

ANDRZEJ PILIPOWICZ (UNIwersYTET WARMIŃSKO-MAZURSKI, OLSZTYN)

UM EINEN MANN ZUM MANN WERDEN ZU LASSEN.
MACHT UND GESCHLECHT IM LIBRETTO
VON FELIX DÖRMANN ZUR OPER *HAGITH*
VON KAROL SZYMANOWSKI

The fight between the king and his son is not only the fight for the power but also the fight for the masculinity. The king's son loses the fight for the crown, which makes him take the position allotted to women. He gets his manhood back thanks to Hagith who falls in love with him. The girl behaves like a man and forces the king to assume the role of a woman. The death of Hagith and the old king puts a stop to the transformation of sex and lets the young king begin his life as a man.

In den Jahren 1912 und 1913 komponiert Karol Szymanowski (1882-1937) die einaktige Oper *Hagith* zum Libretto des österreichischen Schriftstellers Felix Dörmann (1870-1928). Zwar wird der Oper, die einen äußerst dramatischen Verlauf hat (Szwarcman 2006: 63) und eine Fülle von verschiedenen Ausdrucksmitteln (Chylińska 1990: 35) enthält, bis heute wenig Beachtung geschenkt (Kamiński 2008: 503), aber die in ihr thematisierte Geschichte erweist sich als reichhaltiger Stoff, der sowohl die Kompliziertheit als auch den Amorphismus des Geschlechts behandelt und sich auf folgende Grundzüge reduzieren lässt: Trotz des Alters, das den König immer mehr an die Schwelle des Todes rückt, will er auf die Macht zugunsten seines Sohns nicht verzichten. Der Sohn ist aber nicht an der Krone, sondern an Hagith interessiert, deren Jungfräulichkeit dem König seine vitalen Kräfte zurückbringen soll. Da Hagith die Liebe des königlichen Sohns erwidert, kann die ihr anvertraute und von Gewalt erfüllte ‚Transaktion‘ – ihr Tod für das Leben des Königs – nicht realisiert werden. Mit ihrem Hass ‚tötet‘ sie den König, der zwar für einen kurzen Moment auflebt, aber fast in demselben Augenblick stirbt. Sein Tod zieht den Tod von Hagith nach sich, die infolge des der ‚Transaktion‘ beigefügten ‚Ultimatums‘ – ihr Tod für den Tod des Königs – gesteinigt wird.¹

¹ Hagith als Protagonistin des Librettos bezieht sich auf die biblische Gestalt Abischa, die im Alten Testament den König von Israel (David) pflegte (Die Bibel 1964: 335 [Das Alte Testament, das erste Buch der Könige: 1,1-4]). Sie durfte keine geschlechtliche Beziehung zu ihm eingehen (Bocian 1996: 24):

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die geschlechtliche Variabilität am Beispiel der Vater-Sohn-Beziehung und in Anlehnung an die sozial bedingten Determinanten des Geschlechts zu untersuchen. Ausschlaggebend für die an den Zielsetzungen der Geschlechterforschung orientierten Überlegungen ist die Macht, weil sie als Faktor gilt, der den die Androgynität konstituierenden Wechsel von Männlichkeit und Weiblichkeit im ‚Rahmen‘ ein und derselben Person sichtbar macht. Dadurch, dass der Text des Librettos aus tiefpsychologisch-christiologischer Sicht betrachtet wird, gewinnt die Problematik der Geschlechtlichkeit an Deutlichkeit. Dank dem – wenn auch sich nur schwach abzeichnenden – jüdenchristlichen Modell des Patriarchats, das sich in der Bibel stark manifestiert und von ihr ebenso stark in den Sozialstrukturen gefestigt wird, ist es möglich, die geschlechtliche Identifikation der Protagonisten anhand des jedem der Geschlechter von der Gesellschaft zugewiesenen Rollenkomplexes durchzuführen. Diese externen Indikatoren der geschlechtlichen Differenzierung werden um deren interne Indikatoren erweitert, nach denen in den metapsychologischen Schriften von Sigmund Freud gesucht wird, der die Geschlechtlichkeit in ihrem Dynamismus erfasst und – wegen der Verortung der menschlichen Entwicklung im Spannungsfeld zwischen dem Männlichen (Vater) und dem Weiblichen (Mutter) – auf die Unmöglichkeit hinweist, den geschlechtlichen Monolith zu erreichen.²

KÖNIGSKRONE UND VAGINA

Der Kampf des (alten) Vaters gegen seinen (jungen) Sohn um die Macht hängt mit der Auflehnung gegen den Tod und der Rückkehr vom Lebensrand ins ‚Lebenszentrum‘ zusammen. Indem der in Kissen und Decken vergrabene Vater sich von seinem Lager erhebt, macht er den Eindruck einer aus dem Sarg steigenden Person, wodurch er sehr stark durch den Todestrieb und somit durch das Todesprinzip gekennzeichnet ist. Die ‚Verwicklung‘ in den Tod unterstreicht die von ihm ununterbrochen gespürte Kälte, die an die kalten Körper der Verstorbenen denken lässt. Andererseits weist sein nicht nachlassender Drang nach Macht auf seinen starken Hang zum Leben hin, wenn man in der Krone als Insigne der Macht die Vagina erblickt und in dem Krönungsakt den Geschlechtsakt entdeckt: In dem Bild, in dem während der Krönungszeremonie der Kopf eines steif aufgerichteten Mannes in die Krone ‚gesteckt‘ wird, spiegelt sich das Bild wider, in dem ein Mann während des Koitus den steif gewordenen Penis in die Vagina steckt. Die Dominanz der Weiblichkeit, die sich in der die Vagina symbolisier-

Ihre Aufgabe war es, in einer ‚thermodynamischen‘ Weise die Wärme ihres Körpers auf seinen wegen des Alters vom Frösteln geplagten Körper zu übertragen.

² Die Zitate aus dem Libretto werden dem Klavierauszug der Oper entnommen, wo sich auch die polnische – von Stanisław Barącz übersetzte – Fassung des Textes befindet (Dörmann 1920).

renden Krone äußert, wird von der Expansivität der Männlichkeit ‚gebrochen‘, die in dem den Penis vertretenden Kopf des Mannes zum Ausdruck kommt, wodurch die Vorrangstellung des Männlichen über das Weibliche demonstriert wird.³ Das Beharren des Vaters auf seiner Macht, die in den Kontext der Sexualität gestellt wird, verrät seine Orientierung an dem vom Sexualtrieb fundierten Lebensprinzip und lässt das hinter der Fassade des Hofkodexes verborgene Drama der Vater-Sohn-Relation erahnen – einer Relation, die vom Patriarchalismus mitgestaltet wird, auf den von den orientalen, die Exotik der Bibelszenarie in Erinnerung bringenden Dekorationselementen des königlichen Gemachs zu schließen ist und der sich auf das subordinierte Verhältnis der Frau zu dem Mann als Oberhaupt der Familie stützt. Vor dem Hintergrund des Patriarchats bekommt die Vater-Sohn-Beziehung eine ‚ausgeglichenere‘ Optik, weil der Kontrast zwischen der senilen (die Impotenz kaschierenden) Schwäche des Vaters und der jugendlichen (die Sexualpotenz implizierenden) Stärke des Sohns von den patriarchalen Referenzen des Vaters nivelliert wird. Die Geschlechtsschwankungen, die innerhalb der Familie zwischen dem Vater und dem Sohn in Erscheinung treten, charakterisieren sich durch eine zusätzliche Dynamik, weil keine Frau des Königs erwähnt wird, wodurch diese für verstorben gehalten werden kann und die Krone erneut zum Symbol der Vagina gemacht wird: Sie liegt auf einem schwarzen Marmorblock, der deutlich auf den Marmorgrabstein anspielt. Dadurch, dass der Sohn – Freud zufolge (Freud 2007: 270-277) – sein sexuelles Interesse auf die Mutter richtet, gerät er in einen Konflikt mit dem Vater, dessen sexuelles Interesse an der Mutter die Geburt des Sohns bestätigt. Der so entstehende Ödipuskomplex kann entweder dadurch abgebaut werden, dass der Sohn eine stärkere Identifizierung mit dem Vater entwickelt und eine andere Frau zu seinem Sexualobjekt macht, oder dadurch beseitigt werden, dass er seine Identität in Anlehnung an das Weibliche der Mutter profiliert, was ihn die Position der Frau dem Vater gegenüber einnehmen und seine Beziehung zu dem Vater nicht als Mann-Mann-Beziehung, sondern als Mann-Frau-Beziehung gestalten lässt.⁴ Aus dem Text des Librettos gehen keine die Abwesenheit der Mutter klärenden Umstände hervor, aber die Übernahme der Weiblichkeit von der Mutter, die aus

³ In der Breslauer Inszenierung der Oper wird die Krone deutlich in den sexuellen Kontext gestellt. Hier nimmt der junge König die Krone von seinem Kopf und legt sie auf das mit dem Koitus zu assoziierende Bett, nachdem er Hagith bemerkt hat (Szymanowski 2007: 0:23:30-0:25:00).

⁴ Der Vater betrachtet den Sohn als Frau, weil er den vom Arzt für die Rettung seiner Gesundheit zubereiteten Lebenstrank für einen Trank hält, in den auf Befehl des Sohns ein den Lebenstrank zum Todestrank verwandelndes Gift geschüttet worden sein sollte (Dörmann 1920: 12-14) – ein Gift, dessen sich oft die Frauen bedienten, um ihre Feinde aus dem Weg zu räumen, was in Opposition zu den Männern steht, die nach der Waffe griffen, um gegen ihre Feinde in einem offenen Kampf aufzutreten. Indem der Vater in derselben Szene von einem Brandopfer (Dörmann 1920: 16) spricht, lässt er an die auf dem Scheiterhaufen verbrannten Hexen denken, die u.a. durch die Anfertigung verschiedener – auch giftiger – Mixturen bekannt waren. So wird angedeutet, dass der Vater in dem Sohn nicht nur eine Frau erblickt, sondern ihn auch als eine sein Leben bedrohende Person betrachtet, die zu eliminieren ist.

der Vater-Mutter-Kind-Konstellation verschwindet, kann auch zu deren Ersatz führen. Im Zusammenhang damit, dass es nur eine den Kopf des Mannes auf den Penis projizierende Krone gibt, betrachtet der Vater die – von der Staatsräson begründete und die Gefahr des Interregnums bannende – Salbung des Sohns zum König als dessen Versuch, sich aus der Position einer Frau zu befreien und sich zur Position eines Mannes aufzuschwingen. Für den Vater bedeutet das Ringen um die Krone nicht nur den Kampf um die Macht, sondern auch um die vom Sohn bedrohte Männlichkeit: Erhebt die auf den Kopf des Thronfolgers gesetzte Krone den Sohn zu einem Mann, so wird der Vater zu einer Frau degradiert, in deren Rolle er seinen Sohn immer wieder einzupferchen und ‚einzusperren‘ versucht. Der Rollentausch, in dem auf den Sohn die Männlichkeit entfällt und dem Vater die Weiblichkeit zugeschoben wird, ist in der Szene sichtbar, in der der Sohn nach seiner Salbung auf der Terrasse erscheint und vom Volk bejubelt wird (Dörmann 1920: 27-28).⁵ Die Terrasse, auf der der Sohn steht, ist höher als das Gemach situiert, wo sich der Vater befindet, was die von der Größe beider Männer unabhängige Dominanz des Sohns über den Vater im physischen Sinne versinnbildlicht. Während die hohe Lage der Terrasse die dem Sohn unterlegene Position des Vaters betont, hebt die niedrige Lage des Gemachs die dem Vater überlegene Position des Sohns hervor.⁶ Um seiner Verweiblichung entgegenzuwirken, verbannt der Vater seinen Sohn, dessen Weiblichkeit dadurch aufrechterhalten wird: Infolge der Verbannung, die den Menschen zu dem sich im Verschwinden äußernden Nicht-Sein verurteilt und deswegen der Wirkung des den Menschen der Wirklichkeit entreißenden Todes nahesteht, ist er nicht in der Umgebung des Vaters anwesend, was ihm das Schicksal seiner ebenfalls in der Umgebung des Königs abwesenden Mutter zuteilwerden lässt und ihn mit ihr verbindet. Die Verweiblichung des Sohns drängt sich auch im Kontext der vom Vater erzwungenen Identifizierung mit ihm mittels des Hasses auf, der dem Sohn nachgesagt und als Vorwand benutzt wird, ihn aus dem Königreich zu verweisen. Indem sich der Vater die Verschwörung des Sohns gegen ihn einbildet, beweist er nämlich seine vom Hass geprägte Persönlichkeit,⁷ die im Freudschen

⁵ Im Zusammenhang mit dieser Szene kommt die Symbolik des Penis als einer sich das Volk unterwerfenden Kraft zum Ausdruck. Der alte König ist davon überzeugt, dass er sich das den Sohn bejubelnde und als seinen Herrscher anerkennende Volk dadurch wieder unterordnet, wenn er sich ihm in voller Pracht und Kraft, die dem erigierten Zustand des Penis eigen ist, auf der Terrasse zeigt (Dörmann 1920: 39-40).

⁶ Auf die Entmännlichung des Vaters und dessen Verweiblichung kann die Szene hinweisen, in der er den Lebenstrank trinkt, was in dem Moment geschieht, in dem sein Sohn zum König gesalbt wird. In der Richtung des in den Mund gegossenen Tranks, der das Leben des Vaters stärker machen soll, spiegelt sich die Richtung des in die Vagina gesteckten und die Frau mit neuem Leben befruchtenden Penis wider. Das Trinken des Lebenstranks deutet den Rollentausch beider Protagonisten an: Der Vater verwandelt sich in eine Frau, während der Sohn die Position des Mannes gewinnt.

⁷ Der Vater lässt sich nur von Hass leiten und täuscht Liebe nur vor. Heuchlerisch nennt er sein Volk in der Öffentlichkeit Kinder, um es gleich danach im Heimlichen als Hunde zu bezeichnen (Dörmann 1920: 79-80).

Sinne zur Identifikationsplattform der beiden werden kann. Da der Sohn den Hass vom Vater nicht übernimmt und ihm seine Liebe entgegenbringt, stellt er sich dem Vater und somit der vom Vater repräsentierten Männlichkeit gegenüber, deren negativer Wert die Identifikation des Sohns mit dem Vater verunmöglicht und ihn wegen des Mangels am positiven Vorbild der Männlichkeit in Richtung Weiblichkeit verschiebt.

KÖNIGSKRONE UND DORNENKRONE

Erscheint die Krone als Metapher der Vagina und der Sexualkraft im Falle des Vaters, so gewinnt die Krone eine tiefere Bedeutung im Falle des Sohns, der nach der Krone greift, sie mit bebenden Händen über seinen Kopf hält und beim Anblick von Hagith fallen lässt (Dörmann 1920: 54).⁸ In dieser Szene wird der symbolisch in Form der Krone ausgedrückten Weiblichkeit die biologisch determinierte Weiblichkeit Hagiths gegenübergestellt, wodurch die Männlichkeit des jungen Königs aktiviert wird. Im Unterschied zu dem alten König, dessen Beziehung zu den Frauen nur ein physisches Ausmaß annimmt, stützt sich die Beziehung des jungen Königs zu Hagith auf ein geistiges Fundament, das ebenfalls patriarchal bestimmt ist. Die Bereitschaft von Hagith, dem jungen König alles aufzuopfern, manifestiert ihre Weiblichkeit, die der Männlichkeit des jungen Königs unterworfen ist und dessen männliches Geschlecht hervorhebt. Dadurch, dass Hagith den jungen König lange vor ihrer Begegnung diskret beobachtet und seinen Spuren folgt, demonstriert sie die Einpassung ihrer Weiblichkeit in seine Männlichkeit: Indem sie metaphorisch in die Fußabdrücke des jungen Königs tritt, füllt sie die männliche ‚Form‘ mit dem weiblichen ‚Inhalt‘, wodurch die Weiblichkeit von der Männlichkeit annektiert und somit beherrscht wird.⁹ Da der junge König eine stärkere Verbindung mit Hagith als mit der Krone entwickelt, beweist er, dass er nicht an der Macht interessiert ist, bei der eine Person über alle anderen dominiert, sondern an der Liebe, die die Gleichheit aller garantiert. Da die von der Liebe angestrebte und die Liebe konstituierende Gleichheit vom männlichen und weiblichen Geist weder in biologischer (atawistischer) noch in sozialer (patriarchaler) Hinsicht realisierbar ist, wird sie im Bereich der Kunst verankert, wo männliche und weibliche Elemente der Persönlichkeit nicht in subordinativer,

⁸ Dadurch, dass die Krone zu Boden fällt, wird seine vom Vater unterdrückte und der Sexualpotenz entzogene Männlichkeit angedeutet, was den jungen König seine sich in der Weiblichkeit von Hagith widerspiegelnde Weiblichkeit erkennen lässt.

⁹ Dadurch, dass die Weiblichkeit in die Männlichkeit auf der geistigen Ebene eindringt, entsteht ein androgynes Konstrukt, das mit dem – ebenfalls androgynen, aber im Hinblick auf die Bewegungsrichtung der Geschlechtlichkeit invertiert konzipierten – Konstrukt korrespondiert, das während des Kopulationsaktes geformt wird, in dem die Männlichkeit (Körper des Mannes) in die Weiblichkeit (Körper der Frau) auf der physischen Ebene eindringt.

sondern in koordinativer Weise miteinander kongruieren. Die Vereinigung der Geschlechter in der Kunst wird durch die Worte bestätigt, die Hagith und der junge König gemeinsam vorbringen (Dörmann 1920: 78-79).¹⁰ In der simultan verlaufenden und reziprok bedingten Liebeserklärung interferieren die männliche und die weibliche Stimme, wodurch ein androgyner ‚Organismus‘ entsteht, in dem die Geschlechter eine harmonische Ganzheit bilden. Die Verdichtung des Geistes in dem gleichermaßen vom Männlichen und vom Weiblichen geformten Organismus erreicht einen so hohen Grad, dass die Liebe der Protagonisten Züge der Agape aufzuweisen beginnt, was sie allmählich vom Boden der Kunst auf den Boden der Religion übergehen lässt. Dies trifft umso mehr zu, als das Bild des jungen Königs von dem Bild Christi überlagert wird, wodurch er sich nicht nur die Männlichkeit von Christus aneignet, sondern auch jeglicher Geschlechtlichkeit an sich verlustig geht, da Christus seine geschlechtliche Qualifikation als Mann aufgibt und als geschlechtslose Idee der Liebe existiert.

Vor dem Hintergrund des im Olivenwald von Hagith heimlich beobachteten, in Gedanken versunkenen Königs verwandelt sich die Krone, die er über seinen Kopf hält, in die Dornenkrone: Im Olivenwald spiegelt sich der Ölberg wider, an dessen Fuß Christus vor seiner durch die Dornenkrone attribuierten Kreuzigung betete. Die geistige Verwandtschaft zwischen Christus und dem jungen König wird nicht nur dadurch angedeutet, dass der in Israel liegende und im Namen des Karmeliterordens enthaltene Karmel als sein neuer Wohnsitz nach der Verbannung gilt (Dörmann 1920: 49).¹¹ Auch die bebenden Hände, mit denen der junge König die Krone erfasst,¹² spielen auf die am Zittern erkennbare Angst an, die von der Grausamkeit des Todes am Kreuz ausgelöst wird. Die Parallelität zwischen dem Schicksal von Christus und dem Schicksal des jungen Königs fällt besonders stark auf, wenn man auf die Salbungsszene rekurriert und die Körperpositionen des Vaters und des Sohns analysiert. Nach der Salbungszereemonie steigt der Sohn von der Terrasse zum Gemach herab, wodurch beide die gleichen Positionen aufweisen, die sich aber auf gegensätzliche Existenzberei-

¹⁰ Da die zusammen artikulierten Sätze eher vom gemeinsamen Singen als vom gemeinsamen Sprechen begründet werden, kommt die dank der Kunst vollzogene Einheit, die von den parallel ausgesprochenen Worten erreicht wird, in der Oper nicht deutlich genug zum Ausdruck, weil in ihr alle Sätze in Form gesungener Arien auftauchen. Es sei denn, dass man das parallele Aussprechen derselben Sätze für ein gemeinsames Gebet hält, zu dem die Worte von Hagith und dem jungen König erhoben werden, was sich in die christologische Auffassung beider Protagonisten einpassen lässt.

¹¹ Befindet sich die Felsenburg als Verbannungsort an der Grenze des Königreichs, so ist der Tod – u.a. der Tod Christi – als ‚Vorfall‘ zu betrachten, der sich an der Grenze des Lebens ereignet.

¹² Der junge König hält die an die Dornenkrone erinnernde Königskrone über seinen Kopf, was auch aus geschlechtlicher Sicht wichtig ist. In der Bewegung der Stacheln, die in den von der Dornenkrone umgebenen Körper (Kopf) eindringen, spiegelt sich die Bewegung des Penis wider, der in den Körper (Vagina) eindringt. Da der junge König sich die Krone nicht auf den Kopf setzt, blockiert er seine Verwandlung in eine Frau. Denkt man an den von der Dornenkrone gebildeten Reifen, in den der Kopf ‚penisartig‘ gesteckt wird, so wird angedeutet, dass ihm die Männlichkeit im sexuellen Sinne vorenthalten bleibt.

che beziehen. Ist in Bezug auf den Vater von der den Krönungsakt andeutenden und die Weltlichkeit der Macht chiffrierenden Krone die Rede, so wird der Sohn durch das im Salbungsakt verwendete und die Religiosität der Macht kodierende Salböl gekennzeichnet. Das Weltliche und das Religiöse polarisieren sich auch in Anlehnung an die oppositionellen Emotionszustände, die von beiden vertreten werden: Der Vater repräsentiert Hass, während der Sohn als Inkarnation der Liebe gilt, was ihn mit Christus als Idee der Liebe verknüpft. Im weiteren Verlauf dieser Szene fällt der der Verschwörung gegen den Vater angeklagte Sohn seinem Vater zu Füßen, wodurch er – im Gegensatz zu seiner früheren Position auf der Terrasse – die Position einnimmt, an der seine – aus der Perspektive des Patriarchats für die Frau typische – Unterordnung dem Vater gegenüber zu erkennen ist. Das Verhalten des Sohns – seine knieende Position und seine mit Frauen zu assoziierenden Tränen – weist aber nicht auf seine Verweiblichung, sondern auf seine von Christus adaptierte Männlichkeit¹³ hin, die sich in Barmherzigkeit als Form der dem Schwächeren von dem Stärkeren erwiesenen Fürsorge äußert. In den auf die Hand des Vaters fallenden Tränen des Sohns (Dörmann 1920: 49-50) schwingt das Sakrament der Taufe (Die Bibel 1964: 132 [Das Neue Testament: Die Apostelgeschichte des Lukas 2,37-41]) mit, mit der auf die Verwandlung des Vaters aus einem hassenden Menschen in einen liebenden abgezielt wird.¹⁴ Tauchen die Tränen von Hagith (Dörmann 1920: 64) im Zusammenhang mit dem von der (Dornen)Krone versinnbildlichten Tod Christi auf, so sind die in die Hand des Vaters gegossenen Tränen des Sohns auf dessen Wiedergeburt zu beziehen.¹⁵ Dadurch, dass man in der sich wölbenden Linie der Hand die gewölbte Linie des schwangeren Bauchs erblickt, entschlüpft dem Vater eine Frau, die ein geschlechtsloses Wesen gebärt: Der in die Position einer Frau gestoßene Sohn sinkt zu den Füßen des zu einer Frau gewordenen Vaters und erhebt sich von den Knien als ein Mensch ohne Geschlecht – als Mensch, der keine Frau mehr ist, aber auch noch kein Mann geworden ist, wodurch er Christus ähnelt, wenn man die in Christus zum Ausdruck kommende und ebenfalls geschlechtslose Idee der

¹³ Das Männliche wird nicht nur vom generisch männlichen Tod, sondern auch von der Art des Todes potenziert. Das Bild des gemarterten und bluttriefenden Christus lässt an das Bild der Massaker denken, die auf den Schlachtfeldern stattfinden und das für Männer typische Bild mitbestimmen.

¹⁴ Die Tränen des Sohns auf der Hand des Vaters rufen auch das Bild der Fußwaschung hervor (Die Bibel 1964: 119 [Das Neue Testament: Das Evangelium des Johannes 13,1-12]), die – nach dem am Vorabend des Todes am Kreuz von Christus durchgeführten und als Zeichen des Egalitarismus fungierenden Ritus – eine die Menschen integrierende Funktion hat, wodurch auf die gleichrangige Position des Vaters und des Sohns angespielt wird. In der Gegenüberstellung von Hand und Fuß zeichnet sich der Unterschied zwischen Christus und dem Sohn des alten Königs ab: Wäscht Christus seinen Aposteln (vor dem Tod am Kreuz) die Füße, so ‚wäscht‘ der Sohn seinem Vater die Hand (vor der mit dem Tod gleichzusetzenden Verbannung). Die oppositionell situierten Gliedmaßen lassen in dem Vater einen Anti-Apostel erblicken, der sich nicht nach Liebe, sondern nach Hass richtet.

¹⁵ Auch der Vater weint, als er sich dem Volk zeigt. Seine Tränen aber gelten als ‚Requisiten‘, die ihn die Stimmung der Rührung aufbauen lassen. Nach dem Treffen mit dem Volk wendet er ihm den Rücken zu und bricht in höhnisches Gelächter aus (Dörmann 1920: 79-80).

Liebe in Betracht zieht. Die Parallele zwischen Christus und dem jungen König bestätigen die nach der Begegnung mit Hagith deutlich gewordenen und die Vergeistigung bedingenden Elemente christlicher Prägung: Erst aus der Perspektive des von Hagith erwähnten Olivenwaldes erzeugt die Salbungszeremonie eine starke Verbindung zwischen Christus und dem jungen König, den Hagith eher als Sohn Gottes als Sohn des alten Königs behandelt, indem sie ihn mit der zwei-deutigen Wendung „Mein König“ (Dörmann 1920: 71) anspricht.

KÖNIGSKRONE UND JUNGFERNKRANZ

Neben der Königskrone, die man sich auf dem Kopf des alten Königs vorstellen kann, und der Dornenkrone, die auf dem Kopf des jungen Königs aufzutauchen scheint, ist noch der die Form der Krone reflektierende Jungfernkranz zu nennen, der von der Jungfräulichkeit Hagiths angedeutet wird und auf ihrem Kopf zu sehen ist. Deutlich wird die Krone von dem Jungfernkranz im Kontext der Hagith zugeteilten Aufgabe widerspiegelt, die Vitalkräfte des Königs zu reanimieren (Dörmann 1920: 21-25). Dank der Jungfräulichkeit zeichnet sich eine Parallelität zwischen Hagith und Gottesmutter Maria ab, deren Gestalt auf die jungfräuliche Empfängnis hinweist (Rahner/Vorgrimler 1987: 275) und den alten König vor dem Hintergrund von Hagiths Jungfräulichkeit zu einer Christus ähnlichen Figur macht. In Bezug auf die Analogie der Rollen, die den beiden Frauen zukommen, erweist sich die existenzielle ‚Strecke‘ als wichtig, die durch drei Punkte markiert ist: Zeugungsakt – Geburtsakt – Todesakt. Erscheint Christus dank dem Heiligen Geist im Schoß von Maria, wo er heranreift und sich mit Hilfe der ihn in die Welt stoßenden Kraft (Geburtskraft) in Richtung Tod bewegt, so besteht Hagiths Aufgabe darin, den alten König von dem Tod mit Hilfe der der Geburtskraft entgegengesetzt wirkenden Kraft (‚Ent-Geburtskraft‘) abzubringen und ihn in Richtung Schoß zurückzuziehen. Davon, dass Hagith die Existenz des alten Königs an ihren jungfräulichen – von keinem Mann berührten und deswegen vor Lebendigkeit strotzenden – Schoß heranziehen soll, zeugen die ihr vom Arzt und vom Priester erteilten Hinweise, in denen sich das Bild der den König mit ihrem Körper umschließenden Hagith und das Bild der ein Embryo mit ihrem Körper umgreifenden Mutter decken (Dörmann 1920: 90-93). Da der Zeugungsakt und der Todesakt als Pole der existenziellen ‚Strecke‘ zu betrachten sind, verwandelt sich Hagith in den Heiligen Geist und gewinnt seine generisch bestimmte Männlichkeit: Die (jungfräuliche) Empfängnis, die von Gott dank dem Heiligen Geist vollzogen wird, entspricht dem (jungfräulichen) ‚Ent-Tödnis‘, das von Gott dank Hagith realisiert werden soll und als Akt zu verstehen ist, in dem der alte König vom Tod ‚abgestoßen‘ und tiefer ins Leben ‚zurückgeworfen‘ wird. Die Länge der Strecke, auf der der alte König vom Tod in Richtung Leben verschoben

wird, hängt von dem Lebenspotenzial Hagiths ab, die für seine so verursachte Verjüngung mit ihrem Leben zu zahlen hat. Hagith bewahrt ihre Weiblichkeit im Kontext der dem Schoß entströmenden Lebenskraft, was sie – wie die jungfräuliche Maria – in eine androgynen Situation verstrickt: Taucht Christus (Mann) im weiblichen ‚Rahmen‘ (Schoß von Maria) auf, so befindet sich auch der alte König (Mann) im weiblichen ‚Rahmen‘ (Wirkungsfeld von Hagith). Aus dieser Perspektive gilt die Linie des weiblichen Bauchs als Grenze, die den zwischen der Zeugung und der Geburt markierten (internen) Bereich von dem zwischen der Geburt und dem Tod markierten (externen) Bereich trennt. Der Unterschied zwischen Maria und Hagith kommt darin zum Ausdruck, dass Maria Christus das Leben zum ersten Mal schenkt, während Hagith beauftragt wird, es dem alten König zum zweiten Mal zu geben. Im Gegensatz zu Maria, die die Existenz von Christus infolge der Geburt an die Zeitlichkeit bindet, wird Hagith vor die Aufgabe gestellt, die Existenz des alten Königs infolge des ‚Ent-Tödnisses‘ aus der Zeitlichkeit geraten zu lassen. Hagith übernimmt die Rolle von Gott, weil sie einen neuen Geist (Vitalpotenz) in die alte Form (Körper) einzusetzen hat, was mit dem Bild von Maria korrespondiert, in deren Körper (Schoß) ein sich aus dem Geist Gottes entwickelnder Körper auftaucht. So wird die Männlichkeit Hagiths von der Männlichkeit Gottes verstärkt, der ebenso wie der Heilige Geist das männliche Element vertritt. In diesem Kontext wird der alte, seine Verjüngung erlebende König in eine Frau verwandelt, weil sich sein verjüngter Geist in seinem eigenen Körper ‚offenbaren‘ soll – ähnlich wie ein vom Mann gezeugtes Kind im Körper der Frau. Nimmt Gott als geistige Kraft an keiner direkten Befruchtung Marias teil, so kann sich auch Hagith als Frau daran nicht beteiligen, den alten König mit dem jungen Geist zu ‚befruchten‘. Er kann lediglich ein im Gedächtnis fixiertes Jugendbild von sich in seinem Inneren erscheinen lassen, wodurch er sich dem Akt der jungfräulichen Empfängnis Christi nähert, der ebenfalls in dem – wenn auch nicht ihm, sondern Maria angehörenden – Inneren des Menschen erscheint.

KÖNIGSKRONE UND BAUMKRONE

Die Männlichkeit von Hagith ist nicht nur durch die Interferenz ihrer Weiblichkeit mit der Männlichkeit des der Bibel entsteigenden Geistes bedingt, sondern wird auch von der Passivität des alten Königs verstärkt. Während des intimen – den Koitus andeutenden, in ihn aber nicht mündenden – Treffens mit Hagith büßt er seine wegen des Alters gelähmte Männlichkeit zugunsten von Hagith ein,¹⁶ die das aktive Element in dieser Situation vertritt und an Männlich-

¹⁶ Auch die Kohärenz des Körpers von Hagith, deren Körper nicht mit dem Penis ‚geöffnet‘ wird und deswegen unversehrt bleibt, verbindet sie mit dem Mann, dessen Körper nach dem Koitus eine unberührte Ganzheit bildet. Der alternde Körper des alten Königs dagegen verliert seine Kohärenz und

keit zunimmt. Da die Dominanz von Hagith über den alten König nicht nur in sexueller Hinsicht, sondern auch in sozialer Hinsicht sichtbar ist, kann man sie in den Kontext des Patriarchats als Form der sozialen Dominanz des Männlichen über das Weibliche stellen, wodurch ihre durch Stärke legitimierte Vermännlichung der durch Schwäche indizierten Verweiblichung des alten Königs gegenübergestellt wird (Dörmann 1920: 98-99). Das in Hagith ‚brodelnde‘ Leben kann für Reichtum gehalten werden, der als Maßstab für die hohe und somit für Männer reservierte Position in der gesellschaftlichen Hierarchie gilt. In der Szene, in der der alte König sich zu einem Bettler macht und um die Gunst von Hagith bittet, spiegelt sich die Szene wider, in der sein Sohn zu seinen Füßen sinkt und um seine Gnade bittet. Diesen Personenaustausch versucht Hagith zu benutzen, indem sie mit dem alten König verhandelt und sich bereit erklärt, das Königreich mit dem sich in seinen Sohn verwandelnden König zu verlassen, um so den zu seinem Vater werdenden Sohn den Thron besteigen zu lassen (Dörmann 1920: 101-109): Kommt die Rolle des Sohns demjenigen zu, der sich außerhalb des Palasts befindet, so wird die Rolle des Vaters von demjenigen übernommen, der im Palast residiert. Indem der alte König auf die Bitte von Hagith empört reagiert und sie als Gift bezeichnet, projiziert er sie auf seinen Sohn, der des Versuchs bezichtigt wird, seinen Lebenstrank vergiften und ihn töten zu wollen (Dörmann 1920: 12-14). Andererseits wird Hagith nicht nur in den jungen König, sondern auch in den Vater des alten Königs verwandelt, wenn man das Gespräch zwischen ihr und dem alten König in Erwägung zieht (Dörmann 1920: 96-134) – das Gespräch, das personale Änderungen innerhalb der königlichen Familie initiiert, deren Krone an die Krone des genealogischen Baums erinnert. Die hassgeprägte Persönlichkeit des alten Königs stößt auf die hass erfüllte Persönlichkeit von Hagith, wodurch ihr Gespräch als Streit aufgefasst werden kann, in dem der alte König eine vermutlich nie vorgekommene und jetzt nachgeholte Rebellion gegen seinen Vater (Eichelberger 1998: 23), der mit der Sukzession seines immer älter werdenden Sohns bis zu seinem Tod zögerte, in die Tat umsetzt.¹⁷ Da Hagith nach der heftigen Auseinandersetzung mit dem alten König „wie aus einer Betäubung“ (Dörmann 1920: 135) erwacht, ist anzunehmen, dass ihr Hass nicht ihrem Wesen entspringt, sondern von einer hass erfüllten Person aus ihrer Umgebung, in der der alte König als hassorientierte Person besonders deutlich auffällt, ‚geborgt‘ wird. Aus dieser Perspektive spricht

wird immer ‚löchriger‘, wodurch seine Körpermasse ‚auseinandergeht‘ und die Tendenz aufweist, das Fremde in einer Weise anzunehmen, in der die Frau während des Koitus den fremden Körper des Mannes annimmt.

¹⁷ Es ist nicht auszuschließen, dass sich die der Bewältigung des Ödipuskomplexes dienende Identifikation des alten Königs mit seinem Vater auf Hass stützte. Er wirft ihm vor, dass er ihn zu spät an die Macht kommen ließ, wodurch seine Pläne wegen Mangels an jugendlicher Kraft nicht mehr verwirklicht werden konnten: „Der alte König (grüblerisch): Hab ich’s gekonnt vollenden, was ich träumte? Ich hab es nicht gekonnt! Warum soll’s er? Ich kam zu spät hinauf, er soll es auch! Soll ich nur Schemel sein für seine Größe? Vorläufer ich, Vollender er allein? Ich weiche nicht!“ (Dörmann 1920: 110-112).

der alte König mit sich selbst, wodurch er sein hassgeprägtes Wesen dank der sich in ihn verwandelnden Hagith in Form eines Spiegelbildes zurückbekommt. Mit dem Wechsel von der Position des Sohns zu der Position des Großvaters und des Vaters versucht Hagith den alten König zu zwingen, sich selbst aus genealogischer Sicht zu betrachten und sich empathisch in die Lage des Sohns hineinzuversetzen.¹⁸

KÖNIGSKRONE UND LORBEERKRANZ

Ein wichtiger Aspekt der Männlichkeit, die sowohl den alten König als auch Hagith betrifft, besteht in der Aggressivität, die das Männliche der auf dem Schlachtfeld kämpfenden Krieger bestimmt – umso mehr, als das Männliche von Hagith dadurch intensiviert wird, dass sie während der brutalen Auseinandersetzung mit dem alten König (Golachowski 1982: 38) die Interessen des jungen Königs repräsentiert und ihn ersetzt. In der Streit-Szene, in der Hagith die ihr innewohnende Männlichkeit eines Kriegers erkennen lässt, stoßen nicht nur Männliches und Weibliches, sondern auch Lebendiges und Tödliches zusammen (Dörmann 1920: 115-134). Indem der alte König seinen Sohn verbannt und ihn so verschwinden lässt, versucht er seine Verjüngung und den Wiedergewinn seiner Vitalkräfte zu provozieren. Dank dem Verschwinden des Sohns wird der alte König wieder kinderlos und versetzt sich in die Zeit zurück, als sein Sohn, der als sein einziges Kind gilt, noch nicht auf der Welt war. Mit der zurücklaufenden Zeit wird der junge König in den Schoß von Hagith zurückgestoßen, die seine abwesende Mutter zu ersetzen scheint. Dies wird in dem Moment veranschaulicht, in dem der junge König, der von seinem Vater Abschied nimmt, seinen letzten Blick in dem Blick von Hagith ‚unterbringt‘ (Dörmann 1920: 87). Auf den großen Drang des alten Königs nach Verjüngung weist sein Satz hin, in dem er zwei Begriffe verwechselt – Intellekt und Biologismus: „Der Leib muß folgen, wenn der Wille glüht!“ (Dörmann 1920: 42). Die geistige Kraft kann das Potenzial des Intellekts verstärken, aber sie schafft es nicht, die biologische Kondition des Menschen zu beeinflussen. Deswegen ist es nicht möglich, dass der alte König sich dem von Hagiths Schoß gebildeten und von Liebe aktivierten ‚Lebensfeld‘ nähert, aber es ist möglich, dass er mit dem Hass, den Hagith gegen ihn richtet, ins ‚Todesfeld‘ zurückgeschleudert

¹⁸ So wird auch angedeutet, dass nicht nur quantitative, sondern auch qualitative Änderungen innerhalb der Geschlechter vorgenommen werden: In quantitativer Hinsicht wird die Weiblichkeit gegen die Männlichkeit eingetauscht (Hagith verwandelt sich in den jungen König, in den alten König und in dessen Vater); in qualitativer Hinsicht dagegen wechselt die negative (mit Hass erfüllte) Männlichkeit zu der positiven (mit Liebe erfüllten) Männlichkeit (Der alte König, der alle hasst, verwandelt sich in seinen Sohn, der alle liebt).

wird.¹⁹ Die Wirkung der Kraft, mit der der alte König auf den Schoß von Hagith zustrebt, und die Wirkung der Kraft, mit der sie ihn von sich wegstößt, kulminieren in seiner aufgerichteten Position. Diese Position kann auch aus der Wirkung des Todes resultieren, der den alten König noch nicht für ‚sterbereif‘ hält und dem Hass, mit dem Hagith ihn an den Tod als Ende der existenziellen ‚Strecke‘ zu schieben versucht, Widerstand leistet. Das Bild des aufgerichteten Königs, der seine Kräfte wiedergewinnt, wird durch einen Schrei begleitet, der sowohl von dem gerade sterbenden König als auch von Hagith ausgestoßen worden sein kann, die keine Kraft mehr hat, die Gegenkraft zur Kraft des Todes zu bilden. In ihrem Schrei ist sowohl der Schrei einer Frau, die ein Kind gebärt, als auch der Schrei einer Frau zu hören, die wegen ihres totgeborenen Kindes verzweifelt ist, wodurch nicht auf ein ‚frisches‘ Leben des Königs, sondern auf seinen ‚frischen‘ Tod hingewiesen wird. Hagith verliert den Kampf mit dem Tod, aber sie gewinnt den Kampf mit dem alten König, der zu Boden stürzt, was einen der Königskrone ähnelnden Siegeslorbeerkranz über dem Kopf von Hagith erscheinen lässt. Andererseits kann der momentane Gewinn seiner Lebenskraft damit verbunden sein, dass seine Persönlichkeit von Hagiths Hass gespeist wird, dessen hohe ‚Dosis‘ von seinem hassgeprägten Leben ‚eingesaugt‘ wird. Betrachtet man Hass als Verengung der Persönlichkeit, deren Erweiterung dank Liebe erfolgt, so ergibt sich sein Tod aus der ihn tödlich ‚zerquetschenden‘ Verengung seines Ichs, an der zwei hasserfüllte Menschen (er und Hagith) teilnehmen.²⁰ Zwar schließt der alte König von Hagiths Angst auf seine Dominanz, die sich in der sich selbst noch zugeschriebenen Fähigkeit äußert, die Menschen in Angst versetzen zu können, aber die Angst gilt als ein bilateral konzipiertes Phänomen, das sowohl das von Hagiths Schoß ‚ausgestrahlte‘ Leben kondensiert als auch den Tod antizipiert, den Hagith hinter dem alten König stehen sieht.

¹⁹ Im Vergleich mit den Worten des alten Königs fallen die Worte von Hagith schärfer aus. Sie dringen in das Innere des alten Königs in einer Weise ein, die sowohl an das Eindringen des Schwerts in den Körper des Feindes während der Schlacht als auch an das Eindringen des Penis in den Körper einer Frau während des Koitus erinnert. Hagiths Hass strafft die Haltung des alten Königs, wodurch die Konturen seines sich zusammenballenden und immer kohärenter werdenden Körpers an Schärfe gewinnen – einer Schärfe, die der Weichheit gegenübersteht, mit der die Zersetzung der Materie und somit die Wirkung des Todes zu assoziieren ist.

²⁰ Der alte König, der sich aus seinem den Sarg reflektierenden Lager – wenn auch nicht in der Nacht, sondern am Morgen – herausgräbt, kann mit einem Vampir assoziiert werden, zumal Hagith sich ihm verpflichtet, bis „zum letzten Tropfen Blut“ (Dörmann 1920: 116) seine Frau zu sein, wenn er die Macht an seinen Sohn übergibt. Trinkt der Vampir als Verstorbenen das Blut von den Lebenden, um aus dem Bereich der Toten in den Bereich der Lebendigen überzugehen, so erscheint das metaphorische Trinken von Hagiths Blut im Zusammenhang mit dem Übergang des alten Königs von Hass zu Liebe: Dadurch, dass die durch Liebe gekennzeichnete Hagith ihm ihr Blut bietet, versucht sie ihre mit dem Leben identische Liebe in den durch den Hass gekennzeichneten und somit den Tod ‚heranziehenden‘ König ‚einzugießen‘.

KÖNIGSKRONE UND AUREOLE

Da der alte König gleich nach der das Leben indizierenden ‚Hochaufrichtung‘ stirbt²¹ und der junge König gleich nach seinem Tod zurückkommt, entsteht der Eindruck, dass der Vater seinen Sohn in Folge einer ‚am Geist orientierten‘ Befruchtung zum zweiten Mal zeugt, wodurch eine Verbindung mit dem Heiligen Geist geschaffen wird. So wird er um seine durch Hass gekennzeichnete Männlichkeit gebracht, die von dem Tod – gemäß der Metapher der sich aufbäumenden und sich in der Hochaufrichtung des Königs widerspiegelnden Kerzenflamme – ‚ausgebrannt‘ wird und auf die für jede Idee typische Geschlechtslosigkeit zurückgeführt wird.²² Seine straffe, ‚penisartige‘ Haltung weist auf die miteinander kooperierenden Triebe – auf den Todestrieb und auf den für das Leben stehenden Sexualtrieb – hin, von denen der erstere auf ihn ‚zukommt‘, während der letztere an den Sohn ‚abgeführt‘ wird.²³ Dadurch, dass der junge König auch gleich nach dem Tod von Hagith zurückkommt, wird seine ‚jungfräuliche‘ Geburt angedeutet, die Hagith mit der heiligen Jungfrau Maria verknüpft und eine Aureole um ihren Kopf erscheinen lässt – eine Aureole, die um ihren Kopf auch wegen ihres Märtyrerhaften Todes entsteht, mit dem sie für das Leben des jungen Königs zahlt. Im Gegensatz zu Gottesmutter Maria, deren Reinheit durch die jungfräuliche Empfängnis eines – aus dem Geist entstehenden – Mannes (Christus) betont wird, wird die Reinheit von Hagith durch die ‚jungfräuliche‘ Geburt eines – schon existierenden – Mannes (der junge König) unterstrichen.

²¹ Dies findet seine Bestätigung in der Theorie von Freud, der den Zustand nach der vollen Sexualbefriedigung mit dem Prozess des Sterbens gleichsetzt (Freud 2007: 284).

²² Diese Metapher ist umso bildhafter, als die Kerzenflamme sowohl mit dem Lebenslicht als auch mit dem Grablicht in Verbindung gebracht werden kann, was der Situation des alten Königs entspricht, der in ein und demselben Moment auflebt und stirbt.

²³ Die Steifheit, die die aufgerichtete Position des alten Königs kennzeichnet, erinnert an die Steifheit des erigierten Penis, dessen Form der alte König anzunehmen scheint, weil der in ihm nur noch spärlich restierende und dank Hagith zu reanimierende Sexualtrieb „das Ziel verfolgt, das Leben durch immer weitergreifende Zusammenfassung der in Partikel zersprengten lebenden Substanz zu komplizieren [...]“ (Freud 2007: 278). Da man mit nur einem funktionierenden Organ nicht existieren kann, wird der auf den Penis reduzierte König der Kraft des Todestriebes ausgeliefert, „dem die Aufgabe gestellt ist, das organische Lebende in den leblosen Zustand zurückzuführen [...]“ (Freud 2007: 278). Ist – nach Freud – der Todestrieb als Kehrseite des Sexualtriebes zu verstehen, so wird die Impotenz des alten Königs deutlich, die auch dadurch zum Ausdruck kommt, dass er keine Kraft findet, die die Sexualpotenz und somit das ‚Lebensvolumen‘ indizierende Gewalt gegen Hagith anzuwenden. Indem er Hagiths Bitte, den Thron zugunsten des Sohns aufzugeben, mit Empörung entgegennimmt – „Nur eins verlange nicht, daß ich mich selbst hinunterstoßen soll!“ (Dörmann 1920: 115) – stellt er den Verzicht auf die die Sexualpotenz chiffrierende Krone mit dem Verzicht auf das Leben gleich, was für ihn die Einwilligung in seinen Selbstmord bedeutet. Da in der Krone nicht nur die Lebenskraft, sondern auch die Widerstandsfähigkeit gegen den Tod verschlüsselt ist, erkennt ihm Hagith das Recht auf den Thron wegen seiner fehlenden – in der Widerstandsfähigkeit gegen den Feind bestehenden und für das Funktionieren des Landes notwendigen – Schutzkompetenzen ab.

Der aufgerichtete, in seiner Bewegung erstarrte Körper des alten Königs wird auch von dem die Königskrone tragenden Sockel versinnbildlicht, was dadurch untermauert wird, dass der junge König am Sockel niedersinkt und weint, so wie er es früher an den Füßen des Vaters getan hatte. Auch in Hagith kann man eine in Bewegung erstarrte Figur erblicken, wenn man ihrer Steinigung Rechnung trägt.²⁴ Lässt der Bildhauer dem Steinblock eine Figur entsteigen, so wird die mit Steinen beworfene Hagith zu einer mit dem Steinblock ‚umhüllten‘ Figur.²⁵ Der Sockel mit der Krone²⁶ und der Hagith ‚enthaltende‘ Steinblock sind als Kunstdenkmäler zu betrachten, die Hagith und den alten König nach ihrem Tod zu einer Einheit machen: Bildeten sie und der junge König eine Einheit auf dem künstlerischen Boden der Musik, die die männliche und weibliche Stimme im Gesang vereinigt und ihnen den gleichen Rang verleiht, so bildet sie jetzt mit dem alten König eine Einheit auf dem künstlerischen Boden der Bildhauerei, die die männliche und die weibliche Figur aus dem Stein ‚austreten‘ und in den Stein ‚eintreten‘ lässt. Die Tränen, die der Sohn an dem den Vater versinnbildlichenden Sockel vergießt, beweisen seine Liebe zum Vater und können darauf hinweisen, dass der todbringende Hass des Vaters zu lebensspendender Liebe wechselt. Mit dem immer tiefer sinkenden Sohn wird der den Vater inkarnierende Sockel optisch immer größer, was den Eindruck erweckt, dass der Vater im Leben des Sohns wichtig ist und so seine Verjüngung erlebt. Der Sockel kann als eine Kruste gelten, die an die hasserfüllte Persönlichkeit des Vaters erinnert und die von ihm nach der Verwandlung in seinen Sohn abfällt.

KÖNIGSKRONE UND TRAUERKRANZ/TOR

In Bezug auf die ‚jungfräuliche‘ Geburt des jungen Königs ist Hagiths Tod wichtig, der von ihr euphorisch herbeigerufen wird (Dörmann 1920: 157-172). Ist das Leben des alten Königs vom Leben von Hagith abhängig, die ihn im

²⁴ Die Steinigung kann man als Versuch interpretieren, den geschlechtlichen Änderungen von Hagith sowie den von ihr in Gang gesetzten Geschlechtsperturbationen anderer Protagonisten ein Ende zu bereiten.

²⁵ In der Verwandlung Hagiths und des alten Königs in einen Steinblock spiegelt sich – wenn auch in einer Umkehrung – der Mythos von Pygmalion wider, der die von sich in Stein geschnitzte Statue einer Frau (Galatea) mit seiner Liebe zu ihr belebt (Paradowski 1992: 87). Bei Dörmann erfolgt die Verwandlung der Protagonisten in die steinigen Formen mit Hilfe des Hasses: Der Hass von Hagith bewirkt die Aufrichtung des alten Königs, der infolge des Todes in dieser Position erstarrt und einem auf den Sockel im Gemach des Königs hinweisenden Stein ähnelt. Hagith dagegen wird zu Stein infolge der Steinigung, die aus dem ihr vom Volk entgegengebrachten Hass für die Tötung des alten Königs resultiert.

²⁶ Das Androgyne manifestiert sich auch auf der grammatischen Ebene, auf der ein und derselbe Gegenstand durch den männlichen und weiblichen Genus bestimmt wird: Während am Anfang des Librettos vom Kronreif die Rede ist, wird am Ende des Librettos von der Krone gesprochen.

Akt des ‚Ent-Tödnisses‘ mit ihrer jungfräulichen Kraft vom Tod zurückziehen und tief ins Leben vorstoßen soll, so ist Hagiths Tod, der mit dem Tod des alten Königs gekoppelt ist, mit dem Leben des jungen Königs verbunden. Der Tod des alten Königs bewirkt die Verschiebung ihrer Existenz vom Leben zum Tod, in den sie mit den gegen sie vom Volk geworfenen Steinen gestoßen wird. Da der junge König im Kontext seiner Verbannung, die der Vater als Strategie der Zeitumkehrung verwendet, in ihren Schoß geschoben wird, wird das Leben der sterbenden Hagith dem jungen König ‚übergeben‘, was ihn aus ihrem Schoß im Akt der erneuten Geburt in die Wirklichkeit vordringen lässt und was mit seiner Rückkehr aus der Verbannung ausgedrückt wird.²⁷ Verkündet der Engel Gabriel Maria die Geburt Christi, wodurch er zum Lebensengel wird, so ist die erneute Geburt des jungen Königs vom Todesengel Azrael²⁸ gekennzeichnet, weil er den Tod des alten Königs verursacht – auch wenn er so dem Konflikt des Sohns mit dem Vater ein Ende setzt und den jungen König aufleben lässt. Die Anspielung auf seine erneute Geburt ist in den von Hagith und von ihm zusammen vorgebrachten Worten chiffriert, die sich auf zwei füreinander schlagende Herzen beziehen (Dörmann 1920: 78-79) und sie zu einem androgynen Organismus machen. Schlagen zwei Herzen im Körper einer schwangeren Frau – das des Kindes und das der Mutter –, so bekommt der junge König zwei Herzen: sein Herz, das im Herzen von Hagith mit dem ihr beim Abschied zugeworfenen Blick deponiert wird, und ihr Herz, das im Moment von Hagiths Tod mit seinem Herzen ‚verschmilzt‘. Der märtyrerhafte Tod verbindet Hagith mit dem vor seinem Tod nicht zurückscheuenden Christus, dessen Tod ihn der Ideenwelt entreißt und in der Wirklichkeit verankert, wodurch seine Männlichkeit – und somit die Männlichkeit von Hagith – ‚besiegelt‘ wird.²⁹ Auch der junge König ähnelt Christus, weil seine erneute Geburt die Revitalisierung der Existenz ausdrückt, die Christus

²⁷ In dieser Situation spiegelt sich die Situation einer während der Geburt sterbenden Mutter wider, die für die Verschiebung des Kindes vom Punkt ‚Zeugung‘ zum Punkt ‚Geburt‘ mit ihrem Leben zahlt. Auf Hagiths Willen, den jungen König geboren werden zu lassen, weist ihr Wille hin, seinetwegen zu sterben: „Hagith: Ich sterbe wohl, doch nicht allein, auch Du! Und über unsre Leichen zieht er ein! Der junge König in den jungen Tag!“ (Dörmann 1920: 112-113). Darauf beziehen sich auch die Worte des Chors: „Der Tod ist erschienen; der letzte der Siege bleibt immer sein“ (Dörmann 1920: 143-144).

²⁸ Zwar erscheint der Name Azrael nicht in der Bibel, aber er wird im Kontext der jüdischen und moslemischen Theologie genannt, wo er als Engel dargestellt wird, der die Seele vom Körper des Sterbenden trennt (Kopaliński 2003: 72). In Bezug auf die Bibel kann man die Anwesenheit von Azrael als Todesengel sowohl an dem massenhaften, von Gott zugelassenen Töten aller Erstgeborenen in Ägypten (Die Bibel 1964: 72-73 [Das Alte Testament, das zweite Buch Mose: 12,29-30]), als auch an der Vernichtung von Jerusalem erkennen, die als Strafe dafür gelten soll, dass David, der König von Israel, der Versuchung des Satans erlegen ist (Die Bibel 1964: 419 [Das Alte Testament, das erste Buch der Chronik: 21,15]). (Die Ähnlichkeit zwischen dem Wort ‚Israel‘ und dem Wort ‚Azrael‘ besteht dank dem Austausch von ‚i‘ gegen ‚a‘ auf der grafischen Ebene und dank dem Wechsel von ‚s‘ zu ‚z‘ auf der phonetischen Ebene.)

²⁹ Fallen die das Positive (Liebe) konnotierenden Gestalten aus der Bibel (Gott, der Heilige Geist, Christus und Maria) in Hagith zusammen, so kann man den alten König, der das Negative (Hass) vertritt, mit dem Teufel assoziieren.

infolge seines Todes und seiner darauf folgenden Auferstehung zuteilwird (Helman 2001: 285). Dadurch, dass der junge König am Ende des Librettos völlig allein bleibt, wird seine Verwandtschaft zu Gott akzentuiert, deren Macht sich in der absoluten Einsamkeit ausdrückt. Wird Christus nach seinem Tod zur reinen Idee der Liebe, die er vor dem Tod einzig und allein verkörperte, so kann der junge König nach der Rückkehr aus der Verbannung, die ihn von der Weiblichkeit reinigte und auf die jede Idee kennzeichnende Geschlechtslosigkeit reduzierte, seine Männlichkeit als Mensch entwickeln, worauf seine Situierung zwischen dem lebenden Geist (Christus-Idee) und dem toten Gegenstand (Vater-Sockel) hinweist. Der Tod von Hagith ruft das Bild des Trauerkranzes hervor, der in der christlichen Tradition auf den Grabstein gelegt wird und der Form nach mit dem Bild der Krone korrespondiert, die am Anfang des Librettos auf dem den Grabstein reflektierenden Marmorblock liegt. Die Steinigung von Hagith lässt an die aus Stein angefertigte Mazewa denken, die in der jüdischen Tradition den Übergang aus dem Bereich des Lebens in den Bereich des Todes markiert und die der Form nach an ein Tor erinnert – ein Tor, das mit den gegen Hagith geworfenen Steinen errichtet und durch eine den Reifen der Krone widerspiegelnde Öffnung charakterisiert ist, wodurch die königliche Majestät Hagiths angedeutet wird.³⁰

KÖNIGSKRONE UND STIRNLAMPENBAND

Die Krone, in deren runder Form sich die Zirkulation der Geschlechter in der dreiteiligen Personenkonstellation – Vater, Sohn und Hagith – widerspiegelt, kann in dem den Kopf von Hagith unsichtbar umschlingenden Stirnband mit einer Lampe erblickt werden, die den Ärzten bei der Identifikation eines medizinischen Problems hilft. In einem dem Arzt ähnelnden Verfahren diagnostiziert sie den Konflikt zwischen dem Vater und dem Sohn und versucht ihn zu beseitigen. Hagiths geschlechtliche Wandlungen, die auch dem jungen und dem alten König zuteilwerden, lassen den Eindruck entstehen, dass das Geschlechtliche nicht im

³⁰ Die geschlechtlichen Metamorphosen von Hagith, die sie zu einem Mann werden lassen, be-dingen den Homosexualismus im Kontext ihrer Liebe zu dem jungen König und weisen auf andere homosexuelle Elemente hin, die in der Oper *König Roger (Król Roger)* deutlicher werden (Dąbrowski 2010: 142). Dadurch, dass der Vater seinen Sohn der Kooperation mit dem Priester wegen des an ihm geplanten Mordes verdächtigt, bildet sein Sohn mit dem Priester ein Paar (Dörmann 1920: 17-18). Ebenfalls zu einem Paar werden sie vom alten König gemacht, weil er seinen Sohn und seinen Priester wegen der von ihnen vertretenen und sich ergänzenden Merkmale – der Jugend (Sohn) und des Alters (Priester) – nebeneinander aufzählt (Dörmann 1920: 82). Hagith dagegen rückt in den Schatten, in dem sie verschwindet. Auch darin, dass der Priester den königlichen Sohn um der Staatsräson willen salbt und die sich für den Sohn des Königs interessierende Hagith zum Opfer wählt, kommt ein homosexueller Aspekt zum Ausdruck: Der Priester, dessen Rolle auch in der Kooperation mit dem Herrscher besteht, erscheint nicht mehr in der Nähe des alten Vaters, sondern in der Nähe des jungen Sohns.

Menschen waltet, sondern über das Innere der Menschen tritt und zu einer – ständig fluktuierenden und rotierenden – androgynen Masse wird, in der sich Hagith und der alte König infolge des Todes auflösen, um die Männlichkeit des jungen Königs hervortreten und ‚leben‘ zu lassen.

LITERATUR

- BOCIAN, M. (1996): *Leksykon postaci biblijnych*, Kraków.
- CHYLIŃSKA, T. (1990): *Szymanowski i jego muzyka*, Warszawa.
- DĄBROWSKI, B. (2010): *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*, Gdańsk.
- DIE BIBEL (1964): *Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*, Köln.
- DÖRMANN, F. (1920): Hagith. Oper in einem Aufzug von Karol Szymanowski, in: SZYMANOWSKI, K.: *Hagith. Oper in einem Aufzug*, op. 25 (Klavierauszug), Wien/Leipzig.
- EICHELBERGER, W. (1998): *Zdradzony przez ojca*, Warszawa.
- FREUD, S. (2007): *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt am Main.
- GOLACHOWSKI, S. (1982): *Karol Szymanowski*, Kraków.
- HELMAN, Z. (2001): „Modernistyczna poetyka *Pięciu pieśni* op. 13 Karola Szymanowskiego”, in: JANICKA-SŁYSZ, M./MALECKA, T./SZWAJGIER, K. (eds.): *Muzyka w kontekście kultury*, Kraków, S. 281-289.
- KAMIŃSKI, P. (2008): *Tysiąc i jedna opera*, Bd. 2: N-Ż, Kraków.
- KOPALIŃSKI, W. (2003): *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa.
- PARANDOWSKI, J. (1992): *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Londyn.
- RAHNER, K./VORGRIMLER H. (1987): *Mały słownik teologiczny*, Warszawa.
- SZWARCMAŃ, D. (2006): „Nieznany Szymanowski”, *Polityka*, Nr. 10 (09.03.2006).
- SZYMANOWSKI, K. (2007): *Hagith*, (DVD; Opera Wrocławska; Hagith: Wioletta Chodowicz; Der alte König: Taras Ivaniv; Der junge König: Adam Zdunikowski; Der hohe Priester: Wiktor Gorelikow; Der Arzt: Maciej Krzysztyniak; Dirigent: Tomasz Szreder; Regisseur: Michał Znaniecki).