

Antonia Eder

***Lust am Selbstverlust?
Echo, Ariadne, Zerbinetta.
Weiblichkeitsbilder, Lustprinzip
und Todestrieb in Hugo von Hof-
mannsthals „Ariadne auf Naxos“
und „Elektra“***

11. August 2010

Festspiel-Dialoge 2010

Die Frage nach Weiblichkeit, nach Bildern und Entwürfen von Weiblichem, verschränkt sich um 1900 – und in Hofmannsthals Texten besonders – stets mit der Frage nach dem Individuum überhaupt. Nun will ich nicht gleich zu Beginn meines Vortrags ein Ausweichmanöver einleiten, nur scheint es mir sinnvoll diesen Umstand immer mitzudenken, wenn ich Ihnen im Folgenden einige Phänomene und den Umgang mit Weiblichkeit in Texten Hofmannsthals vorstellen werde. Vorausgeschickt sei bereits hier die Vermutung, dass Weiblichkeit bei Hofmannsthal eventuell eher als Individualitätskonzept und weniger als Geschlechtlichkeit lesbar wird – Weiblichkeit also weniger biologisches ‚Frau-Sein‘ ist als vielmehr individueller Sozialentwurf.

Ich werde in drei Schritten vorgehen: Zunächst möchte ich Ihnen den Autor Hofmannsthal und seine Produktionszeit selbst in Erinnerung rufen und kurz auf seine schriftstellerischen Strategien eingehen. Diese sind für die beiden dann folgenden Teile nicht unerheblich, da sich die Punkte II und III mit diesen literarischen Strategien in Bezug auf die *Elektra* und *Ariadne auf Naxos* beschäftigen. Im zweiten Teil werde ich die Figur der Elektra vor der Folie von Sigmund Freuds *Studien über Hysterie* lesen. Die als typisch weiblich geltende Krankheit der Hysterie rückt die Widersprüchlichkeit zwischen Sprache als Artikulationsfähigkeit und weiblichem Körper in den Mittelpunkt des Interesses: Hysterie also als Konfliktort von Sprache und Körper. Unter Punkt III, in den Betrachtungen zur *Ariadne auf Naxos* wird ein weiteres Phänomen der Psychoanalyse die Hauptrolle übernehmen: der Masochismus. Wenn Sie dabei nun an bestimmte Vorlieben bei Sexualpraktiken denken, liegen Sie gar nicht falsch. Doch auch hier gilt: Bei Hofmannsthal wird weniger das Biologische oder Sexuelle betont, sondern vielmehr das Individuelle, die Ich-Struktur folgt einer masochistischen Logik.

In meinen Überlegungen wird immer wieder auch das Motiv des Dionysischen eine Rolle spielen – die Entgrenzung, die Verwandlung, die Auflösung, die Ekstase. Die Dominanz dieser Figur verdankt sich Hofmannsthals intensiver Auseinandersetzung mit dem Werk Friedrich Nietzsches. Dass Dionysos auch so präsent in der aktuellen Festspielreihe auftritt, hat vermutlich ähnliche Gründe wie diejenigen, die für meine Interpretation des Weiblichen bei Hofmannsthal eine Rolle spielen. Das Dionysische ist immer Antipode eines klar eingegrenzten Individuums. Wenn der Gott der Lust und der Entgrenzung auftritt, ist die sichere Einhegung des Ichs potentiell in Gefahr. Dass hierin nicht nur eine Bedrohung zu sehen ist, sondern auch Freiheit liegt – und zwar ebenso für Kunst und Ästhetik wie für den sozialen Raum – eint Intellektuelle und Künstler der Jahrhundertwende, so bspw. Hofmannsthal und Strauss. Denn diese Vorstellungen des Überindividuellen, der Vielheit versuchen ein rein rationales Denken zu überbieten – nicht zu ersetzen, zu überbieten. Musikalische, philosophische und literarische Figuren um 1900 favorisieren Gleichzeitigkeiten und Offenheit, sie versuchen nicht mehr in Oppositionen zu denken wie: das Ich gegen das Andere, das Eigene gegen das Fremde. Das Dionysische wird zum spektakulären Zusam-

menschluss von Fremdem und Eigenem, von Ich und Du, von Individuum und Masse – und steuert darin meist auf Ekstasen zu, manchmal allerdings auch in die Katastrophe.

Hofmannsthal setzt sich in *Elektra* und *Ariadne auf Naxos* mit zwei Denkern beider Strömungen auseinander: Sigmund Freud, dessen psychoanalytische Theorie vom Individuum her denkt – übrigens erklärtermaßen vom *männlichen* Individuum her. Und Friedrich Nietzsche, der das Prinzip des Dionysischen für die Autoren der Jahrhundertwende überhaupt erst populär gemacht hat. Dass Hofmannsthal sich weder der ekstatischen Verve Nietzsches verschreibt, noch die individualzentrierte Psychoanalyse Freuds übernimmt, zeichnet ihn einerseits als brillanten Autor aus – und stürzt andererseits seine Protagonisten reihenweise ins Verderben.

I. HvH

Hugo von Hofmannsthal strahlt als Stern unter dem Namen Loris am Lyrikhimmel des Fin des siècle. Er ist bereit, diesen Stern sinken zu lassen im Tausch gegen die große dramatische Form, die Tragödie. Diese „vornehmste Kunstform“ ist darum so ranghoch, weil „sie am meisten verschweigt“ [RA III 327]. Dem Schweigen, das ist spätestens mit dem Chandosbrief von 1902 klar, traut Hofmannsthal viel zu. Auch in seinen Mythosverarbeitungen übernimmt das Schweigen stets an neuralgischen Punkten die Regie. In der Neuausrichtung auf die Tragödie wird eine Motivation des Autors deutlich, der auf den Höhenkamm der Literatur will, der sich unterschätzt sieht als ‚lyrisches Jungtalent‘. Hofmannsthal gewinnt mit seiner Einlassung auf den Mythos dessen Gewicht. Der Mythos garantiert per se eine Überzeitlichkeit, er besitzt eine „Zeitresistenz“ (wie Hans-Ulrich Gumbrecht es kürzlich formuliert hat).

Diesen zyklischen, zeitresistenten Strukturen des Mythos unterwirft sich Hofmannsthal, doch zugleich profitiert er von ihnen. Denn poetisch arbeitet Hofmannsthal sich an Größen wie Aischylos, Sophokles und Euripides ab. Gleichzeitig stellt Hofmannsthal sich unvermeidlich in eine Reihe mit den Tragikern, indem er denselben Weg betritt wie sie. Denn auch sie gestalteten bereits Varianten eines auch ihnen schon vorzeitlichen Mythos; diese Varianten mussten sich im berühmten Agon bspw. bei den Dionysien bewähren. Hofmannsthal sieht sich 2400 Jahre später vergleichbaren Wettkampfbedingungen ausgesetzt: in Form von Literatur- und Theaterkritik, Zuschauerreaktionen, Zuschauerzahlen, Aufführungswiederholungen, wie viele und welche Theater seine Stücke im Repertoire führen etc. Für den modernen Dramatiker spielt nicht zuletzt aus diesen Gründen Wirkungsästhetik eine große Rolle. Im Namen der Wirksamkeit bedient er sich bestimmter Schlüsselreize – dafür lassen sich bspw. die mit hohem Wiedererkennungseffekt ausgestatteten Symptome der Hysterie anführen. Hofmannsthal bewegt sich in seinen Dramen oft ausgesprochen strategisch an so etwas wie den Grenzen des bürgerlich ‚guten Geschmacks‘, wenn

er Motive wie Perversion, Notzucht oder Inzest betont – man muss sagen betont, denn erfinden tut er sie in der Regel ja nicht. Entweder bietet sie der Mythos selbst (so bei den Atriden, Ödipus) oder er zitiert andere, intensiv mit seinem Werk verwobene Texte, bspw. von Nietzsche, Bachofen, Erwin Rohde oder Freud. Diese Motivsteinbrüche rufen zum einen heftige Affekte beim Publikum hervor und zweitens rangieren sie auf hohem kanonischen Niveau. Wenn ein Autor derart offensichtlich Freud oder Nietzsche zitiert, siedelt er sein Werk zumindest im Umfeld dieses Kanons an. Doch Hofmannsthal zitiert diese prominenten Texte nicht bloß, sondern wendet sie in sich und gegen einander – kritisch tut er das vor allem mit den Theorien Freuds, weit bejahender mit den Ideen Nietzsches.

Die publikumswirksame Affekt-Technik bedient Hofmannsthal noch auf einer zweiten Ebene, die man als ‚bürgerlichen Affekt‘ bezeichnen könnte: nämlich auf der Ebene der Kultur, oder besser: des kulturellen Wissens. Auch darin arbeitet Hofmannsthal publikumsorientiert, wenn er das etwas eitle Spiel des bildungsbürgerlichen ‚Zitate-Ratens‘ anheizt. Seine Texte sind gespickt mit Anspielungen und Zitaten aus Philosophie, bildender Kunst, Medizin, Ethnologie, Religion etc. So zielt seine ‚Affektästhetik‘ auf zweierlei: erstens auf die voyeuristische Lust am Skandal und zum anderen auf etwas wie Kulturstatus generell. Für beide Affekt-Varianten stehen die gleich näher zu betrachtenden Texte *Elektra* und *Ariadne* ein: *Elektra* für den Skandal und *Ariadne* für Kulturwissen. Hofmannsthal hat also einen Slogan variiert: ‚Affekt sells‘ – eine Einschätzung, die ihn übrigens mit Richard Strauss verbinden wird.

II. Elektra

Die 1903 nach der Uraufführung der *Elektra* auftretenden Effekte sind ein begeistertes Publikum und äußerst zwiegespaltene Kritiker. Die kongeniale Berliner Inszenierung Max Reinhardts unterstreicht in Lichtregie, Musikuntermalung, Bühnenbild und nicht zuletzt durch Gertrude Eysoldt in der Rolle Elektras die publikumswirksamen Kategorien: den Inzest, das Pathologische und das Obszöne.¹ Alle klassizistischen Beschwichtigungen werden verweigert, „alle antikisierenden Banalitäten, welche mehr geeignet sind, zu ernüchtern als suggestiv zu wirken“ [240].² Dank dieser Inszenierung wird dem Drama oft eine entscheidende Stellung in der Modernisierung

¹ Neben anderen mehr als laut werdenden Vorwürfen beklagt der Kritiker Paul Goldmann, 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, hg. von Gotthard Wunberg, Frankfurt am Main 1972, S. 113ff. Das umgekehrt nekrophile Bild der Schändung Elektras durch einen Toten, den zum „Haß“ [225] gewordenen ermordeten Vater, verknüpft drastisch Horror mit Obszönem.

² Die Zitatangaben folgen der Ausgabe Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke* in zehn Einzelbänden, hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1979, S. 185-242. Zitate aus *Reden und Aufsätze*, *Dramen* sowie *Erzählungen*, *Erfundene Gespräche* dieser Ausgabe werden im fortlaufenden Text in eckigen Klammern als RA, D bzw. E abgekürzt und mit folgender römischer Band- und arabischer Seitenzahl ausgewiesen.

des Theaters zugesprochen.

Enge, Gewalt, Rachsucht, Terror und Trostlosigkeit beherrschen die moderne Szene des antiken Atridenmythos. Schon die Szenenanweisungen sind getränkt vom Motiv des Blutes: In „Streifen von tiefem Schwarz und [...] Rot“, glüht wie „in großen Flecken von Blut“ [241] die Bühne, Tod und Sexualität vereinen sich bereits im Bildraum der Szene. Die Hauptfigur Elektra ist ambivalent gekennzeichnet durch wortgewaltige Hasstiraden und hysterische Symptome, die apollinisch kristallklare Rede wird dunkel konterkariert in Elektras ekstatischem, tierischen Gebaren – eine unauflösbare Spannung zweier gleichberechtigter Prinzipien ist *in* der Figur angelegt: „Ich füttere mir einen Geier auf im Leib“ [188].

Diese Zerrissenheit zeigt auch die schauspielerische Adaption der Elektrafigur durch Gertrude Eysoldt³ - eine Kritik von Bahr beschreibt die Darbietung so:

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.⁴

In dem Zusammenspiel mit Bewegung, Farbe und Raum kontrastiert Eysoldts „kindlicher, geschlechtslos wirkender Körper“⁵ in seiner Androgynität das andere, weiblich Dämonische einer archaischen Elektra, von der etwas „Ungebändigtes, Trotziges, Wildes, Erregendes und Bewegendes“ ausging.⁶ Die in den Kritiken vielfach ineinander verwobenen, projizierten Bilder von Weiblichkeit legen anschaulich Zeugnis ab von der Faszination, die diese neue Leiblichkeit der Schauspielerin 1903 auf ihr (ja nicht nur männliches) Publikum ausübte. In der Darstellung unterdrückter Triebhaftigkeit und maßlosen, unmenschlichen Hasses wird Gertrud Eysoldt als Elektra der „Prototyp expressionistischer Darstellungsweise“⁷. Dem Versagen sprachlicher Artikulation tritt in tanzenden und pantomimischen Elementen das körperliche Vokabular deutlich entgegen.⁸ Sie ist gekennzeichnet von hysterischen Bewegungstopoi als

³ Vgl. Monika Meister: *Eine neue Schauspielkunst? Gertrud Eysoldts Elektra-Interpretation in der Uraufführung von 1903*. In: *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder*, Ilija Dürhammer und Pia Janke (Hrsg.). Wien 2001, S. 195-210

⁴ Hermann Bahr: *Elektra*. In: Ders., *Kritiken*, Wien 1963, S. 242.

⁵ Carsten Niemann: *Die Schauspielerin Gertrud Eysoldt als Darstellerin der Salome, Elektra und des Puck im Berliner Max-Reinhardt-Ensemble*. Frankfurt am Main 1993, S. 64.

⁶ Felix Hollaender: „Die Eysoldt“. In: *Das Theater*, kommentierte Faksimileausgabe der beiden erschienenen Jahrgänge 1903/04 – 1904/05. Leonhard M. Fiedler und Edwin Froböse (Hrsg.). Emsdetten 1981, S. 80.

⁷ Gertrud Eysoldt – Hugo von Hofmannsthal: *Der Sturm Elektra*. Briefe. Hrsg. und mit einem Nachwort von Leonhard Fiedler. Salzburg 1996, S. 117.

⁸ Vgl. Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main 1995, hier S. 198ff. In der zeitlich engen Folge zu Hofmannsthals *Ein Brief* (1902), ist diese

abrufbarem Zeichenrepertoire der Epoche. Und zugleich eine archaische Rhetorik des von Elektra so verabscheuten Leibes. Im finalen „namenlosen Tanz“ realisiert sich der Dualismus „von Körper und Intellekt, von kultureller Ordnung und bacchantischer Anarchie“.⁹

Dem Phänomen des Tanzes sowie seinen hysterischen wie dionysischen Konnotationen und dem Begriff des Opfers werde ich kurz nachgehen. Beide Konzepte, das Opfer und der Tanz, weisen als Nicht-Sprachliches über die begrifflich so machtvolle Verfasstheit der Heldin hinaus. Hoch rituell besetzt bewegen sich beide an der unkontrollierten Grenze zwischen Sprache und Schweigen.

II.1 Das Opfer

In der Variation des Opfergedankens manifestiert sich ein wesentlicher Punkt der Erneuerung des Elektra-Mythos bei Hofmannsthal. Die von Karl-Heinz Bohrer konstatierte „Wiederholung des Mythos als Ästhetik des Schreckens“¹⁰ lässt sich an Hofmannsthals dramatischem Umgang mit dem Opferbegriff einleuchtend nachvollziehen: „An die Stelle des dialektischen Diskurses rückte er den Prozeß der männlich-archaischen Introversion.“¹¹ Was heißt das? Vor allem eines: Das Rachemotiv der Antike wird in der Moderne zum Opfermotiv verschoben. Dafür eliminiert Hofmannsthal alle legitimierenden Elemente, die innerhalb der Tragödie von Sophokles noch einen mythischen Begründungszusammenhang schufen. Hofmannsthal besetzt den Opferbegriff in seiner *Elektra* sowohl als Blut- und Racheopfer, aber zudem als Selbstopfer: Sie fordert den Kopf der Mutter und opfert zugleich ihr ganzes Leben dieser Rachsucht.¹²

Elektras Opfer stünde damit als Surrogat für die ihr unmögliche, rächende Tat. Diese variierte Steigerung des Opferbegriffs wird der Tragödie vor allem dann zuträglich, wenn sie sich mit der rauschhaften Blutsucht zu einem drastischen Motiv verbindet. Damit radikalisiert Hofmannsthal seine archaisch kultische Tragödienkonzeption durch die „Zusammenführung von Ästhetik und Gewalt“¹³; eine Steigerung liegt zusätzlich in der Vereinigung von Gewalt und Lust. Die Rache mutiert zum Schlachtgesang eines blutigen Opferrituals, das Elektra ohne „Götter im Himmel“ [229] feiert. Sie als das Opfer weidet sich an dem „Süßen ihrer Krämpfe Schaum“ [188]. Die ‚bit-

Hinwendung mit *Elektra* (1903) zu Theater und Tanz als richtungsweisend für Hofmannsthals Poetologie zu werten.

⁹ Brandstetter: *Tanzlektüren*, S. 202.

¹⁰ Karlheinz Bohrer: *Die Wiederholung des Mythos als Ästhetik des Schreckens. Hugo von Hofmannsthals Nachdichtung von Sophokles' Elektra*. In: Ders. (Hrsg.), *Das absolute Präsens*, Frankfurt am Main 1994, S. 63- 91.

¹¹ Ebd., S. 83.

¹² Vgl. zum Opferbegriff den Band von Hans Richard Brittnacher: *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*. Köln 2001, S. 152.

¹³ Karlheinz Bohrer: *Ästhetik und Gewalt als Bedingungsverhältnis. Jenseits anthropologischer Begründungen*. In: Ders.: *Die Grenzen des Ästhetischen*. München 1998, S. 143.

ter-süßen' Gegensätze treten hier zusammen: Elektra empfindet Lust an ihrem Leid. Dieser Zustand, der in der Lust an der Unlust ein Überwältigendes, sich der Beschreibung Entziehendes erfahrbar werden lässt, wird als Erhabenes bezeichnet.¹⁴ Das Erhabene ist die Bewegung der Überwältigung, der wir nicht mehr gewachsen sind. In der Ästhetik gilt das Erhabene immer als der wirksamere Kontrast zum Schönen, zur Harmonie, zum Maßvollen – darum benutzt Hofmannsthal dieses Register; denn er will ja gerade etwas Gegensätzliches zur Klassik entwerfen.

Ebenfalls in diese literarische Strategie lässt sich Elektras Tanz einordnen:

II.2 Tanz

„Tanzen, eine zerrüttende und stumme innere Orgie“ [RA I 35] 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 evozieren als Droh- und Fluchtgebärden nicht nur das Tierbild, sondern schließen sie auch aus vom Gehen und Stehen als Haltung der Tatkraft. In diesem Zusammenhang lässt sich auch der schwer fassbare, zwischen innerer Ekstase und dem „angespanntesten Triumph“ schwankende 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 nimmt das archaisch ungezähmte Gebaren, unvermittelte Bewegungen als momenthafte Entgrenzung auf. Ihren Tanz, den Elektra selbst als „Reigen“ [233] bezeichnet und dessen wohlgeordnete Figuren eines Gesellschaftstanzes sie versucht nachzuahmen, übt sie mit der zurückgeworfenen Kopfhaltung einer „Mänade“ [233] aus. In diesem finalen Versuch, gesellschaftliche Ordnung und individuelle Entgrenzung zu vereinen, ist ihr Untergang besiegelt.

„Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: schweigen und tanzen!“ [234]. Folgerichtig bleiben das Elektras letzte gesprochene Worte. Gabriele Brandstetter beschreibt den Mänadentanz als typisches „Körperbild des Antiken“, als das „ekstatische Bewegungsmodell des Dionysischen“.¹⁵ In dieser „ungestüm“ ausbrechenden „Gesamttentfesselung“ ist der Tanz für Nietzsche das Symbol der Kunstwerdung von Natur. Dass für Nietzsche die dionysischen Zuschreibungen von Natur entschei-

¹⁴ Hofmannsthal folgt in seiner Archaisierung des Sophokleischen Mythos nicht zuletzt der Ästhetik des Erhabenen von Edmund Burkes *Philosophical Inquiry about our Origins of the Sublime and the Beautiful* (1757), in der dieser den Tod als ultimativen Schrecken empfiehlt.

¹⁵ Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 206.

dend sind, für Hofmannsthal aber auch die von Weiblichkeit virulent werden, lässt sich im Zusammenhang mit den hysterischen Körperbildern der Jahrhundertwende erläutern.

II.3 Hysterie

Ein Zug der ständigen Vergegenwärtigung von Abwesendem ist der Elektrafigur in Hofmannsthals Drama höchst eigen. Doch ihre ewige Rekapitulation der Tat entspricht auf rein ‚medizinischer‘ Ebene nicht dem Leiden an „Reminiszenzen“ der Hysterie Freuds. Nach Freud resultiert die Verdrängung eines traumatischen Ereignisses in hysterischen Störungen. Diese meist körperlichen Störungen sind der Effekt der unbewusst gewordenen, verdrängten Erinnerung. Diese traumatische Erinnerung wird in körperliche Symptome umgewandelt, bspw. das unkontrollierte Zucken eines Armes. Freud ist überzeugt, dass sich die körperliche Dysfunktion beheben lässt, sobald der Erinnerung an das traumatische Erlebnis erlaubt wird, aus dem Unbewussten wieder hervorzutreten. Um diesen Vorgang zu erleichtern, versetzt er seine Patientinnen meist in einen hypnotischen Zustand und setzt somit den Widerstand des Bewusstseins herab. Die Patientin kann sich an ihr Trauma erinnern, es formulieren und verbal abreagieren. Die hysterischen Symptome verschwinden. Die psychoanalytische Lesart der Elektra stellt gern eine Analogie her zwischen der ersten hysterischen Fallstudie Breuers der „Anna O.“¹⁶ und Elektras halluzinativen Beschwörungen zur abendlichen Stunde: „Immer, wenn die Sonne tief steht, liegt sie und stöhnt“ [187]. Sie ruft ihren zum Widergänger¹⁷ stilisierten Vater an: „Es ist die Stunde, unsre Stunde ists! [...] So kommst du wieder, [...] Vater! Ich will dich sehn, laß mich heut nicht allein!“ [190/191]. 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 an ihr die beredten¹⁸ Symptome der Hysterika entdeckt, erkennt Elektras Konstitution. Dass Elektra im Griechischen auch die „Klare“¹⁹ heißt, bestimmt die Figur nicht von ungefähr. Hofmannsthal gestal-

¹⁶ Vgl. Michael Worbs: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main 1983, S. 280ff. Sowie Juliane Vogel, *Priesterin künstlicher Kulte. Ekstase und Lektüren in Hofmannsthals Elektra*. In: Hellmuth Flashar (Hrsg.), *Tragödie. Idee und Transformation*. Stuttgart 1997, S. 287-306, hier: S. 289.

¹⁷ Meyer verweist hier im Kommentar der SW auf Rohdes Text *Psyche*, der sich griechischen Bestattungsriten widmet: wenn ein Leichnam, wie hier der Agamemnons, das Haus „den Kopf voraus“ [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. Matthias Mayer: Erläuterungen. *Sämtliche Werke* Bd. VII, S. 479.

¹⁸ Hysterische Symptome erweisen sich als determiniert, dadurch sind die auslösenden, traumatischen Ereignisse daraus quasi naturwissenschaftlich rekonstruierbar. Vgl. Renate Schlesier: *Mythos und Weiblichkeit bei Freud. Zum Problem von Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie*. Frankfurt am Main 1990, S. 18.

¹⁹ Das griechische ‚ἄλεκτρος‘ bedeutet markanterweise auch ‚unverheiratet‘: „eine wesentliche Bestimmung der Frau“, Ehegattin und Mutter zu sein, ‚erfüllt‘ Elektra schon qua Namen niemals, vgl. Hans-Joachim Newiger: *Hofmannsthals Elektra und die griechische Tragödie*. In: *arcadia*, 4/1969, S.

tet seine Elektra als peinigend überbewusst, sie erinnert die Gräueltat 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 das ‚Nicht-bewusste‘, das Vergessen des Traumas prägt.

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.²⁰ Doch gerade im Zitat dieser zur Alltäglichkeit gewordenen Hysterietherapie wird deren dramatisch gestaltetes Scheitern erst eklatant. Denn die „Redekur“, wie sie Freud nennt, versagt; die Sprache funktioniert nicht als „Surrogat für die Tat“²¹. Elektra, die nichts anderes tut, als in wortgewaltigem ausufernden Sprachgestus den Mord am Vater, ihr Trauma, zu rekapitulieren, endet im Unsagbaren.²² Ihr Ende ist gleichzeitig schweigend und unbenennbar: „ein namenloser Tanz“ [233].

In einer aktuellen Umwertung des Begriffs Hysterie wendet sich die Blickrichtung: statt von männlicher Objektreduktion zu sprechen, betont man die weibliche Subjektwerdung als die Selbst-Inszenierung der Hysterika. Argumentiert wird hierbei über eine „Rhetorik des Leibes“²³, eine Schrift des Körpers, die sich restriktiver Sexualisierung durch männliche Sprachermächtigung entzieht.

Doch auch dieser Deutung entzieht sich Hofmannsthals Heldin. Elektra untergräbt durch die sprachlich luzide Bewusstheit das klinische Krankheitsbild Hysterie. Dass sie sich in ihrer verbalen Übermacht dennoch mänadisch tanzend und viehisch kauend als Hysterikerin geriert, zeichnet das spannungsgeladene Konzept von Weiblichkeit des Autors Hofmannsthal aus. Diese Gleichzeitigkeit erzeugt enorme intellektuelle Reibung, ist in dieser Ambivalenz jedoch tödlich für die Heldin.

138-163., hier: S. 158. Eine naturhaft versagende Variante von Chrysothemis „Weiberschicksal“ [194], die Sigmund Freud ebenfalls als „Schicksale der Weiblichkeit“ (*Gesammelte Werke*. Bd. XVI, hrsg. v. Anna Freud u.a., Frankfurt am Main 1999, S. 97) begreift, und die es einer männlichen Logik gemäß zu erfüllen gilt.

²⁰ Heinz Politzer: *Hugo von Hofmannsthals ‚Elektra‘. Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Psychopathologie*. In: *DVjs* 47 / 1973, S. 95-119, hier S. 115, sieht in diesem Tanz Elektras („sie wirft die Knie, sie reckt die Arme aus“ [233]) alle „vier Stadien von Charcots Symptomatologie“ des großen hysterischen Anfalls reformuliert, eine für die Sâlpêtrièrè typische Veranstaltung mit hochinszenatorischem Charakter.

²¹ Vgl. 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.“

²² 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 im Drama. Vgl. Inacker: *Antinomische Strukturen im Werk Hofmannsthals*. Göttingen 1973, S. 148.

²³ Monika Meister: *Die Szene der Elektra und die Wiener Moderne*, in: *Inszenierte Antike – Die Antike, Frankreich und wir*, hg. v. Henry Thorau, Frankfurt am Main 2000, S. 83.

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 sozialhistorisch im *Mutterrecht* beschreibt und die Freud in der Objektbeziehung des Mannes zur Frau ausmacht. Gerade in der gegenseitigen Durchdringung dieser statischen Archetypen gewinnt Hofmannsthal seine spannungsvollen Frauenfiguren: Chrysothemis wünscht sich ebenso sexuell wahllose Hetäre wie Mutter zu sein; Klytämnestra ist gerade diese Mutter und damit eigentlich dem weiblichen Zirkel von Gefahr und Begehren entzogen – doch ist sie umgekehrt nur allzu bereit, alles zu vernichten, was ihre Herrscherposition gefährdet; und Elektra ist mindestens dreierlei: rational, kämpferische Amazone, sich opfernde Tochter und dionysische Ekstatikerin.

Hofmannsthal führt im Zitat der Freudschen Hysterie vor, dass sich seine eigene, männlich hierarchisch geordnete Gegenwart übernimmt, wenn sie einer Beschwörung weiblich ungezügelter, faszinierender, aber immer überwältigend tödlicher Natur frönt. Doch Hofmannsthals Instrumentalisierung dieser typisierten Weiblichkeitskonstruktionen trägt affirmative Züge, die auch der kritische Zitatcharakter der Motive nicht auflösen kann. Einerseits spitzt Hofmannsthal die mythischen ‚Archetypen‘ in der psychologischen Individualisierung seiner weiblichen Charaktere derart zu, dass seine Zeitgenossen der Jahrhundertwende diese ‚hysterischen‘ Chiffren mühelos entziffern können. Andererseits erscheint diese Konstruktion auch überstrapaziert: Denn das Zitat der ‚überfeinen Nerven‘ soll zum einen Distanz zu einem patriarchalen Bürgertum produzieren und gleichzeitig für eine machtvoll mythische Restitution eintreten – schließlich war Hofmannsthal angetreten, um die „Schauer des Mythos *neu* zu schaffen“ [RA III 443].

Eben dieser Verschränkung von Konstruktionskritik und ihrer gleichzeitigen Affirmation verdankt sich vermutlich nicht zuletzt eine andauernde, ambivalente Rezeption des Dramas.

III. Ariadne

Über einen längeren Zeitraum, nämlich zwischen 1911 und 1916, entsteht in zwei markanten Varianten Hugo von Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel*. Von Beginn an ist sie als Verbindung von Schauspiel und Libretto, als Oper für Richard Strauss konzipiert. Dichter und Komponist begegnen sich über diesen antiken Stoff und arbeiten einmal mehr gemeinsam an einer spezifischen Ästhetik der Moderne. Ihr Werk diskutiert ästhetische wie anthropologische Konflikte; es geht um menschliches Vergessen und Erinnern, um Metamorphose und Treue, um Hingabe und Auflösung – kurz auch hier um Frage von Individuum und Dionysischem am Beispiel einer weiblichen Figur.

Motivisch wählt Hofmannsthal den Ausschnitt aus dem Ariadne Mythos, der die laby-

rinthischen Verwirrungen auf Kreta sowie das Geliebt- und Verlassenwerden durch Theseus als bekannt voraussetzt. Er richtet den mythologischen Erzählfokus ganz auf die Begegnung von der einsam klagenden Ariadne mit Bacchus auf der „wüsten Insel“ [194]²⁴ Naxos. Hofmannsthal beschreibt seine Themenwahl in einem Brief an Strauss so:

Dann habe ich die Haupthandlung wohlweislich so behandelt, daß sie dem Durchschnittshörer etwas äußerst Vertrautes ist; Ariadne, von Theseus verlassen, vom Bacchus getröstet, kurz ‚Ariadne auf Naxos‘, das ist wie ‚Amor und Psyche‘ etwas, was jeder vor sich sieht, und wäre es auch als gipserne Offenfigur.²⁵

Die derart reduzierte Handlung wird Grundlage eines „allerheikelsten Gebildes“.²⁶ Denn Grundidee von Hofmannsthal war es, Molières *Bürger als Edelmann* zu bearbeiten, dass die Oper *Ariadne* anstelle der dort vorgesehenen türkischen Zeremonie aufgeführt wird.²⁷ 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.²⁸

Ich lasse in meinen Ausführung den großen Komplex der Kombination aus Schauspiel und Oper, sowie die Konstruktion der Oper selbst, als Ineinander von Komödie und Tragödie größtenteils aus, und wende mich der Handlung zwischen Ariadne und

²⁴ Zitate aus *Ariadne* folgen der Ausgabe Hugo von Hofmannsthal: *Ariadne auf Naxos*, in: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Dramen V. Operndichtungen, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main 1979, S. 181-221, und werden im fortlaufenden Text in eckigen Klammern 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. Fern ab 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.

²⁵ In einem Brief an Richard Strauss vom 23.07.1911, zitiert nach Hofmannsthal: SW XXIV, Operndichtungen 2. *Ariadne auf Naxos*, Quellen, hrsg. von Manfred Hoppe, Frankfurt am Main 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 sowie Übersetzungen und damit für das Theater Max Reinhardts ausspricht (vgl. zu *Elektra* Kap. II.2).

²⁶ Hofmannsthal im Brief an Strauss vom 18.12.1911. In: Richard Strauss/Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel*, Gesamtausgabe, hrsg. von Franz und Alice Strauss, Zürich 1954, S. 129. Dazu Günter Schnitzler: *Libretto, Musik und Inszenierung. Der Wandel der ästhetischen Konzeption in Ariadne auf Naxos von Hofmannsthal und Strauss*, in: *Musik und Dichtung*, hrsg. von Michael von Albrecht und Werner Schubert, Frankfurt am Main 1990. Auch Manfred Hoppe: *Fromme Parodien. Hugo von Hofmannsthals Opernlibretti als Stilexperimente*, in: *Hofmannsthal Forschung* 7/1983, S. 67-95.

²⁷ Vorbildcharakter kommt dabei Goethes Kunstgriff zu, das Monodrama *Proserpina* in den vierten Akt des Schauspiels *Der Triumph der Empfindsamkeit* zu integrieren. Vgl. SW XXIV, S. 65. 28 Dazu vgl. SW XXIV, Entstehung, S. 59-85.

²⁸

Bacchus zu – mit einem kurzen Exkurs zur Figur der Echo. Wobei zumindest angemerkt sei, dass dieses Ineinander von Komödie und Tragödie formal und strukturell genau das spiegelt, was auch inhaltlich Thema wird: die unerhörte Spannung zweier gleichberechtigter, unauflöslicher Prinzipien.

III.1 Exkurs: Echo

Im Gegensatz zur *Elektra* liegen der *Ariadne* die Dinge anders. Die Ausganglage ist die umgekehrte: Das Komische scheint dominant, sowohl im *Vorspiel* als auch durch die gattungs-kompositorische 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 Zwickigkeiten schlagen um in eine melodramatische Konstellation.²⁹ Wenn Zerbinetta sich „schnell, zart“ [198] dem Komponisten nähert, wenn Harlekin angesichts der trauernden Ariadne „so gerührt“ ist, dass er „ganz aus der Fassung“ [203] gerät³⁰, dann macht nicht nur die Komödie ihrem dionysischen Erbe gemäß ins Tragische „hinein ihre Bocksprünge“ [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 nur neben dem Sakralen kannte. 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“ [206] und beweist damit als eigentliche Antagonistin der heroischen Ariadne die paradoxe Identität der vermeintlichen Gegensätze.³¹

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,

²⁹ 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).

³⁰ 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.

³¹ Hier wird „die parodierte Ariadne neben die ernste“ gestellt und so werden „beide Möglichkeiten der Mythenbewältigung gegeneinander“ ausgespielt (Winfried Kirsch: *Ariadne – Theseus – Dionysos. Zur Rezeption eines antiken Mythos in der musikdramatischen Kunst*, in: *Ainigma*, hrsg. von Frey Roland Varwig, Heidelberg 1987, S. 77-94, hier S. 84).

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“ [208] und „verhüllt[em] Gesicht“ [206]. 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“ [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“ [208], konterkariert durch das kurz darauf gemachte Eingeständnis, dass ja selbst ihr eigenes „Herz so gar sich selber, gar sich selber nicht versteht!“ [212]. Damit hätte sich die Frage Nietzsches, ob „sich die Bezeichnungen und die Dinge“³² 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‘.³³

Eine Figur aber steht zwischen, besser jenseits der gattungssprachlichen Grenzen: mythisch, musiktheoretisch, psychoanalytisch hoch besetzt zeichnet sich „Echo“ als besonders ergiebige Projektionsfigur aus. In der merkwürdigen Dopplung von Passivität und selbstbestimmter Eigenheit wird sie bei Hofmannsthal als eine der drei Nymphen³⁴ zur kommentierenden, sogar ironisierenden Instanz. Echo ist die Ausnahmefigur, die sich auf beiden Seiten des Gattungsgrabens bewegt, „unsichtbar“, doch von beiden Parteien hörbar, wenn sie Zerbinettas „Rondo, aber ohne Text, ad libitum“ [208] wiederholt. Dass ausgerechnet die Verse „hingegen war ich stumm“ Echo zum Übertritt der Gattungsgrenze verleiten, scheint angesichts ihres eigenen Sprechschicksals mehr als einleuchtend.³⁵ Ebenso wenn sie „seelenlos wie ein Vo-

³² Friedrich Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, in: KSA Band I, hrsg. von Colli, Montinari, München 1999, S. 873-890, hier S. 875.

³³ 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 (SW, S. 207).

³⁴ Echo ist die einzige über einen Namen 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 kommentierenden 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“ [213] stimmigerweise die Elementfolge der Nymphen zum Quartett komplettiert. Das Feuer als das rückhaltlos verwandelnde Element ist eine Zuschreibung an Dionysos, die Hofmannsthals Nietzschelektüre geschuldet ist. 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.

³⁵ Zum Phänomen des Echos gibt es zwei leicht differierende Mythen: 1) Die Nymphe 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 Nymphe und straft sie deswegen mit Stummheit bzw. dem Echoeffekt. Diese Ei-

gel die Melodie von Harlekins Lied“ wiederholt, kommentiert dies auf signifikante Weise die Verse: „Leben mußt du, liebes Leben, Leben noch dies eine Mal!“ [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 distanzierten Echo werden beide Seiten *gleich*-gültig, der im Wiederholen durchaus auswählende Kommentar trifft je beide Seiten. In eben dieser eigenen und eigen erscheinenden Auswahl wird die göttliche Strafe der Reduktion auf bloß passive Wiedergabe fremden Sprechens zur aktiv kommentierenden Position Echos. So wie sie die allzu überschwängliche Liebes/Lebenszentriertheit der komischen Figuren nüchtern wendet, konterkariert sie die zum Pathetischen neigenden heroischen Äußerungen.

Wenn die Dryade Ariadnes „ewig“ währende „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!“ [200] Echos als ironische Brechung – die damit vierfach ver„ewig“ten Leiden sind hyperbolisch ins Quadrat erhoben. Eine ähnliche, doch komplexere Kommentarfikur verweist auf die Gemachtheit und damit auf die durchlässigen Grenzen des Textes selbst. Ariadne beschließt ihre ersten „schönen und maßlos traurigen“ Worte der Oper mit einem „Ach!“ [201]. Dieser Hauch weiblicher Ausdrucksohnmacht zitiert das bereits hundert Jahre zuvor prominent gewordene, zwischen Verzweiflung und Lakonie schwebende „Ach!“ Alkmene in der Mythenvariante *Amphitryon* Heinrich von Kleists.³⁶ Bereits von Ariadne als einsam Verlassener in umgekehrtem Verhältnis zur zweifach begehrten Alkmene zitiert, wird das „Ach!“ durch Echo „in der Kulisse“ [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

genart erbot 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“ im Supplementband 5 des Neuen Pauly: *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. von Maria Moog-Grünewald, Stuttgart 2008, S. 458-468.

³⁶ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. 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.

jahrhundertwendig aus dem eigenen Text heraus an die klassizistische Produzentin. Damit wird metaeptisch die als Zitat ausgestellte Kopie gegen das Original Alkmenes 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* eingeholt und kommentierend überholt und so 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“ [215], dass die initiatorische Gott(bewusst)werdung in der zauberischen Begegnung mit Circe den Gott der „Veränderung und Verwandlung“³⁷ als gerade „nicht verwandelt!“ [215] und damit als göttlich ausweist. Diese Sensation stellen die Nymphen leicht fassungslos, doch fast stolz aus, indem sie den nahenden Bacchus wie eine Zirkusattraktion oder Varieténummer ankündigen: „Gestern noch der Gast der Circe [...]. Heute ist er hier bei uns!“ [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!*“ [213, Hervorh. d. Verf.]. 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 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“ [sic!].³⁸

So findet sich die Strategie der Indifferenz im Kleinen der Echo-Figur wie in der großen dramatischen Form. Dass diese nicht als improvisiertes Chaos oder komische

³⁷ Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente Winter 1870-71 – Herbst 1872, 8 [46], KSA Band 7, hrsg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München 1996, S. 240.

³⁸ SW XXIV, S. 242.

Verkehrung daherkommt, sondern ein wohltemperiertes Theater ausstellt, dessen präzise Kontrastierungen eine schwebende Gleichzeitigkeit beider Gattungen, rhetorischer Stile und Figuren-„Dissembles“³⁹ evoziert, fordert nicht zuletzt den Zuschauer auf besondere Weise heraus. Doch ist dieser durch das rahmende *Vorspiel* gewissermaßen darauf trainiert, Beziehungen, Spiegelungen oder gegenseitige Kommentare zu erkennen und sie als Synchronisierung des literarhistorisch Diachronen aufeinander zu beziehen: Diese Eigenschaft, das Disparate synchron zu behaupten und in dieser Ambivalenz unaufgelöst zu belassen, wird von Nietzsche dem „Mythos“ selbst in seiner Fähigkeit „als absolutes Symbol“⁴⁰ zugeschrieben. Diese 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].⁴¹

III.2 Ariadnes Schmerz: zwischen Lustprinzip und Todestrieb

„*Der Dichter ist der Erfinder der Symptome a priori*“⁴² (Novalis) Ich wende mich nun vor allem der dionysischen Verwandlungsmetapher zu: Eine Verwandlung durch Bacchus, die von Ariadne ebenso abgelehnt wie gewünscht wird; eine Verwandlung, die zwischen Identität und Machtgeste oszilliert. Von Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos* führt ein wichtiger Bezug zu Nietzsches *Dionysos Dithyramben* (1898). Dieser Bezug lässt sich neben den in beiden Texten selbst auftretenden Figuren Ariadne und Dionysos, vor allem motivisch verfolgen: Er läuft über „Die Klage der Ariadne“⁴³ – wie der entsprechende Dithyrambus bei Nietzsche heißt. An den Gestus der Klage knüpft sich bei Nietzsche wie bei Hofmannsthal alles: nämlich Identität. In ihrer Klage demonstriert Ariadne ihren Schmerz über das Verlassenwerden von Theseus. Doch ähnlich wie bei Elektra ist es ein lustbesetzter Schmerz; darüber hinaus und vor allem ein Schmerz, der als identitätsstiftendes Gedächtnis fungiert. Ariadne hat auf ihrer „wüsten Insel“ nichts weiter als ihre schmerzerfüllte Erinnerung und diese Erinnerung stabilisiert ihr Selbstbild, ihr Ich.

Das bereits in *Elektra* verhandelte Motiv des Erinnerns und Vergessens, bestimmt die Figur der Ariadne in doppelter Weise: Der Widerstreit zwischen Erinnern und Vergessen, zwischen rituellem Umkreisen und Vergessen des Erlebten, wird ver-

³⁹ Juliane 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.

⁴⁰ Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, S. 145.

⁴¹ Bei Nietzsche heißt es zur griechischen Kultur des apollinischen Scheins, der einen dionysischen Abgrund verhüllt, einmal ganz ähnlich: „Diese Griechen waren oberflächlich – *aus Tiefe!*“ (*Die fröhliche Wissenschaft*, KSA 3, S. 352).

⁴² Novalis, *Das allgemeine Brouillon*. Das philosophische Werk II, in: Ders., *Schriften*, hrsg. von Richard Samuel, Band 3, Darmstadt 1968, S. 351.

⁴³ Friedrich Nietzsche, *Dionysos-Dithyramben*. Die Klage der Ariadne, in: KSA Band 6, hrsg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München 1999, S. 398-401.

schärft durch den Wunsch nach existenzieller Auslöschung. In Konkurrenz zu dem von Ariadne zunächst ersehnten Ort, „wo [wie sie sagt] alles rein ist“ [203], also in Konkurrenz zum „Totenreich“ tritt zunehmend ein starkes Identitätsempfinden auf der Basis ihrer Schmerzen; so fragt sie mehrfach: „Was bleibt, was bleibt von Ariadne? Laß meine Schmerzen nicht verloren sein!“ [221]. Ein Ausschnitt aus dem von Hofmannsthal an Richard Strauß 1912 gerichteten sogenannten *Ariadnebrief* thematisiert diesen Umstand:

Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpferischen 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]

Ariadne bringt Hofmannsthals oben zitierte Kategorien allerdings in höchste Unruhe: Sie will gerade im Tod „über sich selber hinweg kommen“, beharrt aber in Konkurrenz dazu auf ihren Schmerzen, die ja ihr Ich, ihre Identität herstellen: Sie will Vergessen und versucht dies ausgerechnet über ihr Schmerzgedächtnis.

Dass Schmerz als kulturstiftende Praxis funktioniert, beweisen ganze Gattungen, bspw. die Elegie.⁴⁴ Was Hofmannsthal in seiner Ariadne tut, geht darüber hinaus: Er entwickelt Schmerz als eine identitätsstiftende Praxis. Er behauptet also beides: 1. die Ich-Werdung im Schmerz = d.h. Identität und 2. die ästhetischen Artikulation in der Klage = d.h. Kultur. Kultur und Individualität erscheinen als Folge des „zerrütteten“ Körpers Ariadnes.⁴⁵ Bemerkenswert ist der damit erklärte Status des Ich, das sich nicht mehr aus der Reflexion heraus definiert, sondern sich als Schmerzkörper identifiziert: Nicht mehr *cogito ergo sum*, ‚ich denke, also bin ich‘, sondern: Ich habe Schmerzen, also bin ich! Hofmannsthal konkurriert so gleich mit zwei um die Jahrhundertwende prominenten Absagen an rational gesicherte Identität: In der einen postuliert Ernst Mach empiriokritizistisch die ‚Unrettbarkeit des Ichs‘, in der anderen diagnostiziert Sigmund Freud den Verlust der Herrschaft des Ich ‚im eigenen Haus‘.⁴⁶ Um 1900 findet sich also eine vielschichtige Gemengelage aus radikalem

⁴⁴ Vgl. Roland Borgards, *Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brockes bis Büchner*, München 2005. Borgards macht 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“ (S. 84) auftritt und damit Schmerz nicht allein als „privilegierter Ort“ einer „Historisierung“ des „Transformationsprozesses“ von „reflektorischer“ zu „reflektierender Kultur“ (S. 99) gelten kann, sondern der Mensch wird in dieser Positionierung überhaupt erst „das kulturelle Wesen, zu dem ihn erst der Schmerz gemacht hat“ (S. 110).

⁴⁵ Vgl. dazu den die ästhetischen, philosophischen und historischen Zusammenhänge von Schmerz, Erinnerung und Kultur ausleuchtenden Band *Schmerz und Erinnerung*, hrsg. von Günter Oesterle und Roland Borgards, München 2003.

⁴⁶ Sigmund Freud, *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*, in: Ders., *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hrsg. von Anna Freud u.a., Bd. 12: *Werke aus den Jahren 1917-1920*, Frankfurt am Main 1966, S. 3- 11, hier S. 11. Ernst Mach: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis*

Individualismus als Erbe des 19. Jahrhunderts und gleichzeitiger, vor allem naturwissenschaftlich hoch informierter Subjektkritik. Mit dem Ich-Konzept wird sich detailversessen beschäftigt, um es immer wieder fundamental in Frage zu stellen.

III.3 Ästhetik des Masochismus

„*Ariadne wartet!*“ [203]

Ariadne ist über eine prekäre Verdichtung mit den Merkmalen des psychopathologisierenden Masochismuskurses der Jahrhundertwende versehen: Auf der einen Seite erfährt sie den identifikatorisch besetzten Schmerz im Verlust von Theseus, auf der anderen Seite will sie der lustbesetzten Hingabe an Bacchus folgen, den sie das ganze Stück hindurch für den Todesgott Hermes hält. In dieser Verdichtung treten auf: Todestrieb nebst Lustprinzip – dem dramentektonischen Überbau gemäß natürlich 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.⁴⁷ Was heißt das? Die hier vorgeschlagene Deutung von Ariadnes Schmerz über Freuds Masochismusbegriff orientiert sich an dessen Betonung des Unspezifischen, der Ungerichtetheit im Masochismus. Denn neben der typischen Passivität „gehört [und ich zitiere Freud] noch der Unlustcharakter dazu, der bei einer Trieberfüllung so befremdlich ist.“⁴⁸ Die Widersprüchlichkeit von Wunsch und Nicht-Erfüllung bleibt im Masochismus auf Dauer gestellt. Der – wenn man so will – Clou ist die unendliche Wiederholung des Wunsches und das permanente Ausbleiben seiner Erfüllung. Über diese Bewegung eines Negativismus⁴⁹ entdeckt Freud ein komplementär zum sexuellen Begehren angelegtes Prinzip: den Todestrieb.⁵⁰ Der französische Psychoanalytiker Gilles Deleuze erklärt das Verhältnis von Lustprinzip und Todestrieb im Masochismus als Umkehrung:

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 unterge-

des Physischen zum Psychischen. Mit einem Vorwort zum Neudruck v. Gereon Wolters, Darmstadt 1987 (Nachdruck der 9. Aufl., Jena 1922), S. 20.

⁴⁷ Sigmund Freud: „Ein Kind wird geschlagen“. Beitrag zur Kenntnis der Entstehung sexueller Perversionen (1919), in: Freud, Studienausgabe Band VII, hrsg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt am Main 1982.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ Vgl. den Vortrag von Judith Halberstam (University of Southern California): „Radical Passivity“ bei der Tagung „Queer Spaces“ am 28. Mai 2009 in Tübingen, in dem sie eine Lesart des Freudschen Todestriebes 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.

⁵⁰ Zum ersten Mal findet dieser Destruktionstrieb 1920 in *Jenseits des Lustprinzips* seinen Niederschlag.

ordnet wird. Eros wird entsexualisiert und abgetötet, um Thanatos zu resexualisieren.⁵¹

Im Masochismus bedingen sich also die maßgeblich konkurrierenden Paradigmen von Lustprinzip und Todestrieb auf für die Psychoanalyse prekär unlösbare Weise als Lust an der Unlust – d.h. es findet eine metaphorische Identifikation von Eros und Thanatos statt. Der Masochismus wird zum unauflösbaren Zirkel. In der Literatur der Jahrhundertwende gewinnt der Masochismus auch ästhetische Relevanz und wird aufgrund dieser Vergeblichkeitsstruktur zu einem attraktiven Motiv (Aporie, d.h. zum unauflösbaren Widerspruch im Phänomens selbst), bspw. Sacher-Masoch.

Auf dieser höchst instabilen Schwelle zwischen Eros und Thanatos will Ariadne verharren, in wie sie sagt „starrer Trauer“ [200] und „nächtlichem Entzücken“ [217] zugleich. Lust und Wiederholung haben bei ihr die Rollen getauscht:⁵² so singen die Nymphen

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! [200]

Die drei Nymphen schildern hier die klagende Trauer 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.“⁵³ Ariadne befindet sich vornehmlich in einem Dämmerzustand⁵⁴ - einer Art „suspense“⁵⁵ – so sagt sie selbst von sich: „Ariadne wartet!“ [203]. Ariadne phantasiert fortwährend die erlösende Todesszene, die eine kindlich vertraute Konstellation beschwört: „ja, dies muß ich finden: Das Mädchen, das ich war! [201]“ und sie sieht sich „in den schönen Feierkleidern, die mir meine Mutter gab“ [203]. Die in verschiedenen Deutungsentwürfen zum Masochismus oft beschworene Mutter-Kind-Dyade⁵⁶ ist hier nicht nur Regression, sondern eine tödlich phantasierte

⁵¹ Gilles Deleuze: *Sacher-Masoch und der Masochismus*, in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Frankfurt am Main 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.

⁵² Vgl. dazu Deleuze, *Masochismus*, S. 266.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Richard von Krafft-Ebing führte den Begriff des „Dämmerzustandes“, der den des „Sinnesdelir“ 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.

⁵⁵ Deleuze, *Masochismus*, S. 227.

⁵⁶ Deleuze, ebd., so auch in: *Masochism. Current Psychoanalytical Perspectives*, hrsg. von Robert A. Glick, Donald I. Meyers, Routledge 1993 oder: Masud Khan, *Entfremdung bei Perversionen*, Frankfurt am Main 1983, S. 304. Dass im Text zwar auf die Mutter Bezug genommen wird (vgl. 203, 220) und Ariadne stets in der Nähe der chthonisch vieldeutigen, schützenden Höhle aufzufinden ist,

Entzugsbewegung – für Ariadne steht fest: „ich will vergessen!“ [201]. Doch in der wiederholten Beschwörung der eigentlich zu tilgenden „Spur“ [204] wird diese nur immer erneuert.⁵⁷ 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 Vergangenheit „zuckt dann auf“ [201].

In der ritualisierten, steten Vergegenwärtigung dessen, was Ariadne doch erklärmaßen nicht ertragen kann, weil es „so weh tut“ [201], liegt das masochistische Verhaltensmuster. Der typische Bestrafungscharakter „bewirkt, daß, was die Lust der Wiederholung ist, als Lust am Schmerz in Erscheinung tritt.“⁵⁸ 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 Schmach, zerrüttet sein wie ich!“ [201] Auffällig dabei ist, dass Ariadne in dieser anklagenden Selbstbeschreibung nicht etwa das Verlassenwerden durch Theseus nennt; sie beklagt den von ihr selbst produzierten Dauerzustand der Zerrüttung. Ihr Selbstbild differiert hierin ganz entschieden von dem Fremdbild, das bspw. Zerbinetta formuliert: Diese beschreibt Ariadne als „Verlassen! in Verzweiflung! ausgesetzt!“ [206]. Im Gegensatz zu einer Fremdbestimmtheit als abgewiesenes Liebes-Objekt, betont Ariadne jedoch die Selbst-Gemachtheit ihrer pausenlosen Leiden, sie stellt die schmerzbesetzte Schamerfahrung als Selbstermächtigung aus – erst über den Schmerz wird sie zum Subjekt. So formuliert sie ihre Bedenken gegenüber Bacchus, dem Verwandler folgendermaßen: „Entfernt sich alles, alles von mir? Die Sonne? Die Sterne? *Ich mir selber?* Sind *meine Schmerzen* mir auf immer, immer genommen? Ach!“ [219, Hervorh. d. Verf.]. An dieser Stelle beschreibt in Hofmannsthal's Text eine masochistische Subjektkonstruktion, die nah genug an Freuds Begrifflichkeit ausgerichtet ist, um diese in sich umzuwenden. Hofmannsthal spannt den Bogen von einer psychoanalytisch als defizitär gedeuteten Perversion zu einer nun poetisch behaupteten Stärke des Ich: er kreiert masochistische Stärke. Damit öffnet er die Figur der Ariadne für eine kraftvolle Identität im Schmerz, die allerdings zwingend in Konflikt zu ihrem todessehnsüchtigen Verwandlungswunsch geraten muss. Ariadnes Ahnung, dass im „Totenreich“ [203] „nichts gilt, was hier gegolten hat“ wird verschärft durch den Satz, dass jeder, der sich dort aufhält „vergessen hat, *was ihn schmerzen sollte*“ [218, Hervorh. d. Verf.]. Damit formuliert sie erneut die Notwendigkeit eines Schmerzgedächtnisses als Selbstvergewisserung. Denn der Verlust dessen, was einen „schmerzen sollte“ [219] bedeutet: Verlust der Ich-Erinnerung. Sie ändert dann auch fundamental ihre Grundhaltung: Während sie

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 Väterverneinung“ (Masochismus, S. 215).

⁵⁷ Diese Figur der nicht zu tilgenden Spur findet sich in dem Verhältnis von Chrysothemis und Elektra. Ariadne vereint letztlich das ‚Nicht-Vergessen-Wollen‘ Elektras mit Chrysothemis' unerfüllbarem Wunsch nach Vergessen.

⁵⁸ Deleuze, Masochismus, S. 267.

sich eben noch durch den tödlichen Übertritt „von allen wilden Schmerzen gereinigt“ [203] wissen wollte, bringt ihr die göttliche Erscheinung von Bacchus und die „Gewalt seines Tones“ [219] die Unumkehrbarkeit des eben noch ersehnten Zustandes zu Bewusstsein. Gerade die Plötzlichkeit und Leichtfertigkeit der göttlichen Versprechungen wird ihr zum Stein des Anstoßes: „Gibst du Vergessenheit so zwischen Blick und Blick?“ Hatten ihre morbiden Phantasmen noch die ätherisch entschleunigte Zeitlupenqualität des „stillen“ und „lautlosen“ Geführtwerdens ins „Totenreich“ [203], geht nun alles „so schnell!“ und sie fürchtet zu recht: „Bleibt nichts von Ariadne als ein Hauch?“ und sie sieht ein: „es gibt kein Zurück.“ [219]. Als symbolistische Bühnenbildanweisung erhebt sich nun ein „Sternenhimmel“ als „Baldachin“ [ebd.] über die Szenerie, der das mythisch überlieferte Schicksal dieser Gottesgeliebten antizipiert: nämlich ihre 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 Wunsch nach tödlicher Verwandlung: Die Logik eines identitätsstiftenden Schmerzgedächtnisses kann die lustbesetzte Wiederholung nicht aufgeben, zugleich fordert aber Ariadne die eigene Auflösung. Die Identifikation von Schmerz und Selbst gerät Ariadne einerseits zur fortzuschreibenden Ich-Geschichte, aus der heraus sie fragt und fordert: „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!“ [220f.]. Doch erweitert sie direkt im Anschluss die identische Forderung um ihr Gegenteil, nunmehr bereits unsichtbar, so die Szenenanweisung, nur noch als „Stimme“ [221] hörbar, verlangt sie beides: „Laß meine Schmerzen nicht verloren sein, bei dir laß Ariadne sein!“ [221]. Entworfen wird in dieser Sehnsucht Ariadnes nichts weniger als das vergessende Erinnern, der belebte Tod – das gelingende Scheitern. In dieser paradoxen Struktur des ‚Sowohl – als auch‘ lässt sich ein durchaus dionysisches Prinzip erkennen.

Doch Hofmannsthals Variation des Gottes selbst fällt eigentümlich selbstsüchtig aus: „Die Höhle deiner Schmerzen zieh ich zur tiefsten Lust um dich und mich!“ [220]. Das Ungleichgewicht des einseitig erlittenen Schmerzes wird hier so gerade eben noch verdeckt von einer beiden bereiteten „tiefsten Lust“. Aber dieser Bacchus zeichnet sich eher durch abgründige Perfidie als durch erlösende Apotheose aus: Bacchus entspricht Ariadnes paradoxem Wunsch nur in seinem Negativ; statt zum ‚Sowohl – als auch‘ macht er sie zum ‚Weder – noch‘. Als an den Himmel gebanntes Sternenbild ist sie weder tot noch lebendig, sie verharrt in der Repräsentation. Bacchus hingegen bekennt: „Durch deine Schmerzen bin ich reich, nun reg ich die Glieder in göttlicher Lust!“ [221]. Die Bilder von luxuriösem Überschuss und sexuell konnotierter Agilität konterkarieren die verbale und körperliche Stillstellung Ariadnes nur umso deutlicher.

Wo Elektra im Überschuss ihrer ekstatischen Körpersprache im dionysischen

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 zwar die „Schmerzen“, aber damit auch sie sich „selber [...] auf immer, immer genommen“ [219].

In der Erstarrung zum körperlosen Lichtzeichen lässt Hofmannsthal mit *Ariadne* den Mythos an seinem Nullpunkt einkehren. Im Jargon der Moderne hieße das: nach dem Mythos ist vor dem Mythos. Die 30 Jahre 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.“⁵⁹

Dass sich Dionysos, der mächtige Gott der Verwandlung, schlicht als Trunksucht lesen lässt, bringt mich zurück zur eingangs geäußerten Vermutung: Auf der Rückseite jedes Frauenbildes, das wir hier in den Festspieldialogen diskutieren, verbirgt sich also stets auch ein Männerbild.

⁵⁹ André Gide, *Theseus* (1946), übers. von Ernst Robert Curtius, in: Ders., *Gesammelte Werke* in zwölf Bänden, Band 4, hrsg. von Peter Schnyder, Stuttgart 1997, S. 263-306, hier S. 296.