und unausdrücklichen literarischen Kritik in Hofmannsthals mythopoetischer Arbeit.

Bibliographie

Siglen und Quellen I

Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a.M. 1979.

Siglen: D: Dramen, mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl.

E: Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe.

RA: Reden und Aufsätze, mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl.

Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hg. von Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch u.a., Frankfurt a.M. 1979 ff.

Sigle: SW mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl.

Hofmannsthal, Hugo von: Elektra, in: SW VII, Dramen 5, hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Meyer, Frankfurt am Main 1994, S. 303–495.

Hofmannsthal, Hugo von: Ariadne auf Naxos, in: SW XXIV, Operndichtungen 2, hg. von Manfred Hoppe, Frankfurt a.M. 1985, S. 7–257.

Hofmannsthal, Hugo von: Pentheus, in: SW XVIII Dramen 16, Fragmente aus dem Nachlaß 1, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 1987, S. 550–558.

Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, 15 Bde., hg. von Herbert Steiner, Frankfurt a.M. 1973.

Hofmannsthal, Hugo von: Briefe 1900–1909, Wien 1937.

Hofmannsthal, Hugo von – Rudolf Borchardt, Briefwechsel, hg. von Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner, Frankfurt a.M. 1954.

Hofmannsthal, Hugo von – Richard Strauss, Briefwechsel, hg. von Alice Strauss und Willi Schuh, Zürich 1964.

Hofmannsthal, Hugo von: Die Gedichte, hg. von Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Frankfurt a.M./Leipzig 2000

Bachofen, Johann Jakob: Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynai-kokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur, hg. von Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt a.M. 1975.

Freud, Sigmund: Gesammelte Werke, Bd. 1–18, hg. von Anna Freud, Frankfurt a.M. 1999.

Freud, Sigmund: Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1982.

Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999.

Siglen:

GT: Die Geburt der Tragödie

UB II: 2. Unzeitgemässe Betrachtung. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben.

GM: Die Genealogie der Moral

Quellen II

Aischylos: Die Orestie. Deutsch von Emil Staiger, Stuttgart 2003.

Aristoteles: Poetik. Griechisch-Deutsch, hg. und übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1993.

Bachtin, Michel: Die Ästhetik des Wortes, hg. von Rainer Grübel, Frankfurt a. M. 1979.

Bacon, Francis: De sapientia veterum liber (1609), dt. Ausgabe: Weisheit der Alten, hg. von Philip Rippel, Frankfurt a.M. 1990.

Bahr, Hermann: Dialog vom Tragischen, Berlin 1904.

Bahr, Hermann: Elektra, in: Kritiken, Wien 1963, S. 242.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags (Mythologies, Paris 1957), Frankfurt a.M. 1964.

Barthes, Roland: Le plaisir du texte, Paris 1973.

Barthes, Roland: par Roland Barthes, Paris 1975.

Baudelaire, Charles: Œuvre complètes, Bd. 2: Les Fleurs du Mal, hg. von Claude Pichois, Paris 1975.

Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt a.M. 1990.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a.M. 1968.

Benn, Gottfried: Gesammelte Werke, Gedichte, hg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt a.M. 1982.

Bloom, Harold: Eine Topographie des Fehllesens, Frankfurt a.M. 1997.

Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt a.M. 2005.

Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos, Frankfurt a.M. 1979.

Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, in: Manfred Fuhrmann (Hg.): Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, München 1971, S. 11–66.

Blumenberg, Hans: Mythos und Metaphorik, in: Paradigmen zu einer Metaphorologie, Frankfurt a.M. 1960.

Boccaccio, Giovanni: Das Dekameron (1349/53), München 1964.

Burckhardt, Jacob: Gesammelte Werke, Bd. 6: Griechische Kulturgeschichte 2, Darmstadt 1956.

- Burke, Edmund: *Philosophical Inquiry about our Origins of the Sublime and the Beautiful* (1757), hg. von Charles W. Eliot, New York 2001.
- Catullus, Gaius Valerius: *Carmina*, hg. und übers. von Niklas Holzberg, Düsseldorf 2009.
- Creuzer, Georg Friedrich: *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (1812), Leipzig 1837.
- Deleuze, Gilles/Felix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt a.M. 1977.
- Deleuze, Gilles/Felix Guattari: *Mille Plateaux*, Paris 1980.
- Derrida, Jacques: ›Avoir l'oreille de la philosophie‹, in: *Écarts: Quatre essais à propos de Jacques Derrida*, hg. von Lucette Finas u.a., Paris 1973, S. 301–312.
- Diderot, Denis: *Oeuvres esthétiques*, hg. von Paul Vernière, Paris 1959.
- Euripides: *Tragödien*, übers. von Hans Arnim, München 1990.
- Eysoldt, Gertrud: *Der Sturm Elektra*, Gertrud Eysoldt / Hugo von Hofmannsthal: *Briefe*, hg. und mit einem Nachwort von Leonhard Fiedler, Salzburg 1996.
- Foucault, Michel: *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France* (1974–1975), Frankfurt a.M. 2003.
- Foucault, Michel: *Die Archäologie des Wissens* (1969), Frankfurt a.M. 2009.
- Friedmann, Alexander: *Die Welt als Raum und Zeit* (1923), hg. und übers. von Georg Singer, Frankfurt a.M. 2006.
- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.
- Gennep, Arnold van: *Les rites de passage* (1981) – *Übergangsriten*, hg. von Klaus und Sylvia Schomburg, Frankfurt a.M./New York 1999.
- Gide, André: *Theseus* (1946), in: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. 4, hg. von Peter Schnyder, Stuttgart 1997, S. 263–306.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Iphigenie auf Tauris*, in: *Goethes Werke*, Bd. 5: textkrit. durchges. und kommentiert von Erich Trunz, *Dramatische Dichtungen* 3, Hamburg 1974, S. 7–67.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Xenien*. 12. *Das Verbindungsmittel*, in: *Friedrich Schiller* (Hg.): *Musen Almanach auf das Jahr 1797*, Tübingen 1797, S. 201.
- Harris, James: *A Discourse on Music, Painting, and Poetry*, in: *The Works of James Harris*, Bd. 1. *Three Treatises*, Bristol 2003, S. 33–60.
- Harrison, Jane: *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1903), Princeton 1991.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 15: *Vorlesungen über Ästhetik*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michael, Frankfurt a.M. 1986.
- Hölderlin, Friedrich: *Werke*, Bd. 2, hg. von Friedrich Beissner, Stuttgart 1962.
- Homer: *Ilias*, übers. von Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt a.M. 1992.
- Horkheimer, Max/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M. 2003.

- Husserl, Edmund: *Phänomenologische Psychologie*, hg. von Dieter Lohmar, Hamburg 2003.
- Huysmans, Joris Karl: *A rebours*, hg. von Daniel Mortier, Paris 1999.
- Kant, Immanuel: *Analytik des Erhabenen*, in: *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe Bd. X, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1974, S. 164–207.
- Kierkegaard, Søren: *Die Wiederholung*, Hamburg 2000.
- Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Helmut Sembdner, München 2001.
- Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia Sexualis. Eine klinisch-forensische Studie*, Stuttgart 1886.
- Kristeva, Julia: *Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman*, in: *Dies.: Sémiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, Paris 1969, S. 143–173.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie (1766)*, Frankfurt 2007.
- Mach, Ernst: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Mit einem Vorwort zum Neudruck von Gereon Wolters*, Darmstadt 1987.
- Novalis: *Schriften*, Bd. 3, hg. von Richard Samuel, Darmstadt 1968.
- Pater, Walter: *Greek Studies. A Series of Essays*, London 1910.
- Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke*, hg. vom Rilke Archiv, mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a.M. 1987.
- Rohde, Erwin: *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. 2 Bände in einem Band. Reprografischer Nachdruck der 2. Auflage*, Freiburg i. Br./Leipzig/Tübingen 1889, Darmstadt 1991.
- Schiller, Friedrich: *Vom Erhabenen*, in: *Theoretische Schriften*, hg. und kommentiert von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M. 2008, S. 395–422.
- Schiller, Friedrich: *Das gegenwärtige teutsche Theater*, in: *Theoretische Schriften*, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M. 2008, S. 167–175.
- Schiller, Friedrich: *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, in: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, Bd. 2, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1981, S. 815–823.
- Shakespeare, William: *Hamlet, Prinz von Dänemark*, in: *Sämtliche Dramen*, Bd. 3: *Tragödien*, München 1969.
- Schlegel, August Wilhelm/Friedrich Schlegel (Hg.): *Athenäum*, reprographischer Nachdruck d. Ausg., 3 Bde., Berlin 1980.
- Schlegel, Friedrich: *Rede über Mythologie*, in: *Kritische Schriften*, hg. von Wolfdieter Rasch, München 1956, S. 306–317.
- Schlegel, Friedrich: *Kritische Ausgabe seiner Werke*, Bd. 14, *Zweiter Teil: Philosophische Lehrjahre (1796–1806)*, hg. von Ernst Behler, München 1971.
- Schmitt, Carl: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, München u.a. 1922.

- Schubart, Gotthilf Heinrich: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1808.
- Simmel, Georg: Soziologie der Sinne (1907), in: Soziologische Ästhetik, hg. von Klaus Lichtblau, Wiesbaden 2009, S. 115–128.
- Simmel, Georg: Friedrich Nietzsche. Eine moralphilosophische Silhouette, in: Philosophische Kultur, Frankfurt a.M. 2008, S. 829–839.
- Sophokles: Elektra. Übersetzung und Nachwort von Wolfgang Schadewaldt, Stuttgart 2004.
- Vischer, Friedrich Theodor: Vom Komischen und Erhabenen (1837), Frankfurt a.M. 1967.
- Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus, kritische Edition hg. von Brian McGuinness und Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 2001.

Forschung

- Ammann, Wilhelm: Die stille Arbeit des Geschmacks. Die Kategorie des Geschmacks in der Ästhetik Schillers und in den Debatten der Aufklärung, Würzburg 1999.
- Aurnhammer, Achim/Thomas Pittrof (Hg.): »Mehr Dionysos als Apoll«. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900, Frankfurt a.M. 2002.
- Barck, Karlheinz: Ästhetische Grundbegriffe, Stuttgart 2001.
- Barck, Karlheinz: Poesie und Imagination. Studien zu ihrer Reflektionsgeschichte zwischen Aufklärung und Moderne, Stuttgart/Weimar 1993.
- Bauer, Gerhard: Zur Poetik des Dialogs, Darmstadt 1969.
- Baumann, Gerhardt: Hugo von Hofmannsthal. Elektra, in: Sibylle Bauer (Hg.): Hugo von Hofmannsthal, Darmstadt 1968, S. 274–310.
- Bergengruen, Maximilian/Roland Borgards (Hg.): Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte, Göttingen 2009.
- Bergengruen, Maximilian: Mystik der Nerven. Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des Nicht-mehr-Ich, Freiburg i.Br. 2010.
- Berger, Renate/Inge Stephan (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur, Köln/Wien 1987.
- Birkenhauer, Theresia: Mythenkorrektur als Öffnung des theatralischen Raums: Ariadne auf Naxos, in: Martin Vöhler/Bernd Seidensticker (Hg.): Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption, Berlin 2005, S. 263–277.
- Bloch, Ernst: Atheismus im Christentum, Frankfurt a.M. 1968.
- Bloch, Ernst: Bachofen, Gaia-Themis und Naturrecht, in: Das Mutterrecht von Johann Jakob Bachofen in der Diskussion, hg. von Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt a.M. 1987, S. 356–369.

- Bohnenkamp, Klaus E.: »...eine aufregende Handlung«. Hugo von Hofmannsthals ›Bacchen- und ›Pentheus-Entwürfe, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1998) S. 191–230.
- Bohnenkamp, Klaus E.: »Der Wirbel des rätselhaften Daseins«. Hofmannsthals Antikrezeption und seine frühen Alexander – Fragmente (1888/89–1895), in: HJb 6 (1998), S. 139–175.
- Bohrer, Karl Heinz: Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage, München 2009.
- Bohrer, Karl Heinz: Ästhetik und Gewalt als Bedingungsverhältnis. Jenseits anthropologischer Begründungen, in: Die Grenzen des Ästhetischen, München/Wien 1998, S. 138–159.
- Bohrer, Karl Heinz: Die Wiederholung des Mythos als Ästhetik des Schreckens. Hugo von Hofmannsthals Nachdichtung von Sophokles' Elektra, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, Frankfurt a.M. 1994, S. 63–91.
- Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt a.M. 1983.
- Borchmeyer, Dieter: Das Theater Richard Wagners. Idee-Dichtung-Wirkung, Stuttgart 1982.
- Borgards, Roland: Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brockes bis Büchner, München 2005.
- Borgards, Roland/Günter Oesterle (Hg.): Schmerz und Erinnerung, München 2003.
- Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt a.M. 1995.
- Brandstetter, Gabriele: Der Traum vom anderen Tanz. Hofmannsthals Ästhetik des Schöpferischen im Dialog »Furcht«, in: Freiburger Universitätsblätter 112 (1991), S. 37–58.
- Brandstetter, Gabriele/Gerhard Neumann: Hofmannsthal 1907. Schrift und Lektüre »an der Grenze des Leibes«, in: Freiburger Universitätsblätter 112 (1991), S. 33–35.
- Braun, Christina von: Nicht ich. Logik, Lüge, Libido, Frankfurt a.M. 1990.
- Braun, Christina von: Die Verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausstellung Städtische Galerie Lenbachhaus und Kunstbau München, hg. von Silvia Eiblmayr mit Texten von Christina von Braun, Köln 2000.
- Braungart, Wolfgang/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. II: um 1900, Paderborn 1998.
- Brittnacher, Hans-Richard: Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle, Köln 2001.

- Brittnacher, Hans Richard/Rolf-Peter Janz (Hg.): Labyrinth und Spiel. Umdeutungen eines Mythos, Göttingen 2007.
- Broich, Ulrich/Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985.
- Bronfen, Elisabeth: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, Berlin 1998.
- Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Deutsch von Thomas Lindquist, München 1994 (im Org.: *Over her Dead Body*, Manchester 1992).
- Brunotte, Ulrike: »Große Mutter«, Gräber und Suffrage. Die Feminisierung der Religion(swissenschaft) bei J.J. Bachofen und Jane E. Harrison, in: Ulrike Brunotte/Rainer Herrn (Hg.): Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen der Moderne, Bielefeld 2007, S. 219–240.
- Bürger, Peter: Über den Umgang mit dem andern der Vernunft, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt a.M. 1983, S. 41–50.
- Capeloa Gil, Isabel: Poiesis, Tanz und Repräsen-Tanz. Zu Hugo von Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos*, in: *Colloquia Germanica* 33 (2000), S. 149–162.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika/Pascal Nicklas (Hg.): Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt, Hildesheim/Zürich/New York 2000.
- Deleuze, Gilles: Sacher-Masoch und der Masochismus, in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Frankfurt a.M. 1968, S. 163–281.
- Deleuze, Gilles: *Nietzsche und die Philosophie* (1962), Hamburg 1991.
- Denecke, Wolfgang: Die Enden der Vernunft. Drei Exkurse zum Erhabenen, Wetzlar 2001.
- Duda, Sibylle (Hg.): *WahnsinnsFrauen*, Frankfurt a.M. 1992.
- Easterling, Pat: A Show for Dionysus, in: Ders. (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, S. 36–53.
- Eco, Umberto: Die Enzyklopädie als Labyrinth, in: Ders., *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, Leipzig 1989, S. 104–112.
- Eco, Umberto: An Ars Oblivionalis? Forget it!, in: *PMLA* 103 (1988), S. 254–261.
- Eder, Antonia: »L'amour et la haine«. Hysterie als poetologische Re-Mythisierung bei Hofmannsthal, in: Marion George/Andrea Rudolph/Reinhard Witte (Hg.): *Die Atriden. Literarische Präsenz eines Mythos*, Dettelbach 2009, S. 125–142.
- Eder, Antonia: »Das Ungeheure, das mir in mein Gesicht geschrieben ist«. Anthropologische Desaster in Hofmannsthals *Elektra*, in: Günter Oesterle/Roland Borgards/Christiane Holm (Hg.): *Monster. Zur ästhetischen Verfasstheit eines Grenzbewohners*, Würzburg 2009, S. 273–287.
- Eder, Antonia: B/Pathos – Zu einem burlesken Hiatus in Hofmannsthals Tragödie *Elektra*, in: Hans Richard Brittnacher/Thomas Koebner (Hg.): *Vom*

- Erhabenen und vom Komischen. Über eine prekäre Konstellation, Würzburg 2010, S. 87–96.
- Eder, Antonia: Pentheus' Labyrinth. Autorität als Raum- und Textmodell in Hofmannsthals Pentheus-Fragment, in: *Colloquium Helveticum* 41 (2010), S. 87–106.
- Eder, Antonia: Bewältigende Repräsentation, überwältigende Präsenz: Das Numinose in Hofmannsthals Mythos-De/figurationen, in: Bent Gebert/Uwe Mayer (Hg.): *Zwischen Präsenz und Repräsentation. Mythos in theoretischen und literarischen Diskursen*, Berlin 2013, S. 212–230.
- Eiblmayr, Silvia (Hg.): *Ausstellung. Die Verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Anlässlich der Ausstellung »Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts«, mit Texten von Christina von Braun, Köln 2000.
- Ellenberger, Henry F.: *Die Entdeckung des Unbewußten*, Zürich 1985.
- Erhardt, Walter: *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*, München 2001.
- Fick, Monika: »Ödipus und die Sphinx. Hofmannsthals metaphysische Deutung des Mythos«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 32 (1988), S. 259–290.
- Flashar, Hellmut: Die antike Gestalt der Elektra, in: Henry Thorau/Hartmut Köhler (Hg.): *Inszenierte Antike. Die Antike, Frankreich und wir*, Frankfurt a.M. 2000, S. 47–48.
- Frank, Manfred: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt a.M. 1982.
- Frank, Manfred/Gerhard Kurz: *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*, Frankfurt a.M. 1975.
- Frick, Werner: *Die mythische Methode. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*, Tübingen 1998.
- Fuhrmann, Manfred (Hg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München 1971.
- Fuhrmann, Manfred: Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und in der Literatur der Gegenwart, in: Henry Thorau/Hartmut Köhler (Hg.): *Inszenierte Antike. Die Antike, Frankreich und wir*, Frankfurt a.M. 2000, S. 7–20.
- Gebert, Bent/Uwe Mayer (Hg.): *Zwischen Präsenz und Repräsentation. Mythos in theoretischen und literarischen Diskursen*, Berlin 2013.
- Glick, Robert A./Donald I. Meyers (Hg.): *Masochism. Current Psychoanalytical Perspectives*, New York 1993.
- Graevenitz, Gerhart von: *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*, Stuttgart 1987.

- Grant, Michael/John Hazel (Hg.): Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2003.
- Greiner, Bernhard: Die Komödie, Tübingen 2006.
- Greiner, Bernhard: »Damenopfer« für das Theater. Hofmannsthals und Reinhardts Begegnung in der Arbeit an Elektra, in: Mark H. Gelber u.a. (Hg.): Von Franzos zu Canetti. Jüdische Autoren aus Österreich. Neue Studien, Tübingen 1996, S. 253–272.
- Grimminger, Rolf: Nietzsche, Freud, Hofmannsthal. Zur literarischen Psychologie im Fin de siècle, in: Lothar Bornscheuer u.a. (Hg.): Glaube, Kritik, Phantasie. Europäische Aufklärung in Religion und Politik, Wissenschaft und Literatur, Frankfurt a.M. u.a. 1992, S. 35–47.
- Groddeck, Wolfram: Friedrich Nietzsche. Die »Dionysos-Dithyramben«. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk, Berlin/New York 1991.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Präsenz-Spuren. Über Gebärden in der Mythographie und die Zeitresistenz des Mythos, in: Udo Friedrich/Bruno Quast (Hg.): Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin/New York 2004, S. 1–15.
- Günther, Timo: Vom Tod der Tragödie zur Geburt des Tragischen. Hugo von Hofmannsthals Elektra, in: DVjS 1 (2005), S. 96–130.
- Günther, Timo: Hofmannsthal. Ein Brief, München 2002.
- Habermas, Jürgen: Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt a.M. 1983, S. 405–431.
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede, Frankfurt a.M. 1981.
- Heimann, Moritz: Was ist das ein Gedanke?, hg. von Gert Mattenklott, Frankfurt a.M. 1986.
- Heinich, Nathalie : États de Femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale, Paris 1996.
- Hinck, Walter: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, Stuttgart 1965.
- Hollaender, Felix: Die Eysoldt, in: Das Theater, kommentierte Faksimileausgabe der beiden erschienenen Jahrgänge 1903/04–1904/05, hg. von Leonhard M. Fiedler und Edwin Froböse, Emsdetten 1981.
- Hoppe, Manfred: Fromme Parodien. Hugo von Hofmannsthals Opernlibretti als Stilexperimente, in: Hofmannsthal Forschung 7 (1983), S. 67–95.
- Inacker, Gabriele: Antinomische Strukturen im Werk Hofmannsthals, Göttingen 1973.
- Jamme, Christoph: »Gott an hat ein Gewand«. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart, Frankfurt a.M. 1999.

- Janz, Marlies: Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal, Königstein 1986.
- Janz, Rolf-Peter/Fabian Stoermer/Andreas Hiepkö (Hg.): Schwindelerfahrungen. Ein kulturhistorisches Phänomen, Amsterdam/New York 2001.
- Janz, Rolf-Peter (Hg.): Faszination und Schrecken des Fremden, Frankfurt a.M. 2001.
- Jaron, Norbert/Renate Möhrmann/Hedwig Müller: Berlin. Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889–1914), Tübingen 1986.
- Jens, Walter: Hofmannsthal und die Griechen, Tübingen 1955.
- Kallendorf, Craig/Christine Pries/Carsten Zelle: Das Erhabene, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 2, Darmstadt 1994, Sp. 1357–1389.
- Kantorowicz, Ernst H.: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, München 1990.
- Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen. 2 Bde., München 2004.
- Kerényi, Karl: Bachofen und die Zukunft der Humanismus. Mit einem Intermezzo über Nietzsche und Ariadne, Zürich 1945.
- Kerényi, Karl (Hg.): Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos, Darmstadt 1967.
- Khan, Masud: Entfremdung bei Perversionen, Frankfurt a.M. 1983.
- Kimmich, Dorothee/Tobias Wilke: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende, Darmstadt 2006.
- Kirsch, Winfried: Ariadne – Theseus – Dionysos. Zur Rezeption eines antiken Mythos in der musik-dramatischen Kunst, in: Freyr Roland Varwig (Hg.): Ainigma, Heidelberg 1987, S. 77–94.
- Klotz, Volker: Soziale Komik bei Hofmannsthal/Strauss. Zum Rosenkavalier mit Stichworten zur Ariadne, in: Hofmannsthal Forschungen 6 (1981), S. 65–79.
- Kohl, Karl-Heinz: Entzauberter Blick. Das Bild vom guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation, Berlin 1981.
- König, Christoph: Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen, Göttingen 2001.
- Könneker, Barbara: Die Funktion des Vorspiels in Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 22 (1972), S. 112–127.
- Kronberger, Silvia: Die unerhörten Töchter. Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie, Innsbruck 2002.
- Lachmann, Renate: Die Unlösbarkeit der Zeichen: Das semiotische Unglück des Mnemonisten, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.): Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik, Frankfurt a.M. 1991, S. 111–141.

- Lachmann, Renate: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs, in: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hg.): *Das Gespräch, Poetik und Hermeneutik* 11, München 1984, S. 133–138.
- Landfester, Manfred: Nietzsches Geburt der Tragödie. Antihistorismus und Antiklassizismus zwischen Wissenschaft, Kunst und Philosophie, in: Achim Aurnhammer (Hg.): »Mehr Dionysos als Apoll«. *Antiklassizistische Antike-Rezeption* um 1900, Frankfurt a.M. 2000, S. 89–111.
- Landfester, Manfred: Friedrich Nietzsche, in: *Die Geburt der Tragödie. Schriften zur Literatur und Philosophie der Griechen*, hg. und erläutert von Manfred Landfester, Frankfurt a.M. 1994, S. 521–530.
- Lange, Wolfgang: Tod ist bei Göttern immer nur ein Vorurteil. Zum Komplex des Mythos bei Nietzsche, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.): *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt a.M. 1983, S. 111–137.
- LeRider, Jaques: Hugo von Hofmannsthal. *Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*, Wien/Köln 1997.
- Lurker, Manfred (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1991.
- Marschall, Susanne: *TextTanzTheater. Eine Untersuchung des dramatischen Motivs und theatralen Ereignisses »Tanz« am Beispiel von Frank Wedekinds »Büchse der Pandora« und Hugo von Hofmannsthals »Elektra«*, Frankfurt a.M. 1996.
- Martens, Lorna: Kunst und Gewalt. Bemerkungen zu Hofmannsthals Ästhetik, in: *Austriaca* 37 (1993), S. 155–166.
- Martens, Lorna: The Theme of the Repressed Memory in Hofmannsthal's Elektra, in: *The German Quarterly* 56 (1987), S. 38–51.
- Matuschek, Stefan: Mythos-Begriff und vergleichende Literaturanalyse, in: Monika Schmitz-Emans/Uwe Lindemann (Hg.): *Komparatistik als Arbeit am Mythos*, Heidelberg 2004, S. 95–107.
- Mayer, Mathias: Hofmannsthals Elektra. Der Dichter und die Meduse, in: *ZfDP* (1991), S. 230–247.
- Meister, Monika: Die Szene der Elektra und die Wiener Moderne, in: Henry Thorau/Hartmut Köhler (Hg.): *Inszenierte Antike – Die Antike, Frankreich und wir*, Frankfurt a.M. 2000, S. 59–86.
- Meister, Monika: Eine neue Schauspielkunst? Gertrud Eysoldts Elektra-Interpretation in der Uraufführung von 1903, in: Ilija Dürhammer/Pia Janke (Hg.): *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder*, Wien 2001, S. 195–210.
- Menasse, Robert: Kassandras letzter Ruf, in: *Die Zeit*, Nr. 17, 21.04.2005.
- Menninghaus, Winfried: *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt a.M. 2003.
- Meyer-Wendt, Jürgen: *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*, Heidelberg 1973.

- Moog-Grünewald, Maria (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2008.
- Müller, Enrico: »Aesthetische Lust« und »dionysische Weisheit«. Nietzsches Deutung der griechischen Tragödie, in: *Nietzsche-Studien* 31 (2002), S. 134–153.
- Müller, Karl Johann: *Das Dekadenzproblem in der österreichischen Literatur um die Jahrhundertwende dargelegt an Texten von Hermann Bahr, Richard von Schaukal, Hugo von Hofmannsthal und Leopold von Andrian*, Stuttgart 1977.
- Nehring, Wolfgang: Elektra und Ödipus. Hofmannsthals »Erneuerung der Antike« für das Theater Max Reinhardts, in: Ursula Renner/Bärbel G. Schmid (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, Würzburg 1991, S. 123–142.
- Neumann, Gerhard: Proverb in Versen oder Schöpfungsmysterium? Hofmannsthals Einakter zwischen Sprach-Spiel und Augenblick, in: *HjB* 1 (1993), S. 183–234.
- Newiger, Hans-Joachim: Hofmannsthals Elektra und die griechische Tragödie, in: *arcadia* 4 (1969), S. 138–163.
- Niemann, Carsten: *Die Schauspielerin Gertrud Eysoldt als Darstellerin der Salome, Elektra und des Puck im Berliner Max-Reinhardt-Ensemble*, Frankfurt a.M. 1993.
- Oschmann, Dirk: Zwischen Ästhetik und Mechanik. Frühromantische Visionen der Dynamisierung, in: Lothar Ehrlich/Georg Schmidt (Hg.): *Ereignis Weimar-Jena. Gesellschaft und Kultur um 1800 im internationalen Kontext*, Köln 2008, S. 129–143.
- Otto, Rudolf: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München 2004.
- Peltre, Monique: *De Bachofen à Hofmannsthal. Sur les traces d'une initiation*, in: *Le texte et le l'idée* 1 (1986), S. 181–200.
- Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität, in: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, S. 1–30.
- Pickerodt, Gerhard: *Hofmannsthals Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts*, Stuttgart 1968.
- Pollesch, René: *Wenn die Schauspieler mal einen freien Abend haben wollen, übernimmt Hedley Lamarr. Inszenierung am Staatstheater Stuttgart* 2009.
- Politzer, Heinz: Hugo von Hofmannsthals Elektra. Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Psychopathologie, in: *DVJS* 47 (1973), S. 95–119.
- Pries, Christine (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989.

- Prohl, Jürgen: Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Borchardt. Studien über eine Dichterfreundschaft, Bremen 1973.
- Reibnitz, Barbara von: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« (Kap. 1–12), Stuttgart 1992.
- Renner, Ursula: »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten, Freiburg i.Br. 2000.
- Renner, Ursula/Bärbel G. Schmid (Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen, Würzburg 1991.
- Rey, William H.: Weltentzweiung und Weltversöhnung in Hofmannsthals Griechischen Dramen, Philadelphia 1962.
- Riedl, Rupert: Die Folgen des Ursachendenkens, in: Paul Watzlawick (Hg.): Die erfundene Wirklichkeit. Beiträge zum Konstruktivismus, München 1985, S. 67–91.
- Robertson, Ritchie: »Ich habe ihm das Beil nicht geben können«: the Heroine's Failure in Hofmannsthal's Elektra, in: Orbis Litterarum 41 (1986), S. 312–331.
- Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys, Wien 1952.
- Ruprecht, Erich/Dieter Bänsch (Hg.): Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890–1910, Stuttgart 1981.
- Schadewaldt, Wolfgang: Hellas und Hesperiden. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur, 2 Bde., Zürich/Stuttgart 1970.
- Schaeder, Grete: Hugo von Hofmannsthals Weg zur Tragödie, in: DVJS 23 (1949), S. 306–350.
- Schmeling, Manfred: Der labyrinthische Diskurs, Frankfurt a.M. 1987.
- Schnitzler, Günter: Libretto, Musik und Inszenierung. Der Wandel der ästhetischen Konzeption in *Ariadne auf Naxos* von Hofmannsthal und Strauss, in: Michael von Albrecht/Werner Schubert (Hg.): Musik und Dichtung, Frankfurt a.M. 1990, S. 343–374.
- Seel, Martin: Eine Ästhetik der Natur, Frankfurt a.M. 1996.
- Schlesier, Renate (Hg.): Faszination des Mythos. Studien zu modernen und antiken Interpretationen, Basel/Frankfurt a.M. 1985.
- Schlesier, Renate: Mythos und Weiblichkeit bei Freud, Frankfurt a.M. 1990.
- Schlesier, Renate: Kulte, Mythen und Gelehrte. Anthropologie der Antike seit 1800, Frankfurt a.M. 1994.
- Schlesier, Renate: Mehr Kult als Mythos. Freuds Dionysos, in: Achim Aurnhammer/Thomas Pittorf (Hg.): »Mehr Dionysos als Apoll«. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900, Frankfurt a.M. 2002, S. 181–204.
- Schlesier, Renate: »Dieser mystische Gott«. Dionysos im Spiegel von Karl Otfried Müllers Religionstheorie, in: William M. Calder/Renate Schlesier/Susanne Gödde (Hg.): Zwischen Rationalismus und Romantik, Hildesheim 1998, S. 397–422.

- Schmid, Wilhelm: Geschichte der griechischen Literatur III, München 1940.
- Schwalbe, Jürgen: Sprache und Gebärde im Werk Hugo von Hofmannsthals, Freiburg i.Br. 1971.
- Staiger, Emil: Ariadne auf Naxos. Mythos, Dichtung, Musik, in: Ders.: Musik und Dichtung, Zürich 1980.
- Stamm, Ulrike: »Ein Kritiker aus dem Willen der Natur«. Hugo von Hofmannsthals und das Werk Walter Paters, Würzburg 1997.
- Stern, Martin: Spätzeitlichkeit und Mythos. Zu Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos*, in: Karl Pestalozzi/Martin Stern (Hg.): Baseler Hofmannsthals Beiträge, Würzburg 1991, S. 175–190.
- Streim, Gregor: Das »Leben« in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthals, Würzburg 1996.
- Sucher, C. Bernd (Hg.): Theaterlexikon. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien, Bd. 2, München 1996.
- Tepe, Peter: Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung. Unterstützt von Birgit zur Nieden, Würzburg 2001.
- Theisen, Bianca: Die Gewalt des Notwendigen. Überlegungen zu Nietzsches Dionysos-Dithyrambus »Klage der Ariadne«, in: Nietzsche Studien 20 (1991), S. 186–209.
- Thomé, Horst: Ariadne bei Paul Ernst und Hugo von Hofmannsthals. Konzepte der Metatragik nach 1900, in: Ders. (Hg.): Paul Ernst. Außenseiter und Zeitgenosse, Würzburg 2002, S. 37–60.
- Thorau, Henry/Hartmut Köhler (Hg.): Inszenierte Antike. Die Antike, Frankreich und wir, Frankfurt a.M. 2000.
- Turel, Adrien: Bachofen – Freud. Zur Emanzipation des Mannes vom Reich der Mütter, Bern 1939.
- Turner, Victor: Das Ritual. Struktur und Antistruktur, Frankfurt a.M. 1989.
- Ueding, Gerd (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Tübingen 1992.
- Uhlig, Kristin: Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe, Freiburg i.Br. 2003.
- Urban, Bernd: Hofmannsthals, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen. Frankfurt a.M. 1978.
- Venturelli, Aldo: Nietzsche in der Berggasse 19. Über die erste Nietzsche-Rezeption in Wien, in: Nietzsche Studien 13 (1984), S. 448–480.
- Vogel, Juliane: Lärm auf der »wüsten Insel. Simultaneität in Hofmannsthals Ariadne auf Naxos, in: HJb 16 (2008), S. 73–86.
- Vogel, Juliane: Priesterin künstlicher Kulte. Ekstase und Lektüren in Hofmannsthals Elektra, in: Hellmuth Flashar (Hg.): Tragödie. Idee und Transformation, Stuttgart 1997, S. 287–306.
- Ward, Philip: Hofmannsthals and Greek Myth. Expression and Performance, Bern 2002.

- Wellbery, David E.: Tragische Inversion. Eine gattungstheoretische Glosse zu Hofmannsthals Elektra, in: Eva Esslinger u.a. (Hg.): Die Figur des Dritten, Frankfurt a.M. 2010, S. 276–291.
- Welsch, Wolfgang: Adornos Ästhetik. Eine implizite Ästhetik des Erhabenen, in: Christine Pries (Hg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim 1989, S. 185–213.
- Wesel, Uwe: Der Mythos vom Matriarchat, Frankfurt a.M. 1980.
- Wetz, Franz Josef: Gegen den Absolutismus der Wirklichkeit. Hans Blumenbergs »Arbeit am Mythos«, in: Neue Rundschau (1998), H. 1, S. 47–60.
- Wetzel, Heinz: Elektras Kult der Tat – »Freilich mit Ironie behandelt«, in: Detlev Lüders (Hg.): Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Tübingen 1979, S. 354–368.
- Wilpert, Gero von (Hg.): Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 2001.
- Wittmann, Lothar: Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthals, Stuttgart 1966.
- Wolgast, Kerstin: Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900, Frankfurt a.M. 1993.
- Worbs, Michael: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende, Frankfurt a.M. 1983.
- Worbs, Michael: Mythos und Psychoanalyse in Hugo von Hofmannsthals Elektra, in: Thomas Anz (Hg.): Psychoanalyse in der modernen Literatur, Würzburg 1999, S. 3–16.
- Wunberg, Gotthart (Hg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst, Musik 1890–1910, Stuttgart 1981.
- Wunberg, Gotthart (Hg.): Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente, Frankfurt a.M. 1972.
- Wunberg, Gotthart: Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur, Stuttgart 1965.
- Wunberg, Gotthart: Unverständlichkeit. Historismus und literarische Moderne, in: HJb 1 (1993), S. 309–350.
- Zinser, Hartmut: Das Problem der psychoanalytischen Mytheninterpretation, in: Renate Schlesier (Hg.): Faszination des Mythos. Studien zu modernen und antiken Interpretationen, Basel/Frankfurt a.M. 1985, S. 113–124.
- Zinser, Hartmut: Der Mythos des Mutterrechts. Verhandlungen von drei aktuellen Theorien des Geschlechterkampfes, Frankfurt a.M./Berlin 1981.

Dank

Für Rat, Diskussion, Zutrauen, Hilfe, Lektüre, Gegenlektüre, Aufmunterung, Kritik, Trost, Ansporn, Betreuung, Hinweise, Zugewandtsein, Deadlines, Rückhalt, Aussichten, Einsichten, Finanzierung, Aufnahme, Geduld, Anregungen, Kollegialität, Interesse, Perspektiven, Freundschaft, Förderung, kurz, für all die unerlässlichen Dinge in den verschiedenen Stadien der Entstehung einer solchen Arbeit danke ich: Maximilian Bergengruen, Harry Brittnacher, dem Land Baden-Württemberg, Katrin D. Dapp, dem Département d'allemand der Universität Genf, Ruth & Wolfgang & Maximilian Eder, dem FNS/SNF, den Graduiertenkollegiatinnen des GK »Ab-/Aus-/Entgrenzung« der Universität Tübingen, Margarete Fuchs, Ingrid Hotz-Davis, Peter Janz, Dorothee Kimmich, Angelika Meier, Günter Oesterle, Schamma Schahadat, Fabian Stoermer.