

# Literatur und Mythologie: «Arbeit am Mythos» Ophelias Wassertod von *Nadine Benz*

Der Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Wissen, in diesem Fall dem mythologischen Wissen, lässt sich zunächst die Überlegung «Was versteht man unter Mythologie?» voranstellen.

Methodologische Studien stimmen überein, dass die Mythologie sowohl den primären Mythos als auch die Auffassung und Lehre von diesem Mythos umfasst<sup>1</sup>. Was daraufhin im Zuge neuerer Begriffserweiterungen als genaue Definition «Was ist Mythos?» gelten darf, hängt im Einzelnen von den jeweiligen wissenschaftstheoretischen Studien ab<sup>2</sup>. So soll in diesem Artikel zunächst kurz die Entwicklung in der Mythologie oder besser Mythentheorie skizziert werden und dann die Frage nach dem Mythos, nach dem mythischen Wissen anhand eines konkreten mythischen Moments, dem des Wassertodes der Figur der Ophelia, verhandelt werden.

## I

Ab der griechischen Philosophie und vor allem in der neuzeitlichen Aufklärung wurde nachzuweisen versucht, dass Mythos eine kindliche Denkform, ein Versuch einer naiven Anthropomorphisierung, vor allem der Götterwelt, sei, und somit dem Stand der Aufklärung nicht angemessen. Doch schon seit der Frühromantik werden diese scheinbaren Gegensätze zu einem Teil einer einzigen Vernunft. Diese “neue Mythologie” der Frühromantik will nicht ein Anderes der Vernunft darstellen, sondern selbst eine universale, allumfassende Vernunft bilden. Die griechischen Worte Mythos und Logos sind ohnehin etymologisch stark verwandt, da sie beide Wort, gesprochene Rede bedeuten<sup>3</sup>. Die These, dass in der Geschichte eine Entwicklung vom «Mythos zum Logos» stattgefunden habe, kann somit als überwunden bezeichnet werden<sup>4</sup>.

Die Persistenz des Mythos scheint sich eher eines menschlichen Verlangens nach Deutung und Sinnggebung zu verdanken, der in der Sprache, in Narration seinen Ausdruck findet. Dabei soll in diesem Artikel von einem die unterschiedlichen Auffassungen von Mythos versöhnenden Grundgedanken und von der noch am ehesten als konstant zu bezeichnenden Idee in den Definitionsversuchen des Begriffs Mythos ausgegangen

werden: von der Definition Blumenbergs, dass «Mythen [...] Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit»<sup>5</sup> darstellen, und, des Weiteren von der Überzeugung, dass die Grundfigur des Mythos die der Legitimation durch Erzählung ist. Diese Übereinstimmungen, die in mythentheoretischen Ansätzen mit literarischer Ausrichtung<sup>6</sup> vorzufinden sind, sollen den Ausgangspunkt darstellen, der Mythos und Literatur in einem untrennbaren Zusammenwirken begreift.

Literatur und Mythos scheinen also immer schon zusammenzugehören, und die Sprache der Literatur als Ausdrucksform der gesamten Erfahrungen der menschlichen Existenz bleibt auch oder gerade im Zeitalter der Moderne dem Mythos verwandt, denn in ihr zeigt sich, dass es auf Fragen, die die menschliche Existenz betreffen, Fragen nach Leben und Tod, Liebe und Hass bis heute, in postmoderner Zeit, keine abschließenden Antworten gibt.

## II

Ophelia does have a story of her own [...] – the history of her representation<sup>7</sup>.

Hans Blumenberg hält darüber hinaus die Annäherung an den Mythos über seine Rezeption als die einzige sinnvolle. Mythos ist nie als solcher, sondern immer nur innerhalb seiner Rezeptionsgeschichte erfassbar. In diesem Sinne soll hier ein konkreter “mythischer Moment”<sup>8</sup>, genannt “der Wassertod der Ophelia”, innerhalb des “Mythos Ophelia” analysiert, und im Folgenden auf repräsentative Etappen seiner Rezeptionsgeschichte hin gedeutet werden. Der Wassertod Ophelias bietet sich in vielfacher Hinsicht an, unter Aspekten des Mythos betrachtet zu werden: er vereinigt mehrere Momente, die immer schon der Mythologisierung ausgesetzt wurden: Zunächst einmal handelt es sich bei Ophelia um eine literarische Figur, die in Shakespeares *Hamlet* zum ersten Mal einen Namen bekommt, die aber auch schon an sich aus mehreren Teilmythen über das weibliche Geschlecht konstruiert wurde. So geht es von Anfang an um das Erzählen, das Erzählen, das dieser Figur dann zu ihrem Namen verhilft. Der Tod der Ophelia ist innerhalb des Shakespeareschen Dramas wiederum nur in Erzählform erhalten: wir erfahren von ihm durch Gertrudes Nekrolog<sup>9</sup>. Der Tod Ophelias ist also in gewisser Weise von doppelt narrativer Konstitution. Es handelt sich um eine “Erzählung” innerhalb der “Erzählung” des Dramas.

Unter psychoanalytischen Gesichtspunkten betrachtet vereint der mythische Moment des Wassertods der Ophelia die großen Themen Urangst, Überwindung des «archaischen Schreckens» der menschlichen Existenz: des Todes. Das Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit und Endlichkeit wird als Problem erlebt, weil das menschliche Vorstellungsvermögen uns gleich-

zeitig eine Dimension des Unendlichen erlaubt. Der Tod, die schöne Frau(enleiche) als Verkörperung des Todes und die Metapher des Wassers<sup>10</sup>, sowie der Wahnsinn, der der Figur der Ophelia von der Shakespeare-Textvorlage an eingeschrieben ist, bilden ein reiches Potential an Bedrohlichem und Unerklärbarem, das es zu verarbeiten gilt<sup>11</sup>. Der existenzielle Wunsch des Menschen, den Tod zu verdrängen und in der Welt heimisch zu werden, der Wunsch, das "Un-heimliche" zu überwinden, verdichten sich zu einem Zusammenspiel immer schon der Mythologisierung ausgesetzter Elemente: In diesen Grenzbezirken der menschlichen Existenz Erfahrung entsteht der Mythos, wie sich auch um den rätselhaften Tod Ophelias herum ein reiches Mytheninventar bildet. Offenbar ist die Persistenz des Mythos' Ausdruck eines elementar menschlichen Deutungs- und Sinngebungsverlangens, eines Bedürfnisses nach einem sinnhaften Aufbau der Welt, sowie der Fähigkeit, dieses in Form von Erzählungen zu befriedigen, und sich in Form von Erzählung die Welt zueigen zu machen.

So nennt schon Blumenberg die Allmacht der Vorstellung die Gegenkraft zum Angst machenden Absolutismus der Wirklichkeit und des Todes. Sie soll Entlastung bringen, ihr apotropaisches Potential entfalten. Das Sterben Ophelias, ihr «watery death» in den oben beschriebenen Dispositionen, erlaubt die Wandlung in eine exemplarische Figur mit mythischen Implikationen, kurz gesagt, sie und ihr Wassertod sind zum Mythos geworden.

Da man, wie bereits erwähnt, von ihrem Tod nur durch Gertrudes Nekrolog erfährt, der in seiner Erzählform, so Simone Kindler<sup>12</sup>, ekphrastisch einen Raum von großem Potential für Evokationen aller Art schafft und sich so geradezu anbietet, mit Repräsentation und Imagination besetzt zu werden, entsteht aus Teilmythen biblischer und antiker Herkunft der mythische Moment «Ophelias Wassertod» und sein ihm angehöriges Mytheninventar, das sich im Laufe seiner Rezeption immer mehr anreichert, umschreibt und neuschreibt.

Wissenschaftler wie Jean Jacques Wunenburger und Gilbert Durand, die sich der Erforschung des Imaginären und dessen Verhältnis zum Mythos widmen, stellen heraus, dass Mythos die Konkretisierung des Imaginären, die produktive Entäußerung des Imaginären im kollektiven Raum ist. Das fruchtbare Verhältnis Mythos-Kultur und die gegenseitige Einflussnahme, Umgestaltung, Neuschreibung etc. werden auch hier als fundamental betont<sup>13</sup>. Zuletzt unterstreicht Blumenberg in einem Satz, warum der Mensch auch in der Moderne mythenpflichtig bleibe: «Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsgängig: ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer [...] Darstellung wieder zu erkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung und eigener Mittel der Darstellung».

Gerade auch im Falle Ophelia bleibt bis zur Gegenwart die Rezeption, der Prozess der kulturellen Einbindung fundamentaler Bestandteil des My-

thos': Blumenberg unterscheidet zwar für literarisch erfassbare Zusammenhänge zwischen Mythos und seiner Rezeption, will aber nicht der Annahme Raum lassen, es sei Mythos die primäre archaische Formation, zu der alles Spätere Rezeption heißen dürfe. So seien auch schon die frühesten uns erreichbaren Mythenstadien Produkte der «Arbeit am Mythos»<sup>14</sup>. Und so leidet sich der Mythos, hier der um den Wassertod der Ophelia «unvereinbare Varianten in Fülle, ohne je den Aggregatzustand des Widerspruchs, der Antinomie zu riskieren»<sup>15</sup>.

Im folgenden soll auf Ophelias Auflösung im Wasser, auf ihren «watery death» eingegangen werden, in dem, und so lautet die Grundthese dieses Artikels, verstärkt Möglichkeiten angelegt werden, den Mythos um Ophelia in unterschiedlichen Interpretationen als Spiegel unterschiedlicher kollektiver und kultureller Stadien zu betrachten. «Arbeit am Mythos» Ophelia soll hier anhand einer Rezeptionsrichtung, die in ihrer diachronen Entwicklung stets synchron den Tod Ophelias mit einschließt, verhandelt werden. Im Versuch dieser Betrachtung soll Mythos somit nicht nur in seiner Grundfigur der beständigen Narration erfasst werden wollen, sondern auch als «eine jederzeit und in allen Geschichtsepochen mögliche Wahrnehmungsform des Menschen», als «Wiedererinnerung an eine jederzeit und überall mögliche Wahrnehmung von Welt in einem mythischen Horizont von Bildkraft und in einer Sinndichte, die rational nicht ganz aufzulösen ist»<sup>16</sup>.

Betrachten wir die Textvorlage: Unter dem Namen Ophelia vereinigen sich in Shakespeares Drama *Hamlet* immer schon vorhandene Archetypen, denen, zusammengesetzt aus Implikationen antiker und christlicher Frauenmythen, von je her Ambivalenzen inhärent sind (vor allem die der Keuschheit versus der Verderbtheit, wie sie auch im Mythos der Maria Magdalena, der Eva, sowie im Flora-Mythos enthalten sind)<sup>17</sup>. Des Weiteren wird in Shakespeares Drama Ophelia erneut als ambivalente Figur angelegt<sup>18</sup>, und auch der Bericht zu ihrem Tode ist nicht frei von Ambivalenzen<sup>19</sup>, die Raum für (Re-)Interpretationen erzeugen. Dieses Potential an diversen, sich jedoch überlappenden Konnotationen wird bei Shakespeare also zunächst vereinigt in der Figur der Ophelia. Ophelias dramaturgischer Wassertod, die Schilderung ihres Todes bildet die Konkretisierung des narrativen Kerns des Ophelia-Mythos.

### III

Unauslöschlich bleibt vor unserem geistigen Auge das wundersame Bild: Ophelia, blumentumrankt, Stellen alter Weisen singend, mit weit ausgebreiteten Gewändern auf den Wellen schwebend [...] <sup>20</sup>.

Ein weiterer Aspekt, der für den Entstehungsprozess des Mythos um «Ophelias Wassertod» wichtig ist, ist die Annahme, dass sich im Mythos

häufig Narration und bildnerische Darstellung vermischen. Eine ikonische, bildliche Seite, die neben Wunenburger auch Michele Cometa<sup>21</sup> betont, stellt einen fundamentalen Bestandteil des Mythos' dar.

Ophelia, die in *Hamlet* als Projektionsfläche angelegte Figur, gibt im Drama ein «picture of his picturing her»<sup>22</sup>, sie selbst und vor allem ihr rätselhafter Tod schaffen Raum für Imagination, für Projektion, für Bilder, für Konkretisierung und für Entäußerung alles Imaginären, das durch und mit Ophelia entsteht. Die bereits angesprochene These Simone Kindlers, dass Getrudes Nekrolog von großem ekphrastischen Potential ist, überzeugt, da ikonische Interpretationen der Figur ganz häufig auf Grundlage der Todesszene entstanden<sup>23</sup>.

Halten wir fest: Die Todesszene Ophelias ist nicht durch eine "wirkliche Szene" im Drama *Hamlet*, durch Regieanweisungen etc. gegeben, sondern vermittelt durch den Bericht einer (fiktiven) Figur (Gertrude). Der Tod wird nicht direkt im Stück umgesetzt, sondern von einer Figur übermittelt, es fehlen dadurch jegliche szenische Anweisungen. Dies bewirkt, dass Künstler wie Delacroix, auf den im Folgenden exemplarisch eingegangen wird, eine außerszenische und außerliterarische Sequenz malerisch umsetzen, welche die Imagination betrifft und verarbeitet, die er sich aus dem Bericht Gertrudes und dem ihm inhärenten visuellen und imaginativen Potential geschaffen hat. Interessant ist, dass der Moment der Beschreibung einem materialen Bild zeitlich vorgängig erfolgt und nicht, wie bei der Ekphrasis im engeren Sinne, die Beschreibung eines material existierenden Bildes den Ausgangspunkt des ekphrastischen Moments darstellt<sup>24</sup>.

Mittels Gertrudes Bericht wird ein lebhaftes Vorstellungsbild geschaffen, eine *enärgeia*: eine Anschaulichkeit, die dem Leser das Bild des Todes der Ophelia so nahe bringt, als hätte er das Beschriebene vor Augen. Sinnliche Visualität wird in mentale Visualität umgesetzt. Interessant ist auch, dass durch ein bewusstes Innehalten im Gang der Handlung (verstärkt durch den Kontrast zur bewegten Wahnsinnszene im Drama unmittelbar vorher) die Vorstellungskraft des Lesers noch verstärkt wird<sup>25</sup>. Die der Ekphrasis innewohnende Dynamik, die Lebhaftigkeit des zunächst fixiert erscheinenden Moments, der ja wiederum aus mehreren Momenten besteht (erst hängt Ophelia den Kranz an den Baum, dann bricht der Ast, dann...) potenziert die Vorstellungskraft. Eindrücke, die durch bildnerische Darstellung Delacroix' wiederum heraufbeschworen werden, geben Anlass zum Weitererzählen. Die Medien stimulieren sich reziprok. Ein Mytheninventar ist geschaffen. Nicht umsonst ist die Todesszene, sei sie sprachlicher oder ikonischer Art, eine der beliebtesten Ausgangspunkte, eine selten unberücksichtigt gelassene Kernstelle für darauf folgende «Arbeit am Mythos».

Delacroix stellt somit durch seine Komposition *Der Tod der Ophelia* (1853) bildliches Material zur Verfügung, das auf Literatur und Kultur einwirkt. Kindler bezeichnet Delacroix' Werk insofern als Meilenstein, als dass es nicht nur den Augenblick des Sterbens der Ophelia, des Übergangs in das Wasser festhält, sondern auch eine neue Weiblichkeitskonstruktion fixiert. Es verbindet auf einer semantischen Ebene Ophelias Wahnsinn als Auslöser, ihren Wassertod als Höhepunkt und ihre Metamorphose im Wasser als Vorausdeutung. Das Bild der Frau im Wasser leiste überhaupt erst die assoziative Verbindung der zwei für das Weiblichkeitsbild der Zeit entscheidenden mythischen, könnte man sagen, Definitionsmengen: Frau-Wahnsinn und Frau-Metamorphose<sup>26</sup>: «Dieser Bericht vom Schicksal und vor allem vom Ende der Tochter des Polonius ist Basis und Material für die Konstituierung eines Bildtypus': der Tod einer Frau im Wasser. Das Ophelia-Motiv avanciert durch seine literarischen und künstlerischen Bearbeitungen zur Inkarnation des weiblichen Todes. Die tote oder sterbende Ophelia wird zu einem Topos idealisierter Weiblichkeit»<sup>27</sup>.

Im Zuge und direkt im Anschluss an die ikonische Umsetzung Delacroix', also in der Mitte des 19. Jahrhunderts, erfährt die Interpretation des Ophelia-Motivs einen Paradigmen-Wechsel: Der Wahnsinn wird umgedeutet in eine sanfte Verwirrung, die Ambivalenz ihrer Persönlichkeit wird vernachlässigt zugunsten einer idealisierten Weiblichkeitsvorstellung. Ophelias Wahnsinn wird gesellschaftskompatibler und harmloser, er legitimiert zuletzt auch die Abgrenzung des Mannes (zum Wahnsinn als Ausdruck weiblicher Liebe und Leidenschaft<sup>28</sup>), und damit die geschlechterspezifische Musterbildung in dieser Zeit. Die Ästhetisierung des Wahnsinns und des Todes gelingt durch die Einbindung in das Konzept der "Romantischen Liebe um der Liebe willen", durch Reflexivität des Liebens<sup>29</sup>. Nur in dieser zur Selbstreflexion funktionalisierten Liebe verliert der weibliche Wahnsinn sein gefährliches, Rollenverständnisse in Frage stellendes, Geschlechterordnungen dekonstruierendes Potential als Ausdruck einer weiblichen Verweigerungshaltung. Die semantische Umdeutung von Ophelias Wahnsinn in weibliche passive Emotionalität und Leidensfähigkeit ist Ausdruck eines zeitgenössischen Rezeptionsinteresses<sup>30</sup>.

Dies zeigt, wie (Geschlechter-)Mythen kriert und den jeweiligen kulturellen Anforderungen entsprechend umgedeutet werden. Es handelt sich laut Luhmann um einen Versuch der rückversichernden Selbstvergewisserung männlicher Souveränität und dies, indem Ophelia als Spiegel fungiert, in welchem sich der Mann seiner selbst vergewissern kann, ohne sich dem fremden Anderen komplett auszuliefern<sup>31</sup>. Hier kommt auch der anfänglich bereits angesprochene Aspekt Elisabeth Bronfens ins Spiel: Durch die Ästhetisierung wird zunächst vornehmlich aus männlicher Sicht eine (momentane) Stillung der Sehnsucht nach einem Leben ohne Tod möglich.

Ophelia wird zum kulturellen Konstrukt, zum «Synonym für die Hoffnung auf männliche Ganzheit, und weil ihre Beziehung zum Tode als Bezug zur Andersheit aufgefasst wird, inszeniert sie genau die Tatsache, dass Männlichkeit als dasjenige konstruiert ist, dem der Tod fehlt»<sup>32</sup>.

Diese Entwicklung in der fast ausschließlich auf den Tod abzielenden Interpretation durch die romantische Rezeption ist insofern wichtig, als dass sie fast im gesamten ausgehenden 19. Jahrhundert besteht, bis ins 20. Jahrhundert hineinreicht und zur oben beschriebenen männlichen Subjektkonstituierung einerseits sowie zur Ästhetisierung des weiblichen Wassertods andererseits grundlegend beiträgt. In der Rezeptionsgeschichte, in der «Arbeit am Mythos» gelangen wir, diesem Paradigma folgend, von Arthur Rimbauds *Ophélie* bis zu Georg Heyms *Ophelia*, also vom französischen Symbolismus bis zum Deutschen Expressionismus.

#### IV

Täglich treibt Ophelia / an dir vorbei<sup>33</sup>.

Günter Kunert blickt auf das Deutschland des zwanzigsten Jahrhunderts und schreibt in seinem Gedicht *Theatrum Mundi*: «Täglich treibt Ophelia / an dir vorbei». Er erhebt somit «treiben» zum Schlüsselverb der deutschen Lyrik um den Ophelia-Mythos in der Epoche nach Rimbaud. Vom Augenblick der expliziten Darstellung ihres Todes, in bildnerischer Form wie bei Delacroix und ab der Zeile Rimbauds («schwimmt» sie «auf stiller dunkler Flut»<sup>34</sup>) beginnt ein weiterer Teil der (Rezeptions-)Geschichte Ophelias von der (Dramen-)Figur zu einem poetischen und mythischen Motiv. Das Verb treiben spielt somit nicht nur in seiner wörtlichen Bedeutung eine Rolle, sondern steht auch metaphorisch für den Prozess der andauernden Präsenz Ophelias im Strom der Zeit und im kulturellen Gedächtnis.

In Georg Heyms Gedicht *Ophelia*<sup>35</sup> dient Ophelia vor allem als Zeichen, «an dem (der) abgestumpften Masse ihr elendes Geschick aufgeht»<sup>36</sup>. In Gottfried Benns *Schöne Jugend*<sup>37</sup> ist selbst diese Erkenntnis nicht mehr von Relevanz. Hier wird lediglich noch registriert. Der Entpersonalisierungsprozess, der in Heyms Gedicht beginnt, nimmt seinen Lauf und steigert sich noch.

In vielen, im deutschsprachigen Expressionismus auf Heym folgenden Gedichten, wie in Gottfried Benns *Schöne Jugend*, wird der Name Ophelia gar nicht mehr explizit genannt, und doch assoziiert der Leser und doch assoziiert der Leser mit dem großen Bildkomplex sofort die Figur Shakespeares mit all ihren Implikationen. Die einzelne Biographie ist nicht mehr von Interesse. Der sich selbst entfremdete Mensch erliegt seiner Passivität. Er treibt dahin, er wird zersetzt. Die (tote) Ophelia ist zu einem Mythos ge-

worden, in diesem kulturellen Moment zu einem Mythos der Entmächtigung. In dieser Epoche wird der Mythenkomplex mit Bildern des Verfalls und der Fäulnis verbunden, die mit solcher Macht hervorzubrechen scheinen, dass sie nicht als Einzelphänomen gedeutet werden können. Aus der Ästhetisierung und Passivierung heraus entwickelt sich die im Wasser treibende Leiche zum Bild eines zum Ding erniedrigten Menschen. Von nun an gehören diese Bilder des Verfalls und der Verwesung zum Mythenkomplex dazu.

So scheint das Ophelia-Motiv bei den Dichtern die hier stellvertretend analysiert werden, fast nur noch in Form der toten Ophelia, der Wasserleiche vorzukommen. Auffällig ist, dass der Wahnsinn, seitdem er im Verlaufe der Entwicklungen des 19. Jahrhunderts "domestiziert" worden ist («douce»<sup>38</sup>, sanft geworden ist), aus männlicher Sicht als solcher weiter adaptiert und nicht mehr in Frage gestellt wird. So handelt es sich bei allen genannten Dichtern um eine passive, sich in der Waagerechten befindenden (eine Position, die auch an sich als Gegenposition zur aktiven, aufrechten, phallischen Position darstellt), über einen langen Zeitraum dahin treibenden Leiche, die nicht selten der Verwesung und Verfaulung, das heißt einem noch über den Tod hinausgehenden Auflösungsprozess ausgesetzt ist. Ophelia wird zu einem Emblem des Verfalls, der Sprachlosigkeit und des Verderbens.

Die Komposition Erich Frieds *Ophelia 1945*<sup>39</sup> verdient eine nähere Betrachtung: sie ist insofern relevant, als dass sie einen weiteren repräsentativen Moment in der Ophelia-Rezeption darstellt, nämlich den, in dem der Wasserleichenmotivkomplex mit dem der "Unbekannte(n) aus der Seine" und, vor allem in Deutschland, mit den Legenden über den rätselhaften Tod der Rosa Luxemburg eine explizite Verbindung eingeht. Wir haben es in *Ophelia 1945* und in den anderen Gedichten wie z.B. in Johannes Bechers *Die Unbekannte aus der Seine*<sup>40</sup> mit einer "politischen Ophelia" zu tun<sup>41</sup>. Ophelia scheint hier als ein Emblem, als ein Mythos der Entmächtigung verwendet worden zu sein: ihr Subtext steht für ein allgemeines Gefühl von Isolation, Fremdbestimmung und Machtlosigkeit im Hinblick auf ein herrschendes Regime (in diesem Fall dem nationalsozialistischen). Der Vers «Fortinbras zieht in Wien ein» spielt in diesem Zusammenhang sicherlich auf das Gefühl der Fremdbestimmung an, das die Menschen der Nachkriegszeit, und nicht nur, aber vor allem auch Erich Fried als Exilant empfunden haben müssen.

## V

The voice of the observing voyeur is ousted, his pallid object replaced by the female speaker of the new Ophelia poems<sup>42</sup>.



Bei den im Folgenden betrachteten Autoren, deren Werke am Ende des 20. Jahrhunderts und bis in die Gegenwart zu verorten sind, kann man einen erneuten Paradigmenwechsel verzeichnen. Das Mytheninventar um Ophelia wird aus vorwiegend weiblicher Sicht verwendet, ihr subversives Potential unterstrichen und weiter imaginiert. Beim Verfassen individueller weiblicher (literarischer) Psychogramme wird auf den Mythos um Ophelia in mehr und weniger expliziter Form zurückgegriffen. In Sarah Kirschs *Ich Freiwild*<sup>43</sup> z.B. wird szenisch gesehen von einem konkreten Bild ausgegangen, dem immer noch das "Ur-Bild" des Wassertodes von Ophelia inne wohnt und das Topoi des Nekrologs und dessen ikonischer Umsetzung enthält (der «Fluß», der «Seerosenkrantz»). Wenn man die Bezeichnung «Schwester», als Anspielung auf «Schwesterchen» in Benns *Schöne Jugend* deutet, liefert es wiederum ein Beispiel, wie verschiedene, nun mehr schon rezipierte Momente des Mythos um Ophelia einfließen: die ehemals sarkastisch als «Schwesterchen» bezeichneten Ratten aus Benns *Schöne Jugend* klängen hier an und hätten dennoch in Kirschs Variation eine ganz eigene Konnotation: Ophelia erscheint als Verbündete, als tote Schwester des Ichs, und gleichzeitig als das Ich selbst (es ist ja das Spiegelbild). Diese Form der Spiegelung, des Dialogs erlaubt eine tiefere Analyse des Daseins der Ophelia und gleichzeitig eines weiblichen Ichs im Allgemeinen. Indem das Ich sich aus der Distanz des Spiegels quasi von außen betrachtet, kann es sein Schicksal und seine Identität hinterfragen und verhandeln. In Ulla Hahns Gedicht *Ophelia*<sup>44</sup> trifft der Leser auf das lyrische Ich einer nunmehr seit Jahrhunderten rezipierten Ophelia. Hier ist es Ophelia selbst, die spricht. Nicht ihr «schwesterliches Ich» wie im oben behandelten Gedicht Kirschs und nicht Ophelia in ihrer Rolle als Wahnsinnige oder als Opfer. Anstelle Hamlets wird der Fluss zum Geliebten. Ophelias Verschmelzung wird gefeiert als bewusste Rückkehr zu «ihrem Element». Ophelia «drowns in feelings»<sup>45</sup>, anstatt in Passivität. Ein weiteres Beispiel einer Ophelia-Rezeption stellt Terézia Moras *OPHELIA anstatt wahnsinnig zu werden fängt sie langsam an zu kapiern und hält – wenn auch nur dem leeren Thronsaal – einen MONOLOG* dar, ein Text, der für die Ausgabe der Literaturzeitschrift *Die Horen* Band 213<sup>46</sup> von 2004 verfasst wurde.

Auch schon Heiner Müllers Stück *Hamletmaschine*, das in Moras Monolog an einigen Stellen ein Echo findet<sup>47</sup>, besitzt eine recht subversive Ophelia, mit großen Redeanteilen. In Moras Ophelia-Monolog spricht einzig und allein Ophelia. Im Monolog mischen sich Vergangenheit und unmittelbare Gegenwart. Auch Moras Inter- und Intratextualität, und das Palimpsesthafte ihres Schreibstils, das viele Schichten (die nicht nur aus Müllers *Hamletmaschine*, sondern auch aus Moras Erzählungen *Seltsame Materie*, sowie aus Shakespeares Originaltext) durchschimmern lässt, und dann um- und neugeschrieben werden, ist sehr spannend. Terézia Mora be-

treibt so ihre poetische Strategie: sie sortiert Eindrücke weg, die in einem zweiten Moment wieder einfließen, in eine «etwas ewigere Zeit», wie sie sagt. Diese Strategie ähnelt der Idee, die Müller vom “Mythos als Aggregat”<sup>48</sup> hat. Moras Ophelia-Variation endet mit der «weder lebendig noch tot [en]» Ophelia im Fluss: «ein irdenes Gefäß», «am anderen ufer werde ich nicht mehr sein als ich schon zu anfang war»<sup>49</sup>. Bei all dieser festgestellten Vergänglichkeit könnte der einzige kleine Zweck der Existenz einer Ophelia vielleicht sein, «ein kleines Stechen in der Seite der Raser» auszulösen. Hier, kann man sagen, setzt das subversive Potential der Figur ein: wenn Ophelia als eine Figur interpretierbar ist, die das kulturelle Gedächtnis nicht ruhen lässt, immer wieder Anlass zum Nachdenken, reinterpreten und zu neuer künstlerischer Produktion gibt, wenn sie «Menschen auf der Überholspur» kurz anzuhalten und zum Nachdenken zu bewegen vermag, hat sie doch einen Zweck, einen Zweck, der über Moras resignativen Schluss hinausweist. Dramaturgische Scharnierfiguren, so wird sich im auf den Ophelia-Monolog folgenden Anschluss text *DIES OBSKURE OBJEKT oder WAS TUN MIT OPHELIA* geäußert, werden von ihrer Funktion so sehr in Anspruch genommen, «daß sie leicht an Konturen verlieren. Sie bekommen etwas chamäleonartiges, Weiches, Ungreifbares». Das «macht Arbeit». Sehr schön wird hier mit anderen Worten ausgedrückt, welche Mechanismen zur «Arbeit am Mythos» führen. Terézia Mora schreibt in der Erzählung *Der Fall Ophelia*<sup>50</sup>, ihrem dritten Text, der sich des Mythos’ um Ophelia bedient, «sowohl gegen die Mythen weiblicher Selbstdestruktivität als auch gegen die narzißtischen Projektionsfiguren einer männlichen Mythologie des Weiblichen an»<sup>51</sup>.

Abschließend zu V kann man sagen, dass die weibliche Sicht und Verhandlung der Ophelia-Figur durchgehend ein subversives, rebellisches Moment beinhaltet. Bei Heiner Müller ist dieses zwar auch enthalten, trotzdem übernimmt er in Teilen die Reduzierung der weiblichen Figur auf groteske Körperlichkeit, die bei den Expressionisten ihren Anfang genommen hat. Auch dieser Aspekt eröffnet eine interessante Perspektive auf die geschlechterspezifische Umsetzung von mythischem Potenzial.

## VI

Natürlich können in diesem Artikel nicht alle Stadien und Variationen des Mythos um Ophelia analysiert werden, es sollte vielmehr anhand einiger repräsentativer Stadien des Mythos, die jeweils den mythischen Moment des Wassertods miteinbeziehen, die Wandelbarkeit und die Beständigkeit eines Mythos innerhalb seiner Rezeptionsgeschichte nachgezeichnet werden.

Die Beschäftigung mit dem Motiv, der Umfang dessen, wie es namentlich, implizit oder assoziativ in künstlerische Bearbeitung einfließt, ist ein

prägnantes Beispiel für die Aktualität des Mythos. Mythos ist wandelbar. Er ist rezeptionsabhängig. Er ist zur gleichen Zeit Inventar seiner selbst. Er ist «Arbeit an sich selbst». Er soll apotropaisch wirken, er soll bannen. Und er schafft Raum für das Erzählen immer neuer Geschichten. Er wandelt sich, ist, wie die Kultur, in ständiger Bewegung. Den Satz Blumenbergs könnte man, auf Ophelia bezogen, als Fazit zur vorliegenden Untersuchung und zur Begründung der Aktualität mythischen Wissens auch in der unmittelbaren Gegenwart verwenden: «Die Geschichte von [...] [d. i. Ophelia, N. B.] beantwortet keine Frage über den Menschen, aber sie scheint alle Fragen zu enthalten, die über [...] [d. i. sie, N. B.] gestellt werden können. Nicht weil der Mythos eine Wahrheit enthält, die es zu entziffern gilt, sondern, weil er etwas über den menschlichen Weltzugang erzählt, lohnt sich die Beschäftigung mit ihm»<sup>52</sup>.

### Anmerkungen

1. Vgl. etwa R. Weimann, *Literaturgeschichte und Mythologie*, Aufbau Verlag, Berlin 1974.

2. Zu neueren Begriffsdefinitionen von *Mythos*: Jamme definiert ihn z.B. als «mündlichen Kommentar einer Kulthandlung». Vgl. C. Jamme, *Gott hat ein Gewand. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-theorien der Gegenwart*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, S. 21 ff. Vgl. auch die Definition des Mythos als «traditionelle Erzählung». W. Burkert, *Mythos – Begriff, Struktur, Funktionen*, Reclam, Stuttgart 1987, S. 16.

3. Vgl. etwa W. Betz, *Vom Götterwort zum Massentraumbild. Zur Wortgeschichte von Mythos*, in H. Koopmann (Hrsg.), *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, Klostermann, Frankfurt am Main 1979, S. 15.

4. Vgl. S. Vietta, *Mythos in der Moderne – Möglichkeiten und Grenzen*, in S. Vietta und H. Uerlings (Hrsg.), *Moderne und Mythos*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2006, S. 16. Vgl. auch J. Wunenburger, *Mytho-phorie. Formen und Transformationen des Mythos*, in W. Barner (Hrsg.), *Texte zur modernen Mythentheorie*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2003, S. 288.

5. H. Blumenberg, *Einbrechen des Namens in das Chaos des Unbekannten*, in ders., *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006, S. 40.

6. Wissenschaftler wie Aleida und Jan Assmann rekonstruieren die bestehenden heterogenen Mythenbegriffe nach den wissenschaftlichen Diskursen, aus denen sie sich entwickeln; den Mythosbegriff im Diskurs der Literatur/Schriftkultur verstanden finden wir z.B. in Blumenbergs *Arbeit am Mythos*, sinnvoll für den hier zu betrachtenden Aspekt. Vgl. A. und J. Assmann, *Mythos*, in H. Cancik (Hrsg.), *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Band 4, Reclam, Stuttgart 1998, S. 179 ff.

7. E. Showalter, *Representing Ophelia: Woman, Madness, and the Responsibility of Feminist Criticism*, in P. Parker, G. Hartmann (eds.) *Shakespeare and the Question of Theory*, Methuen, London, New York 1985, S. 79.

8. Anm. Ich halte es begrifflich gesehen für sinnvoller, den Wassertod Ophelias als einzelnen "mythischen Moment" im Mytheninventar um Ophelia zu bezeichnen: Die Figur der Ophelia selbst, in Shakespeares *Hamlet*, ist nicht mehr etwa ein "Urmythos" an sich, sondern setzt sich schon zusammen aus mythischen Implikationen antiker und christlicher Frauenmythen. Vgl. auch «Assolutamente palese è [...] la convinzione che nella mitologia si tratti di un archetipo da sempre operante nella storia». M. Cometa, *Dipingere il mito*, in ders., *Parole che dipingono*, Meltemi editore, Roma 2004, S. 53. Nach dem Wassertod Ophelias teilt sich die Rezeptionsgeschichte in mehrere Richtungen. Hier soll die Rezeption der den Wassertod gestorbenen Ophelia verfolgt werden, die in Kunst und Literatur am stärksten vertretene Rich-

tung. Der Mythos um die wahnsinnige Ophelia stellt eine weitere Rezeptionsrichtung dar, wobei in fast alle Rezeptionsrichtungen auch die jeweils anderen mit einfließen. Der Mythos Ophelia besteht also aus einem netzartigen verknüpften Mytheninventar, mit vielen Teilmythen, deren allumfassende Analyse den Umfang dieser Arbeit überschreiten würde.

9. W. Shakespeare, *Hamlet*, Band 1: Text. Englisch/Deutsch, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2006, S. 260.

10. «In the discussion of the Ophelia complex, the phenomenologist Gaston Bachelard traces the symbolic connections between women, water and death. Drowning, he suggests, becomes the truly feminine death in the dramas of literature and life, one which is a beautiful immersion and submersion in the female element. Water is the profound and organic symbol of the liquid woman whose eyes are so easily drowned in tears, as her body is the repository of blood, amniotic fluid, and milk [...]» Vgl. Showalter, *Representing Ophelia: woman, madness, and the responsibility of feminist criticism*, zit., S. 81.

11. Der Tod Ophelias ist der Tod einer schönen Frau und wird mit künstlerischen Mitteln dargestellt (Text und Bild). Elisabeth Bronfen erörtert dazu folgendes: «gesteht man sich ein, dass sich in Poes Poetik [E. A. Poe, *The Philosophy of Composition. Essays and Reviews*, Literary Classics of the United States, New York 1846] tatsächlich eine kulturell vorherrschende Aporie in der Einstellung zu Tod, weiblicher Schönheit und Kunst ausdrückt, so erscheint seine Zusammenziehung dieser drei Begriffe weniger widersprüchlich als ursprünglich angenommen [...]. Aufgrund unserer Furcht vor Auflösung und Verfall klammern wir uns an Vorstellungen von Ganzheit, Reinheit und Unberührtheit. [...] Schönheit ist paradoxerweise, wie Barbara Johnson sagt, nichts anderes, als das Bild dessen, was sie vergessen und ausschließen soll, nämlich des Todes, der Kastration und der Verdrängung». Vgl. E. Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, S. 89-111.

Vgl. auch «[...] but the reworking and reception of Ophelia reflect above all a prevailing tendency to yoke women unreasonably with death». L. Bassein, *Women and Death, Linkages in Western Thought and Literature*, zitiert nach R. J. Owen, *Voicing the Drowned Girl: Poems by Hilde Domin, Ulla Hahn, Sarah Kirsch, and Barbara Köhler in the German Tradition of Representing Ophelia*, in "The Modern Language Review", July 2007 Volume 102, Number 3, *Maney Publishing for the Modern Humanist Research Association* 2007, S. 781.

12. Vgl. S. Kindler, *Ophelia. Der Wandel von Frauenbild und Bildmotiv*, Reimer, Berlin 2004.

13. «Auf dem mythischen Atlas finden in einer Gesellschaft also ständig Transformationen statt, die einerseits Bewegungen von Flucht und Niedergang einiger Mythen, andererseits aber auch zyklische und rhythmische Veränderungen der gemeinsamen semantischen Wurzeln mit sich bringen. Die Vitalität der mythischen Sphäre lässt sich daher am besten anhand der Veränderungen der Mythen messen [...]. Diese Atypie macht aus dem Mythos regelrecht eine psychische Materie, eine archetypische Realität, die Zeit und Kulturen durchquert und die den Mythos an Universalien, an a-priori-Formen jeglicher Vorstellung zurückbindet». Wunenburger, *Mytho-phorie. Formen und Transformationen des Mythos*, zit., S. 300.

14. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, zit., S. 45 ff.

15. Vgl. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, zit., S. 46.

16. Vietta, *Mythos in der Moderne – Möglichkeiten und Grenzen*, zit., S. 21.

17. In der sog. "Klosterszene" erinnert die Position der lesenden Ophelia an die entsprechende Szene der Maria in der Bibel, die Ambivalenz Keuschheit-Verderbtheit erinnert an die der Maria Magdalena. Durch die Blumen-Metaphorik in der "Mad-Scene" wird Ophelia in die Nähe naturmythischer Figuren wie der Flora gerückt: Dem Flora-Mythos sind darüber hinaus an sich schon Ambivalenzen inhärent: Die Ovidische Nymphe "Chloris-Flora" wird positiv mit Frühling, Wachstum, Fruchtbarkeit besetzt, die Plutarchische "Flora Meretrix" als ehemalige Prostituierte weist auf eine verurteilte, negativ besetzte Sexualität hin.

18. «In ihrer Familie steht sie zwischen Gesetz und Hamlet, in der Beziehung zu Hamlet zwischen Liebe und Verrat, [...] in ihrem Wahnsinn zwischen Befreiung und Zerstörung und in ihrem Tod zwischen Jungfräulichkeit und Sexualität, in ihrer Beerdigung zwischen Selbst-

mord und Unfall». Vgl. S. Kindler, *Ophelia. Der Wandel von Frauenbild und Bildmotiv*, S. 27. Hamlets rhetorische Fragen nach Ophelias Tugend und Schönheit, nach Schein und Sein, Heilige oder Hure, seine destruktiven Projektionen, die Spiegelung seiner pessimistischen Lebens- und Weiblichkeitssicht in Ophelia tragen also verstärkend dazu bei, Ophelia in ihrer "Unfassbarkeit" als Projektionsfläche für weitere Interpretationen und Mythologisierungsvorgänge zu erscheinen zu lassen.

19. Zur Thematik der Wasserfrau: Die Vorstellung des Urstoffes Wasser, aus dem sämtliche Lebensformen entstehen, finden wir bereits bei Thales. Die Frau ist also grundsätzlich schon mit dem Element Wasser verbunden. Auch die Ambivalenz lebensspendend versus lebensvernichtend spiegelt sich in der Ambivalenz der Frau als Lebensspenderin und als Nicht-Ort wider. Das weibliche wellige Haar wurde oft gleichgesetzt mit den Wellen des Wassers, und eine Auflösung im Wasser antizipiert (wie z.B. in den Gemälden Füßlis, Delacroix' u.a.). Auch bei Goethe, in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* heißt es: «Ihre langen Haare (Mignons) waren aufgegangen, und hingen von der Weinenden nieder, und ihr ganzes Wesen schien in einen Bach von Tränen unaufhaltsam dahin zu schmelzen. [...] es ergoss sich ihr Innerstes [...]» («weeping brook» in Gertrudes Nekrolog). Hier setzt die Assoziation von Ophelia mit der mythischen Welt der Sirenen, Nixen, und Undinen ein, die bei Shakespeare zwar angelegt ist (zweimal durch Hamlets Bezeichnung als «a nymph» und durch Gertrudes Vergleiche im Nekrolog), Ophelia und Wasserfrau dürfen aber nicht als synonym gelesen werden. Das Ophelia-Motiv führt nicht die Kette Sirene (bei Homer)- Melusine/Undine (in der Romantik fort), sondern wird zu einem eigenen Motivkomplex, der sich von den verführerischen Sirenen/Melusine abhebt. «Wasserfrau ist nicht gleich Wasserfrau». Vgl. Kindler, *Ophelia. Wandel von Frauenbild und Bildmotiv*, zit., S. 86 ff.

Vgl. auch: «Unlike the mermaids, Melusina and Undine, Ophelia has no agency, but floats passively away». Owen, *Voicing the Drowned Girl: Poems by Hilde Domin, Ulla Hahn, Sarah Kirsch, and Barbara Köhler in the German Tradition of Representing Ophelia*, zit., S. 783. Am spannendsten ist jedoch die Tatsache, dass aus dem Bericht Gertrudes nicht nur der sexuelle Status der Ophelia ambivalent bleibt, sondern dass auch ihr Tod nicht eindeutig definiert wird. War es Selbstmord, aus Isolation, Liebeskummer und Wahnsinn, der Ophelia ins Wasser gehen lässt? Handelt es sich um einen Unfall, den ein verwirrtes Mädchen beim Spielen mit Blumenkranz und Ast ereilt? Oder sind mythische Naturgewalten am Zug, die Ophelia, «gemacht für das Element» Wasser, in dasselbe zurückholen, einen natürlichen Kreis schließen? Oft wird bei der Rezeption zu wenig auf das vage Moment ihres Todes eingegangen, oder besser: gerade auch diese Ambivalenz bereitet den Weg für zahlreiche Besetzung mit mythischen Implikationen.

20. G. Landsberg, *Ophelia: Die Entstehung der Gestalt und ihre Deutung*, Schulze, Cöthen 1918, S. 85.

21. So fragt sich auch Michele Cometa, in Anlehnung an W. J. T. Mitchells, *Iconology. Image, Text, Ideology*: «[...] ma in fondo che sono i miti se non un'inestricabile combinazione delle due cose [testo e immagine]?». Cometa, *Parole che dipingono*, zit., S. 19.

22. M. C. Ronk, *Representations of Ophelia*, in "Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts", Band 36, Wayne State University Press, Detroit 1994, S. 21 ff. Vgl. auch: «Her behaviour. Her appearance, her gestures, her props, are freighted with emblematic significance, and for many generations of Shakespearian critics her part in the play has seemed to be primarily iconographic». Showalter, *Representing Ophelia: Woman, Madness, and the Responsibility of Feminist Criticism*, zit., S. 80. Das Ekphrastische, ein lebendiges Bild Erzeugende am Todesbericht Gertrudes ist auch eingegangen in die metaphorische Ausdrucksweise vieler Essays über Ophelia: So schreibt z.B. Stuby: «In dem Tableau, das die Königin ausmalt [...]». A. Stuby, *Liebe Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1992, S. 177.

23. Die Textgrundlage Shakespeares führte zwar generell im 18. Jahrhundert zu einigen Umsetzungen des Ophelia-Motivs in den bildenden Künsten (zum Beispiel das von François Boitard entworfene Frontispiz zu *Hamlet*, enthalten in ersten Shakespeare-Ausgaben (1709 bis

1714), das die "Closetszene" analog zur Theateraufführung darstellt. Ophelia wird das erste Mal von Francis Haymann, der die *Hamlet*-Ausgabe von Thomas Hammer (1744) illustrierte, umgesetzt. Vgl. Haymann, Zeichnung zum *Hamlet*, um 1740. Feder, Tinte. The Folger Shakespeare Library, Washington D.C.), diese stellen jedoch meist auf die Bühnenumsetzung bezogene Bild Darstellungen dar. Die nicht aufzuhebende Ambivalenz und Komplexität, die in der Figur Ophelia angelegt sind, verhindern zunächst eine eindeutige Typisierung durch die Kunst, bzw. werden zunächst durch Nichtdarstellung registriert. Mit Heinrich Füßlis Zeichnung *Der Tod der Ophelia*, aus den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts, wird das erste Mal eine textorientierte, aber nicht Bühnenillustratorische Darstellung des Todes der Ophelia erfolgen, die einen außerszenischen Moment betrifft.

24. Es handelt sich daher eher um eine "kreative", oder "vorgängige Ekphrasen", die das material existierende Bild, das beschrieben wird, erst in einem darauf folgenden Moment erschaffen lässt.

25. Wobei auch in Gertrudes kreativer Ekphrasen Aktionen und nicht etwa ein statisches Bild beschrieben werden.

26. Kindler, *Ophelia. Der Wandel von Frauenbild und Bildmotiv*, zit., S. 168.

27. K. Hanika, J. Werckmeister, ... *Wie ein Geschöpf geboren und begabt für dieses Element. Ophelia und Undine – Zum Frauenbild im späten 19. Jahrhundert*, in R. Berger, I. Stephan (Hrsg.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Böhlau, Köln-Wien 1987, S. 141 ff.

28. Goethes Konzeption der Mignon in *Wilhelm Meister* (1795) gleicht in gewissen Zügen der Ophelia: ihr Sterben aus unerfüllter Liebe stilisiert auch Mignon zu einer Märtyrerhaften Figur. Auch in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* wird ein Mädchen erwähnt, das aus unerfüllter Liebe ins Wasser geht: «Ein sehr schönes Mädchen, verwirrt durch unglückliche Liebe, hatte den Tod im Wasser gesucht und gefunden». J. W. Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1982, S. 353.

29. Vgl. N. Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996, S. 169 ff.

30. Interessant ist hier auch, wie die Entwicklung, die die Bühnendarstellung der "mad scene" Ophelias im Laufe des 18. Jahrhunderts und im folgenden erfährt, parallel zur soziologischen Entwicklung verläuft: «The subversive or violent possibilities of the mad scene were nearly eliminated, however, on the eighteenth-century stage. Late Augustan stereotypes of female love-melancholy were sentimentalized versions which minimized the force of female sexuality, and made female insanity a pretty stimulant to male sensibility». Vgl. Showalter, *Representing Ophelia: woman, madness, and the responsibility of feminist criticism*, zit., S. 82.

31. Vgl. Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, zit., S. 71 ff.

32. Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, zit., S. 90.

33. G. Kunert, *Theatrum Mundi*, in ders., *Abtötungsverfahren. Gedichte*, Carl Hanser Verlag, München 1980.

34. A. Rimbaud, *Ophélie*, in ders., *Gedichte*, hrsg. von K. Barck, Reclam, Leipzig 1990.

35. G. Heym, *Ophelia*, in ders., *Dichtungen und Schriften*, Gesamtausgabe, 4 Bde., hrsg. v. K. Schneider, Heinrich Ellermann, Hamburg 1960-68.

36. R. Heydenbrand und S. Winko, *Arbeit am Kanon: Geschlechterdifferenz in Rezeption und Wertung von Literatur*, in H. Bußmann, R. Hof (Hrsg.), *Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Kröner, Stuttgart 1995, S. 297 ff.

37. G. Benn, *Schöne Jugend*, in ders., *Gesammelte Werke*, 8 Bde., hrsg. v. D. Wellershoff, Limes, Wiesbaden 1986.

38. Rimbaud, *Ophélie*, zit.

39. E. Fried, *Ophelia 1945*, in ders., *Gesammelte Werke. Gedichte*, hrsg. v. K. Wagenbach und V. Kankoreit, Wagenbach, Berlin 1993.

40. Hier stellt sich darüber hinaus die Frage, in wie weit man Gedichte wie Bechers *Unbekannte* dem Ophelia-Mythos zuordnen kann/ sollte? In Bechers Gedicht finden wir in Assoziation mit Ophelia als bekannte Motive die anonyme Wasserleiche, das «ewige Fließen», das «aus tiefem Grund»-Auftauchen u. ä. Es handelt sich hierbei um ein interessantes Beispiel,

wie sich die Rezeption von Informationen und Literatur über den Unbekannte aus der Seine – Motivkomplex, den der Rosa-Luxemburg und letztendlich den Ophelias in dieser Epoche quasi untrennbar miteinander verwoben haben. (Die Zeitschrift “Die Horen” ordnet das Gedicht in das Kapitel *Hamlet, Ophelia, Rosa und all die anderen – Doch Zeitenlos in allen Fluten treibt...* ein. Für die Herausgeber der Zeitschrift scheint die Verknüpfung Ophelia – Die Unbekannte aus der Seine als gegeben zu gelten. Vgl. “Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik”, Band 213: *Hamlet und kein Ende*, Verlag für neue Wissenschaften, Bremerhaven 2004, S. 141.)

Vgl. auch Kurt Bartschs *Rosa Luxemburg*: hier erinnern einzelne Verse an Ophelia («Der Tod nahm sie gütig auf»). Bartschs Gedicht schließt wiederum direkt eine andere auch nicht explizite Ophelia-Variation an: Vgl. die ersten beiden Verse Bert Brechts «Als sie im Frühjahr herunterschwamm / Aus ihrem Fluß in andere Flüsse.» B. Brecht, *Vom ertrunkenen Mädchen*, in ders., *Gesammelte Werke*, hrsg. von Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit m. Elisabeth Hauptmann, Band 8, *Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967.

41. Eine ähnliche Entwicklung zum politischen Paradigma hin erfahren auch weitere Ophelia-Variationen: «The texts discussed make the drowned girl a warning sign of unacknowledged catastrophe; she embodies (female) suffering caused not by love, but by larger socio-political forces. The author argues that GDR writers reinterpret the immobility of the Wasserleiche. In GDR poetry, Ophelia’s corpse becomes part of a rhetoric of social death. Rather than the highly gendered contemplation of beauty and decay, postwar paradigms instate Ophelia’s drowning as an outrage indicating the destructiveness of modern political organization». Vgl. R. Owen, *Claiming the Body: The Ophelia Myth in the GDR*, in *The Germanic Review*, Number 3, Volume 82, Heldref Publications, Washington, DC 2007.

42. Owen, *Voicing the Drowned Girl*, zit., S. 783.

43. S. Kirsch, *Ich Freiwillig*, in ders., *Bodenlos*. Gedichte, Deutsche Verlags-Anstalt DVA, Stuttgart 1996.

44. U. Hahn, *Ophelia*, in ders., *Freudenfeuer*. Gedichte, DVA, Stuttgart 1985.

45. Owen, *Voicing the Drowned Girl*, zit., S. 790.

46. “Die Horen”, 213, zit., S. 14 ff.

47. Das Schriftbild des Monologs ist, ähnlich wie in Heiner Müllers *Hamletmaschine*, in sich abwechselnde Sequenzen in Klein- und Großbuchstaben gegliedert. Man könnte den Text also auch in Bezug auf das Schriftbild als Fortsetzung, als Antwort auf Müllers *Hamletmaschine* deuten.

48. «Der Mythos ist ein Aggregat, eine Maschine, an die immer neue und andere Maschinen angeschlossen werden können». Heiner Müller über die *Hamletmaschine*, in “Die Horen”, 213, zit., S. 190 ff.

49. “Die Horen”, 213, zit., S. 17.

50. Vgl. T. Mora, *Seltene Materie*. Erzählungen, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2005.

51. B. Prutti, *Poesie und Trauma der Grenze. Literarische Grenzfiktionen bei Ingeborg Bachmann und Terézia Mora*, in “Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften”, 52, Passagen Verlag, Wien 2006, S. 94.

52. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, zit., S. 38.

