

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2010)

Heft: 41: Autoritäre Moderne = Autorité et modernité = Authority and modernity

Artikel: Pentheus' Labyrinth : Autorität als Raum- und Textmodell in Hugo von Hofmannsthals Pentheus-Fragment

Autor: Eder, Antonia

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006362>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Antonia Eder

Pentheus' Labyrinth

Autorität als Raum- und Textmodell in Hugo von Hofmannsthals *Pentheus*-Fragment

I. Mythos-Revision:

“Antike scheint also gar nichts gegebenes: sie wird, sie entsteht”¹

Hugo von Hofmannsthal strahlt als Stern mit Namen Loris am Lyrikhimmel des Fin de Siècle. Doch er ist entschlossen, diesen Stern sinken zu lassen im Tausch gegen die grosse dramatische Form, die Tragödie. Gerade Hofmannsthals mythologische Dramen lesen sich als dichtes Kondensat voll widersprüchlich arrangierter Konstellationen, die das Heterogene in Gattung, Stil und Ton erproben. In seinen Re-Visionen antiker Mythen, wie *Ödipus und die Sphinx*, *Elektra*, in der *Ariadane auf Naxos* oder dem *Pentheus Fragment*, begegnet man stets mehreren thematischen Grosskomplexen.²

In der Neuausrichtung auf die Tragödie seit 1903 wird somit auch 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 Autorität. Denn poetisch arbeitet Hofmannsthal sich mit seinen Mythos-Adaptationen an Grössen wie Aischylos, Sophokles und Euripides ab. Gleichzeitig stellt er sich unvermeidlich in eine Reihe mit den Tragikern, indem er denselben Weg betritt wie sie. Denn auch sie gestalteten bereits Variationen eines schon je bekannten Mythos, die sich im berühmten Agon der Dionysien bewähren mussten. Hofmannsthal sieht sich 2400 Jahre später vergleichbaren Wettkampfbe-

1 Unveröffentlichte Notiz aus dem Freien Deutschen Hochstift mit der Signatur H IV b 177 9.

2 Werke Hofmannsthals werden nach folgender Ausgabe zitiert: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch Frankfurt am Main, 1979. Für Zitatnachweise werden folgende Siglen verwendet: EEG: Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe; D: Dramen; RA: Reden und Aufsätze I: 1891–1913, II: 1914–1924, III: 1925–1929.

dingungen ausgesetzt: Literatur- und Theaterkritik, Zuschauerreaktionen, Zuschauerzahlen, Aufführungswiederholungen. Für den modernen Dramatiker spielt nicht zuletzt aus diesen Gründen Wirkungsästhetik eine grosse Rolle. Im Namen der Wirksamkeit bedient er sich bestimmter Schlüsselreize, die sich als Affektästhetik kategorisieren lassen. Dazu zählen die mit hohem Wiedererkennungseffekt ausgestatteten Symptome der Hysterie³ oder die oft ausgesprochen strategische Übertretung der Grenzen des bürgerlich 'guten Geschmacks', wenn Hofmannsthal Motive wie Perversion, Notzucht, Inzest oder das Monströse in seinen Mythos-Variationen betont. Entweder bietet sie der Mythos selbst (der Inzest des Ödipus, der Muttermord des Atriden Orest, die Zerreissung des Pentheus) oder Hofmannsthal zitiert die intensiv mit seinem Werk verwobenen Intertexte. Auch diese Zitat- und Motivsteinbrüche rangieren auf hohem kanonischen Niveau. Hofmannsthal schreibt seine Antikestücke auf dem Fundament nietzscheanischer Kulturkritik mit erkennbaren Zitaten und deutlichen von Bachofen, Rohde bis Freud entliehenen Motiven. 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.⁴

Seine Affekttechnik demonstriert 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 – ein Spiel mit Autorität. Seine Texte sind gespickt mit Anspielungen und Zitaten aus Philosophie, bildender Kunst, Medizin, Ethnologie, Religion. So zielt seine 'Affektästhetik' auf zweierlei: erstens auf die voyeuristische Lust am Skandal und zum anderen auf etwas wie Kulturstatus generell. Hofmannsthal hat also einen Slogan variiert: 'Affect sells' – eine Einschätzung, die ihn mit Richard Strauss verbinden wird.

3 Vgl. dazu Maximilian Bergengruen, *Mystik der Nerven*, Freiburg, 2010.

4 Zur Nietzsche-Rezeption in Hofmannsthals *Elektra* vgl. Antonia Eder, "'Das maßlose Wühlen im Schmerz'. Nietzsche-Rezeption in Hofmannsthals *Elektra*", in: *Nietzsche – Philosoph der Kultur(en)?*, hg. v. Andreas Urs Sommer, Berlin, New York, 2008, S. 467–476.

Fruchtbar gemacht werden daneben für diese Affektästhetik die rauschhafte Wortgewalt und virile Bildermacht eines archaischen Mythos abseits "jener antikisierenden Banalitäten, welche mehr geeignet sind, zu ernüchtern als suggestiv zu wirken".⁵ Hofmannsthal bescheinigt dem Mythos per se eine Überzeitlichkeit, die sich im Kern gegen idealistische Harmonisierung genauso widerständig zeigt wie gegen geschichtsphilosophische Bewegungen der Teleologie oder Dialektik. Diese "Zeitresistenz"⁶ verweist für Hofmannsthal auf eine dem Mythos eigene Gewalt. In der Absicht, die "Schauer des Mythos *neu* zu schaffen",⁷ tritt Hofmannsthal hinter die klassizistische Serenität zurück, die er Winckelmann und Goethe vorwirft; diese hätten schliesslich, wie er konstatiert, nie den "italischen Strand" verlassen und nie "eine wirkliche Antike, nie ein Bildwerk des fünften Jahrhunderts gesehen".⁸

Hofmannsthal schwebt darum etwas genau Gegensätzliches zur "verteufelt humanen" Iphigenie vor, er will die Antike "vom großen Orient aus neu an[blicken]".⁹ Mit seiner ganz eigenen Antikerezeption zielt Hofmannsthal also darauf, gemäss Nietzsches Diktum, dass die attische Tragödie selbst bereits apollinischer Schein sei, über die antiken Dramatiker hinaus- und zu den Ursprüngen des Mythos zurückzugehen. Diese Antikerezeption betont das kultische Wiederholungsmoment des Mythos: Strukturen, die in Opfer, Klage und Ritual konstitutive Ambivalenzen von Wirklichkeit, Gewalt und Ästhetik aufzeigen. So beherrschen die moderne Szene der antiken Stoffe folgerichtig Gewalt, Rachsucht und Trostlosigkeit: Hofmannsthals Mythen spielen im "Hinterhof" der Paläste, in "Zellen", "Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit".¹⁰ In seinen Mythosbearbeitungen brechen radikale Elemente des Nichtsprachlichen wie Tanz oder Pantomime den Dramentext ab. Das Bühnenbild mit Farb- und Lichtregie erhält eine eigene, in den Szenenanweisungen minutiös beschrie-

5 Hofmannsthal, D II "Szenische Vorschriften zu Elektra", S. 240.

6 Hans Ulrich Gumbrecht, "Präsenz-Spuren. Über Gebärden in der Mythographie und die Zeitresistenz des Mythos", in: *Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. v. Udo Friedrich, Bruno Quast, Berlin, New York, 2004, S. 1–19.

7 Hofmannsthal, RA III, S. 443.

8 Hofmannsthal, EEG, S. 629.

9 Hofmannsthal, RA II, S. 156.

10 Hofmannsthal, D II *Elektra*, S. 240.

bene, also kalkulierte, performative Wirkkraft; eine expressive Körpersprache schreibt Hofmannsthal seinen Figuren auf den theatralen Leib – und nicht von ungefähr findet Richard Strauss in Hofmannsthal den kongenialen Librettisten für viele seiner Opern.

II. Pentheus

In dem hier zu betrachtenden *Pentheus* Fragment wird es um die poetologische Feinarbeit dieses Affekttheaters gehen, das sich auf zwei Ebenen durch Konzepte von Autorität auszeichnet.¹¹ Neben die eingangs dargelegte Autorität des Mythos als Erzählform für Hofmannsthal's Text tritt ein weiteres Konzept im Umgang mit hermeneutischer Autorität. Dieses intertextuelle Konzept möchte ich das 'zerstörende Zitieren' nennen, das die Reihe der Mythosadaptationen Hofmannsthal's auszeichnet. Die Lektüre von Hofmannsthal's sogenannten Griechendramen zeigt, dass diese Texte zwar in einem ersten Schritt den Dialog mit ihren antiken, philosophischen, ethno-soziologischen und psychologischen Intertexten suchen. Darüber hinaus demonstrieren sie in der Friktion von Theatralität, Ritualität und Intertextualität den notwendigen Zerfall von poetischen Figurationen. Hier will ich mich zwar im Rahmen dieser These bewegen, werde mich aber auf Hofmannsthal's *Pentheus* beschränken, um darin dem Labyrinth als literarischem und psychischem Raummodell nachzugehen und dadurch den intertextuellen Blick auf die Theoreme Sigmund Freuds zu richten.

1904 erreicht das Fragment seinen produktiven Höhepunkt in der Gestaltung von Figuren-, Stimmungs- und Motivtektoneik. Es lässt sich eine Annäherung an die euripideische Vorlage feststellen, die vor allem die Figurenkonstellation betrifft: In den ersten Notizen hatte Pentheus seinen dionysischen Widerpart noch in der eigenen Gattin,

11 Zitatnachweise für Hofmannsthal's *Pentheus* Fragment werden in eckigen Klammern direkt im Text geführt. Sie folgen der Ausgabe: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch Frankfurt am Main, 1979. Zudem werden Zitate aus den chronologisch aufgearbeiteten Notizen (N) der kritischen Hofmannsthal Ausgabe *Sämtliche Werke XVIII*, Dramen 16, Fragmente aus dem Nachlaß 1, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt am Main, 1987, in runden Klammern im laufenden Text ausgewiesen.

die den "mystischen orgiastischen Bräuchen" frönte.¹² Danach stellt sich dem König von Theben nun die eigene Mutter Agaue entgegen. Diese intrikate Verschiebung der Paar-Konstellation zugunsten einer Mutter-Sohn-Konstellation, in der der Gatte zum Sohn und die Gattin zur Mutter wird, lässt einerseits die Ausrichtung am radikalen, attischen Vorbild deutlich werden. Zum anderen aber zeigt sich in Hofmannsthals Änderung nun erst eine ödipal akzentuierte psychische Disposition des Helden. 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.

II.1 Intertexte

Der weite Zeitrahmen von 1893 bis 1918, über den sich die Arbeit am *Pentheus* erstreckt, liegt wie eine Folie hinter Hofmannsthals Umdeutungen antiker Stoffe. So bereiten auch hier die Werke Nietzsches, Bachofens und Freuds den intertextuellen Boden, der von Hofmannsthal bestellt wird.¹³ 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.¹⁴ Der antike Kernmythos verleiht einem entscheidenden Moment griechischer Kulturgeschichte Ausdruck: dem Triumph des "dunkel orgiastischen" [557] Gottes Dionysos, des "Asiaten" [553], der in Theben einfällt und seinen neuen Kult etabliert. Der

12 Hofmannsthal, SW XVIII, S. 48.

13 "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 Liste bei Klaus E. Bohnenkamp, "... eine aufregende Handlung". Hugo von Hofmannsthals 'Bacchen'- und 'Pentheus'-Entwürfe, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1998, S. 191–230, hier S. 213.

14 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 Walter Paters *Greek Studies* und Erwin Rohdes *Psyche* Hofmannsthal offenbar favorisierte, vgl. Bohnenkamp, a.a.O., S. 194.

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”¹⁵ unterstreicht Hofmannsthal in der Tradition Bachofens, wenn er ihn in “weiblichem Gewand” [550] auftreten lässt und ihm “schmachtendes Aussehen, weibliche Züge, rote Lippen wie eine giftige Blume” (N2) verleiht. Im antiken Mythos verlangt nun der neue Gott die bedingungslose Anerkennung seines Kultes. Sein Grossvater Kadmos, Vater Agaues und ihrer beim Anblick 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 Kit-hairon. Hierher folgt ihnen Pentheus heimlich, bezieht Späherposition auf einer Fichte, wird 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 euripideische Figur des Dionysos bleibt bis zuletzt unerbittlich rach- und herrschsüchtig gegen die Thebaner.

II.2. Identitätskonkurrenz: 1x Pentheus vs. (2x Dionysos)²

Zurück zu Hofmannsthal: Pentheus ist erst seit kurzem “König”, da “sein Vater soeben gestorben” [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” [551] vertrauende Thronfolger sieht durch das plötzliche Auftreten von Dionysos und dessen

15 Johann Jakob Bachofen, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur* (1861), hg. von Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt am Main, 1980, S. 39.

Machtanspruch nicht nur seine eigene politische und soziale Position, sondern das gesamte Erbfolgegesetz bedroht. Was tun?

Für Pentheus ist "das Sondern, das Auseinanderhalten alles" [553], er traut als Anhänger "logisch" sinnvoller Zusammenhänge nur dem klar strukturierten "Greifbar-Tastbaren". Pentheus ist ein aufgeklärter Rationalist, ein "Verständiger" [557], der in einem individualistischen System der Differenz funktioniert. Symptomatischerweise hält er im ersten Teil des Textes meist "ein Licht" [550] oder eine "Fackel" [554] als Epitheton des Aufklärers, dank derer er "erkennt" und meint, alles "rein hesiodisch, ethisch" erklären zu können [553]. In Dionysos will deshalb der "Skeptiker" [551] Pentheus auch nur den "frechen Gaukler, der für einen Gott sich ausgibt!" [552], erkennen und ihn als "Verbrecher, Bettler, Pariah" [551] ausgrenzen. Das autoritäre Prinzip der gewaltsam eingrenzenden Ausgrenzung dient Pentheus auch als Regierungsformel. So "erteilt er Befehle gegen die Feier des neuen Gottes" [550] und ordnet an, alle, die Dionysos "aufsuchen", umstandslos "lebendig zu begraben" [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" [551] an Pentheus selbst zu dokumentieren, als diese bspw. in den harmlosen Ehrbezeugungen des greisen Cadmus zu suchen, "ahnt" die Mutter Agaue. Für sie steht fest, dass das "Furchtbare an alle dem nur von dem Druck kommt, der darauf lastet." [551].¹⁶ Dieser Druck, den Pentheus durch seine In- und Exklusionspolitik erzeugt, schlägt in einer pathologischen Angstvision zurück auf den vermeintlichen Kontrolleur: Er fühlt sich bedroht von dem "in Kerkern Zusammengepreßten, lichtscheu Hinschleichenden, vampyrhaft Hervorgrinsenden, sich Duckenden der Welt" [551]. So gebiert das repressive Herrsch- und Denksystem von Pentheus die eigene angststimulierte self-fulfilling Prophecy, ohne dass der mächtige Kontrahent Dionysos zunächst überhaupt eingeschritten wäre.

In der direkten Begegnung nimmt Dionysos nun konsequent nicht den bloss komplementären Gegenpart zu Pentheus ein. Sondern Dionysos ist alles, was Pentheus ist und darüber hinaus sein Ge-

16 An diese Vermutung Agaues schliessen sich im Fragment die in Klammern notierten Assoziationen "(Pathologie, Criminal-psychologie, Romane von Eekhoud, Willy)" (N5) an.

genteil – der Gott der Bewegung, der Präsenz, der Indifferenz. Hofmannsthals Dionysos trägt im Vergleich zu dessen Figuration bei Nietzsche konzeptuelle Züge der vielfach potenten Überdetermination.¹⁷ In einer Art ununterschiedener und darin 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” [557, Hervorh. A. E.]. Er eint nicht nur Individuum und Masse, sondern hebt damit auch die Trennung zwischen Dionysischem und Apollinischem, chthonischen 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” mittönt¹⁸ – dieser Wesenszug der Doppelheit erscheint im *Pentheus* aber noch einmal potenziert: “Bacchus ist doppelt ein Doppelgänger seiner selbst” [552]. Darin wird er in einer Nietzsches Konfiguration überbietenden Polyvalenz zum “Unnennbaren” [554], weil Unendlichen, als gewaltiger Widerpart von Pentheus. Dieser, als Kronzeuge des apollinischen Prinzips der Individuation, hält, wie sich zeigt, in fatal “kurzsichtiger Weise an der Unteilbarkeit der Person” [553], am In-Dividuum fest.

Als omnipotente Figur erhebt der Gott im Finale “eine gewaltige Stimme” wie eine “eherne Trompete”, bei deren Klang “sich alle legen müssen wie gehorsame Tiere” [557].¹⁹ Das seit der Antike gängige Motiv der akustischen Einflussmacht des Dionysos’, wird eingeleitet durch “geheimnisvolle Hornrufe”. Im Gegensatz zu seinem

17 Hofmannsthal vereint im Grunde Nietzsches ewig rivalisierende Prinzipien des Dionysischen und des Apollinischen in dem einen Dionysischen. Diese Beobachtung macht auch Bohnenkamp, der hier Nietzsche von Hofmannsthal “weiterführend” (*a.a.O.*, S. 202) gedacht sieht.

18 Friedrich Nietzsche, “Die Geburt der Tragödie”, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Kritische Studienausgabe hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, 1999, S. 33.

19 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-quantitative, sondern mit seinem innersten Wesen tief verbundene Bestimmung”, die “eine unvergleichlich engere Einheit und Stimmungsgemeinsamkeit” über den “Gehörseindruck” erzeugen kann (Georg Simmel, *Soziologische Ästhetik*, hg. von Klaus Lichtblau, Wiesbaden, 2008, S. 123).

Antagonisten Apoll, der für den Augen-Schein verantwortlich zeichnet, erlebt das Gefolge des Dionysos stets einen manifesten Hör-Rausch. Als Entäusserung dieses Rauschs erschallt auch bei Hofmannsthal der "furchtbare nicht mehr menschliche Schrei" [551] der Bacchen. Hier wird hörbar, dass im Dionysischen ein (von Hofmannsthal) entgrenzter Begriff von Individualität das Ungeheure und das Chaotische als Form einer gesteigerten Natur einschliesst.²⁰ Ein Zustand, der die Bedingtheit der Person übersteigt und sich folgerichtig auch nicht mehr als diskursive Sprache, sondern als Schrei der Bacchen manifestiert, der "ärger als das Brüllen des Bergsturzes" [552], "grausenhafter als das Heulen eines todverwundeten Tieres" ist, eben "weil er aus menschlichen Brüsten herausdringt" [556]. In der Durchdringung der Zuschreibungen von unbelebter und belebter Natur, von Fels, Tier und Mensch kann Dionysos so zuletzt zum "Symbol des Ungeheuren" [551] werden.

Diesem Ungeheuren, der antritt, "alle Fesseln" zu lösen, "alle Unterschiede" aufzuheben,²¹ ist nicht mit Argumenten der autoritären Hierarchie zu begegnen. Dass Pentheus mit seinem Konzept der Clan-Logik scheitert, hat einen dynastischen und einen systematischen Grund. Zum einen begeht er einen genealogischen Denkfehler: Dionysos ist als Sohn von Semele, der Schwester Agaues,²² ein Cousin und damit sehr wohl Mitglied des "clan" [551]. Zum anderen ist es ein hoffnungsloses Unterfangen, das Prinzip der Entgrenzung durch autoritäre Individuation bannen zu wollen. Ein anschauliches Beispiel liefert dafür das im Fragment dominant auftretende Motiv des Labyrinths als Raum- und Denkmodell.

20 Vgl. Ulrike Stamm, "Ein Kritiker aus dem Willen der Natur". *Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters*, Würzburg, 1997, hier S. 274f.

21 Johann Jakob Bachofen, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur* (1861), hg. von Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt am Main, 1975, S. 40.

22 In Euripides' Tragödie (s. o.) erklärt Pentheus den Dionysos zum genetisch bedingten Hochstapler, da ja schon dessen Mutter Semele behauptet hatte, die Geliebte von Zeus gewesen zu sein, und 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 Familiengenealogie heraus.

III. Das Labyrinth

Die subversive Vorarbeit für die Herrschaft von Dionysos leistet im *Pentheus* das mütterliche Prinzip als *ius naturale*. Agaue ist "dunkler Möglichkeiten voll" [551], sie ist dem nicht gesonderten "Chaos verbunden" [551] und bildet ordnungslogisch wie entwicklungsgeschichtlich die Opposition zu ihrem alles sondernden Sohn. Eine beunruhigende Masslosigkeit muss 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" [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" [553] zu deuten weiss.

Wie sich zeigen wird, unterliegt auch Agaue dem "Anderswerden" [554], das der "Fremdmacher" [557] über den dionysischen Kult herbeizuführen weiss.²³ Zunächst allerdings ist der Machtbereich Agaues ganz der Erde verbundenen und den chthonischen "Göttern" [551] geweiht. Sie agiert in einer Sub-Kultur: Das unterirdische Labyrinth Agaues unterminiert den Palasts von Pentheus.²⁴ Ihr paralleler Machtraum ist ein unüberschaubarer "Irrgarten" mit zahllosen dunklen "Grotten", "unterirdischen Teichen", einem opaken "Schacht, der in den Berg führt", und ausgerechnet durch eine "Falltür" [553]²⁵ ge-

23 Bohnenkamp stellt zur ähnlichen Wirkung und Wahrnehmung des Dionysos auf Agaue und Pentheus, trotz gänzlich verschiedener Perspektive 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" (*a.a.O.*, S. 215).

24 "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).

25 Das hier gewählte Vokabular scheint geradezu eine dem Symbolbereich des Weiblichen in Freuds *Traumdeutung* entsprechende Bebilderung zu sein (Sigmund Freud, "Die Traumdeutung", in: *Studienausgabe*, Band II, hg. v. Alexander Mitscherlich, Frankfurt am Main, 1982): "Höhlen" und "Zimmer" sowie deren "Eingänge und Ausgänge" verweisen nach Freud im Traum auf "Frauenzimmer"

langt man in die verschachtelten "inneren Gemächer" Agaues, in die wiederum überraschend "von oben die Sterne fallen" [554] – die topologischen Zuordnungen sind gänzlich verwirrt. Jedoch muss Pentheus, als er endlich "den geheimen Gang mit einer Fackel" [554] hinabschreitet, nicht nur feststellen, dass das Reich der "Naturmütter" verwaist ist, sondern dass es auch seinen "sinnlich-erotischen"²⁶ Kult in ungeahnten Ausmassen bis in die oberen Etagen, 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. [553]

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" [552]. Es zeugt zudem von der Stabilität dieses parallelen Subraums, dass die Entdeckung durch Pentheus zu spät kommt. Erst als er den obskuren Machenschaften seiner Familie in der Verehrung des neuen Gottes nachgeht, stösst er – und das nicht einmal aus eigener Kraft – auf die inzwischen "leeren" [550] Räume dieses mütterlichen Herrschaftsbereichs. Denn zu diesem Zeitpunkt ist die subversive Kultstätte bereits aufgegeben zugunsten der neuen dionysischen Religion.

III.1 Labyrinthisches Raummodell: Subversion und Autorität

Das "symbolische Motiv" [552] des Labyrinths ist eng mit paradigmatischen Motiven des Mythos selbst verbunden. Schon formal generiert es sich aus Variation und Kontingenz: Derjenige, der das Labyrinth betritt, folgt der ebenso spielerischen wie kraftraubenden Trial-

(S. 348), den "Schacht" deutet Freud stets als "Vagina" (S. 359), wie überhaupt die "unterirdische" Anlage auf Freuds Konzept des Unbewussten hinweist.

26 Bachofen, *Mutterrecht*, S. 39.

and-Error-Regel.²⁷ Gerade die Spannung zwischen bauwerklicher Statik und strukturauflösender Innentopographie hat diesen vieldeutigen Raum der Um- und Gegenläufe auch im ästhetischen Diskurs etabliert. Literarisch hat das Labyrinth seine “topologischen Qualitäten als Parcours für avantgardistische Schreibweisen” unter Beweis gestellt.²⁸ Das Labyrinth ist das “mythische Raummodell des aussichtslosen Umherirrens mit oft tödlichem Ausgang”, ein Ort des “Heils” wie des “Teufels” und dient darum oft als hochgradig aufgeladenes Weltdeutungsmuster:

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.²⁹

Im Labyrinth treffen sich Chaos und Ordnung, angsterzeugende wie lusterregende Momente – eine berüchtigte Mischung aus “Terror” und “Spiel”.³⁰ Dem Spiel als Kategorie anthropologischer Ästhetik ist seit Schiller das zwanglose Zusammenwirken von Sinnlichkeit und

27 Umberto Eco hat drei Varianten von Labyrinthentypen kenntlich gemacht: Das mythische Urlabyrinth des Theseus besteht im Grunde aus nur einem, zwar mäandrierenden, aber einsinnigen Weg, der einen Ariadnefaden eigentlich überflüssig macht und an dessen Ende, im Zentrum, das Monster (Minotaurus) wartet. Das zweite 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.

28 Manfred Schmeling, *Der labyrinthische Diskurs*, Frankfurt am Main, 1987, S. 13. Anzuführen wären u. a. Kafka, Joyce, Walser oder Borges.

29 Zur mythischen Kodierung des Labyrinthbegriffs vgl. den Band *Labyrinth und Spiel. Umdeutung eines Mythos*, hg. v. Hans Richard Brittnacher und Rolf-Peter Janz, Göttingen, 2007, hier S. 8.

30 Hans Blumenberg, “Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos”, in: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, hg. von Manfred Fuhrmann, München, 1971, S. 11–66. Diesen Zusammenhang stellen einleuchtend dar: Brittnacher/Janz, *a.a.O.*, S. 11.

Denken als Freiheit zugeordnet. Im labyrinthischen Spiel radikalisiert sich allerdings ein moderner Zweifel an der utopischen Potenz dieses Spielbegriffs: Die spielende Freiheit im Labyrinth ist immer auch mit Selbstverlust oder Todesdrohung (Minotauros) verbunden. Damit oszilliert die Funktion des Labyrinths ständig zwischen Initiation, Devianz und Scheitern. Die klassische Moderne leidet symptomatisch unter dem ideellen Verlust eines Zentrums. Labyrinth treten in diesen Texten über ihre Grenzen hinaus und potenzieren sich in allen Lebenszusammenhängen.

Paradigmatisch hierfür erscheint die Leere, der Pentheus im Zentrum des unterirdischen Labyrinths begegnet. Die ambivalenten Zuschreibungen des labyrinthischen Raumes werden in Hofmannsthal's Text variierend ausgekostet, indem sich die Wahrnehmung der Labyrinthstruktur je nach Rezipient wandelt. Diese konträren Rezeptionen der unentwirrbaren Topographie sind den polaren Weltansichten Agauges und Pentheus' geschuldet. Seine labyrinthischen Strukturen inszenieren Terror angesichts einer masslosen Unordnung (Pentheus) ebenso wie eine spielerische Lust am Kontrollverlust (Agaue). Pentheus glaubt an ein manieristisches, traditionell bezwingbares, weil explorierend begehbares Labyrinth der Renaissance. Im Bild des fackeltragenden Pentheus erhellt die cartesianische Weltdeutung das finstere Mutterlabyrinth allerdings nur, um eine Leerstelle zu beleuchten. Damit verweist die autoritär agierende Pentheusfigur auf eine Position blossen Ressentiments.

Das Labyrinth, auf das Pentheus trifft, entpuppt sich hingegen als eines der Moderne, es hat seine architektonisch fixierenden Formen zurückgelassen. Dieses Labyrinth mutiert vom Raummodell zur unkontrollierbaren Denkbewegung. Letztlich löst das dionysische Labyrinth Pentheus als Souverän ab. Wenn Dionysos seine Stimme wie eine "eiserne Trompete" erhebt, "alle zur Ruhe" weist und sie "sich legen wie gehorsame Tiere" [557], werden demokratisierende Entgrenzung und überindividuelle Ekstase ihrerseits ersetzt durch den klar hierarchischen Anspruch eines Souveräns. Die von Hofmannsthal final akzentuierte Seite des Dionysos als "Herrscher"³¹ verschiebt die Form des neuen Kults zugunsten einer abermals autoritären Struktur.

31 Nietzsche, "Geburt der Tragödie", *a.a.O.*, S. 72.

IV. Textuelle Autorität: Pentheus der *Anti-Ödipus*

Das aufgefächerte Deutungsmuster des Labyrinths als gesellschaftsstruktureller Reflex, kann, gut labyrinthisch, auch in seine Gegenrichtung gelesen werden: als Inversion des Labyrinths zum psychischen Innenraum. Anhand dieser These lässt sich im Folgenden zeigen, dass Hofmannsthal Szenen und Motive des *Pentheus* in deutlich ironisierender Haltung und als Kommentar zur freudianischen Systematik der Psychoanalyse entwirft. Die folgenden Überlegungen wollen indes keine dezidiert psychoanalytische Lektüre des *Pentheus* nahelegen.³² Sie sollen aber zeigen, wie Hofmannsthal anhand der poetologischen Aneignung psychologischer Motive einen teils kritischen, teils persiflierenden Kommentar zu Freuds Deutungshoheit im kulturellen Diskurs der Jahrhundertwende abgibt. Damit wäre gerade nicht der Lesart gefolgt, dass Hofmannsthal affirmativ Thesen Freuds in Poesie verwandelt.³³ Vielmehr scheinen gerade umgekehrt diese Motive und Metaphern auffallend ungeeignet, die Autorität Freud anzurufen. Hofmannsthal spielt die fixe Symbolaufladung in Freuds Sinne gegen deren allzu plakativ wirkenden Erkenntniseffekt aus.

Das für Pentheus “schauerlich” [553] und zudem unterirdische Labyrinth voll ungesonderten sexuellen Begehrens ruft beinahe umgehend die archäologische Metaphorik der Bewusstseinschichten Freuds auf. Dieser folgend, lässt sich das Labyrinth leicht als Unbewusstes lesen. Beinahe zitathaft erinnert auch Hofmannsthals Szenenbeschreibung, dass “Pentheus seinen eigenen Palast nicht kennt” [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

32 Dies tut, stringent und einleuchtend, indem er die Motive der modernen “Ich-Problematik” anhand von Freuds Thesen im Drama durcharbeitet, der die psychoanalytische, einer poetologischen oder ästhetischen Lesart der Griechendramen überordnende Text von Kristin Uhlig, *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe*, Freiburg 2003, hier S. 237–241.

33 Uhlig, *Anverwandlung*, S. 240, Heinz Politzer, “Hugo von Hofmannsthals ‘Elektra’. Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Psychopathologie”, in: *DVjs*, 47, 1973, S. 95–119.

dem, was unbewusst in seinem Seelenleben vorgeht.”³⁴ Solch kärgliche Nachrichten erreichen auch Pentheus. Nach den beunruhigenden Hinweisen von seinem Grossvater Cadmus ist Pentheus “krampf়ig bestrebt” [554], diesen Informationsengpass zu überwinden, indem er das “grässliche Verborgene aufspurend” [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” [551] ist, um eine Leerstelle gruppiert. Damit sieht sich Pentheus 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 ist, darf Pentheus die Mutter begehren und “befiehlt, den geheimen Eingang zur Mutter zu öffnen”, der bis dato “stets verschloßen” [550] gehalten wurde. Er “stürzt hinein” in die promiske Umwegigkeit des Labyrinths – natürlich mit dem obligatorischen “Licht” ausgestattet – und läuft buchstäblich ins Leere: Die “Gemächer” der Mutter sind “leer”. Die Erfüllung seines ödipalen Begehrens wird ihm verwehrt, die Mutter ist verschwunden. Unverrichteter Dinge “wankt” er “wieder heraus” [550] und hat neben seiner Körperkontrolle auch das politische wie soziale Zentrum verloren. Dass ausgerechnet der Entschluss, sein Unbewusstes zu erhellen, Pentheus die Erkenntnis liefert, dass das psychoanalytisch zentrale Begehrensobjekt ‘Mutter’ fehlt, ja dass sich damit das eigene Begehren als “leer”, als gegenstandslos enthüllt,³⁵ diskreditiert sowohl die Methode als auch das pauschal am männlichen Begehren ausgerichtete Deutungsmuster der Psychoanalyse. Wenn nun auch noch bekannt wird, dass die “Königin auf den Bergen” [550] ist, muss Pentheus die Kränkung hinnehmen, dass die Lust einen ausserhalb seiner Einflussmacht gelingenden Ort findet: Dionysos ist ihm zuvor gekommen und hält als potenter Konkurrent das Begehren Agaues besetzt. So gebärdet Pentheus sich denn auch eher kindisch besitzergreifend und doch

34 Sigmund Freud, “Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse”, in: *Studienausgabe*, Band I, hg. v. Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt am Main, 1982, S. 284.

35 Diese Leere liesse sich im psychoanalytischen Kontext problemlos als Kastrationsangst deuten.

machtlos, wenn er dem Dionysos droht: “Nenne meine Mutter nicht!” [553].³⁶

Aufgrund der 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. So wenn er in überzogenen Bildern den “phallischen Überschwang” des greisen Cadmus ausstellt, der das zu “Fanatismus gewordene” männliche “Heiligtum” [552f.] preist.³⁷ Die mit einem ausschliesslich 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 die dionysische Promiskuität etabliert.

Als Dionysos den Pentheus gefesselt “unter die lauernden Mäuden” führt,³⁸ ist der Aufklärer Pentheus “mit einem Schleier von Finsternis umhüllt” [556]. Damit wird Pentheus selbst zum Verborgenen und Verbotenen: Das Prinzip Familie als männliche Clan-Kultur wird unkenntlich gemacht und erlischt. So kann auch, obwohl Mutter und Sohn sich “Aug-in-Auge” gegenüber stehen, Pentheus nicht mehr als der “starre gefesselte Sohn”, sondern nur als “Opfer” [556] von Agaue erkannt und deshalb zerrissen werden. Diese Szene führt drastisch vor, dass die Psychoanalyse dort nicht greifen kann, wo die familiäre Struktur als Prinzip nicht gültig ist. Wo das Gesetz der ödipalen Ich-Konstitution, gereift innerhalb des Familiendreiecks, ersetzt wird vom Gesetz der überindividuellen Ekstase, kann die Mutter dem eigenen Begehren gehorchen und sogar den Sohn zerreissen.

Indem Hofmannsthal den freudianischen Argumentationszusammenhang anzitiert und dann verlässt, konturiert er ausserdem etwas, das in Freuds Systematik stets negiert wird: das weibliche Begehren.

36 Die hier aufgerufene Bedeutung des Namens ordnet die drohende dionysische Benennung, ganz im Sinne Blumenbergs, einem Bedeutungsfeld der In-Besitznahme und Unterwerfung zu.

37 Auch Dionysos wird mit den eindeutigen phallischen Attributen der *Traumdeutung* versehen, wenn er seinen “Stock (Wanderstab)” hinwirft und dieser sich wie “eine große Schlange” [554] vor Pentheus’ Thron bäumt.

38 Die Fesselung spiegelt die nun verkehrte Situation des zuvor von Pentheus gefesselten Dionysos.

In Hofmannsthals Figurenkonstellation ist es im Gegensatz zur anatomisch basierten These Freuds nun der männliche Part, der als defizitär³⁹ markiert ist: Pentheus starrt in das "leere" Zentrum seines labyrinthischen Unbewussten. Das weibliche Begehren indes erscheint anhand der Figur der Agaue zwar präsent, wenn auch nicht minder tragisch. Determiniert durch Zerstörung und Verlust bildet es erneut die Gegenseite des polaren Geschlechtersystems. Allerdings bewegt es sich hier ausserhalb des ödipalen Musters. Pentheus wird in dieser Abkehrung zum 'Anti-Ödipus' Hofmannsthals.

V. Ad Infinitum:

"wie ja alle Entwicklung sich in der Spirale vollzieht"⁴⁰

Die Brüche im *Pentheus* (zugrunde gehende Körper ebenso wie Text- und Raummodelle) verunsichern zugleich die repräsentationale Ordnung der Wirklichkeit qua Dichtung erheblich. Hofmannsthal destabilisiert hier grundlegend eine mythischem Erzählen inhärente Zuisicherung, "es sei dies zu Ende gebracht und 'schon lange her'".⁴¹ Er unterwandert damit eine Funktion mythischen Erzählens, der nicht zuletzt in der Spätromantik eine den Nationalstaat stabilisierende oder gar generierende Rolle zugewiesen wurde. Der Gedanke einer produktiven Teilhabe am Mythos als kollektiv sinn- und nationenstiftender Narration wird dem konservativen Revolutionär Hofmannsthal im Alter nicht allzu fern gelegen haben, denkt man an seinen späten Text *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1927). Seine explizite Arbeit am Mythos in den Griechendramen zwischen 1903 und 1910 weist aber noch in eine ganz andere Richtung: Die Eigenart von Hofmannsthals Mythenbearbeitungen zeigt sich darin, dass in ihr erneuernde Wiederholung und zersetzende Variation

39 Zur phallogozentrischen Geschlechtssozialisation der nicht nur darin, sondern allgemein defizitären Frau vgl. Sigmund Freud, "Über die weibliche Sexualität", in: *Studienausgabe*, Band V, darin bspw.: "Das Weib anerkennt die Tatsache der Kastration und damit auch die Überlegenheit des Mannes und seine eigene Minderwertigkeit" (S. 279).

40 Hofmannsthal in einem Brief an Strauss vom 20.3.1911, *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel*, hg. v. Alice Strauss, Willi Schuh, Zürich, 1952, S. 112.

41 Blumenberg, "Wirklichkeitsbegriff", *a.a.O.*, S. 57f.

ineinander greifen, dass das Kritikpotential des Mythos in die Dynamik mythopoietischer Produktion eingelassen erscheint.

Zwei Strategien Hofmannsthals sind am *Pentheus* Fragment im Umgang mit Autorität auszumachen:

1. Die Affirmation: Der Mythos wird als Gegenstand und Denkge-
wohnheit adaptiert. Hofmannsthals Mythos-Adaptation reiht sich ein
in die Variationen seit der Antike. Als Geste der Autorität lässt sich
nicht zuletzt die Kanonisierung der Griechendramen selbst lesen.

2. Die Kritik: Hofmannsthal stellt deutlich intertextuelle Bezüge zu
Autoritäten des wissenschaftlichen und kulturellen Diskurses her: ge-
nauer zu literarischen (Euripides), medizinischen (Freud), soziologi-
schen (Bachofen) und philosophischen (Nietzsche) Diskursen. Aber
er wendet diese Bezüge so in sich und gegeneinander, dass deren
hermeneutische Autorität zerfällt – wie hier am Beispiel Freuds ge-
zeigt.

Der Verdacht liegt damit nahe, dass sich Hofmannsthals *Pentheus*-
Fragment poetologisch analog zu dem in ihm beschriebenen dionysi-
schen Labyrinth verhält. Die sich in diesem Text manifestierende
Kultur der hermeneutischen Autorität begegnet einer Strategie des
'zerstörenden Zitierens'. Damit wählt Hofmannsthal gezielt das Ver-
fahren der Intertextualität, um es noch einmal zu überbieten: Er lie-
fert die eigene literarische Variation dem zwingenden Zusammen-
bruch aus, sowohl formalästhetisch als Fragment wie poetologisch als
Defiguration. Er reflektiert damit eine iterative Dynamik vorgängig⁴²
labyrinthischen Schreibens.

42 Der Begriff des "Vorgängigen" ist doppelt besetzt: Vorgängig ist nicht bloss zeit-
lich Vorangegangenes, sondern auch stets weiter und immer wieder Vorgehen-
des; darin verbinden sich im Begriff selbst lineare und zirkuläre Vorstellungen,
auf die Hofmannsthal sich bspw. in der Figur der "Spirale" bezieht.

Abstract

As a professed epigone, Hofmannsthal conjoins two phenomena of authority in his adaptation of the *Pentheus* myth. He affirmatively considers himself within the narrative tradition of myth as variation, of which the Attic tragedians had already been a part of. Moreover, he critically inverts a hermeneutic concept of authority into an intertextual strategy I refer to as 'destructive quoting' (*zerstörendes Zitieren*). The obviously Nietzschean and Freudian intertexts are assembled with Hofmannsthal's own ideas (figuration) in such a way that they are disassembled in a critical and even satirical movement of semantic de-figuration. This technique is intelligibly illustrated in *Pentheus* by the maze as a psychological and literary model of space. In *Pentheus*' maze, movement and stasis lead a topological double life similar to the "epigonality" and "poetology" in Hofmannsthal's fragment.

