



GENDER
OPEN
REPOSITORY

Repository für die Geschlechterforschung

Sphinx plus Ödipus : Rückblick auf eine mythische Konstellation

Stephan, Inge
2011

<https://doi.org/10.25595/127>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stephan, Inge: *Sphinx plus Ödipus : Rückblick auf eine mythische Konstellation*, in: Malinowski, Bernadette; Wesche, Jörg; Wohlleben, Doren (Hrsg.): *Fragen an die Sphinx. Kulturhermeneutik einer Chimäre zwischen Mythos und Wissenschaft* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011), 171-191. DOI: <https://doi.org/10.25595/127>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>



www.genderopen.de

BERNADETTE MALINOWSKI
JÖRG WESCHE
DOREN WOHLLEBEN (Hg.)

Fragen an die Sphinx

Kulturhermeneutik einer Chimäre
zwischen Mythos und Wissenschaft

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Dr. Alfred Vinzl-Stiftung (Erlangen-Nürnberg) und
des Elitenetzwerks Bayern / Ethik der Textkulturen

DC 540 5700 M2



HULiv 12011-81114

ISBN 978-3-8253-5886-0

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspei-
cherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2011 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Redaktion des Bandes: Margit Dirscherl, M.A.
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag-hd.de

Inhalt

DOREN WOHLLEBEN, BERNADETTE MALINOWSKI, JÖRG WESCHE:
Zur kulturhermeneutischen Disposition des Sphinx-Mythos.
Einleitende Überlegungen 7

I Ägyptisches Monument, europäischer Mythos: Mythenkerne und -korrekturen

GERALD MOERS:
Der Sphinx von Gizeh. Das altägyptische Objekt als
Imaginationskatalysator 25

MARTIN VÖHLER:
Sphinx und Ödipus. Konstellationen ihrer Begegnung bei
Sophokles – H. Heine – O. Wilde 51

WIEBKE RÖSCH-VON DER HEYDE:
Sphinx-Figurationen. Ein kunsthistorischer Überblick 71

II Chimäre Sphinx als Palimpsest. Grenzmarkierung und - überschreitung

ERIK REDLING:
“Say on, sweet Sphinx!” Die Ausstrahlung des Sphinx-Mythos in
der amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts 103

WOLFGANG MÜLLER-FUNK:
Das kulturelle Leben der Sphinx vor und neben dem Fin de Siècle:
Romantik – Bachofen – Freud. Mit Anmerkungen zu Borges 123

TILL R. KUHNLE:
Die Sphinx in der barocken Emblematik des *Nouveau Roman*.
Ein Versuch zu *L'Herbe* von Claude Simon 145

INGE STEPHAN:
Sphinx plus Ödipus:
Rückblick auf eine mythische Konstellation 171

III Spiegelungen des (Nicht-)Wissens: metamythologische Reflexionen der Sphinx

MARION SCHMAUS:
Rätselfragen menschlicher Existenz.
Die Sphinx in literarisch-literaturwissenschaftlicher und
psychoanalytischer Hermeneutik 195

OLIVER SIMONS: Rilkes Sphinx 211

CHRISTINE LUBKOLL:
Schattenrätsel. Mythos als Aufklärung in Ingeborg Bachmanns
Erzählung *Das Lächeln der Sphinx* 229

ANDREAS ENGLHART:
Sphinx und Ödipus in Szene gesetzt – Anmerkungen zur Aktualität
der Tragödie und zur zeitgemäßen Form des Tragischen im
Gegenwartstheater 241

CLAUDIA BOTSCHEV:
Schizophrenie, die Sphinx der psychischen Erkrankungen.
Exkurs über die Rätselhaftigkeit einer Krankheit und deren
Hintergründe aus heutiger Sicht 261

Beiträgerinnen und Beiträger 281

Namenregister 287

Sphinx plus Ödipus: Rückblick auf eine mythische Konstellation

So erregt ein Dichter, von Sphinxen, Sirenen, Centauren
Singend, mit Macht Neugier in dem verwunderten Ohr.

(Goethe)

I

Unter den „Mischwesen zwischen Mensch und Tier“¹ nimmt die Sphinx im Vergleich zu den Sirenen und Kentauren einen privilegierten Platz ein, was sich nicht zuletzt an der kaum noch zu überblickenden Rezeptionsgeschichte verfolgen lässt. Die zusammengesetzte Erscheinung der Sphinx – zur Kombination aus Tierleib und Menschenhaupt können Vogelflügel, Stierhörner und Drachenschwänze treten – erinnert an die tierische Herkunft des Menschen, die spätestens mit Darwins bahnbrechender Schrift *Über die Entstehung der Arten im Thier- und Pflanzenreich* (1860) ins öffentliche Bewusstsein gerückt und von Horkheimer und Adorno in dem Fragment *Mensch und Tier* (1944) scharfsinnig reflektiert worden ist. Darüber hinaus zeichnet sich die Sphinx durch eine weitere Besonderheit aus, die sie von den nur zweigeteilten Sirenen und Kentauren deutlich abhebt. Das Schwanken in der geschlechtlichen Zuordnung – in Ägypten ist die Sphinx männlich konnotiert, in Griechenland dagegen weiblich – verweist auf einen „Gender Trouble“ (Butler),

¹ Vgl. *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Bd. 3, Leipzig 1897-1909, Sp. 715-746 (Ödipus und Sphinx) und Bd. 4, Leipzig 1909-1915, Sp. 1298-1408 (Sphinx); Heinz Demisch: *Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1977; Helmut Remmler: *Das Geheimnis der Sphinx. Archetyp für Mann und Frau*, Olten u. Freiburg i. Br. 1988.

der sich um 1900 „im Zeichen der Sphinx“² in Kunst, Literatur und Wissenschaft erstmals interdiskursiv formierte und bis heute andauert. Diese doppelte widersprüchliche Abstammung, die in der kolossalen Sphinx-Statue von Gizeh ihre steinerne Verkörperung und in den griechischen Mythen eine vielschichtige Überlieferung gefunden hat, führt bereits in der antiken Rezeptionsgeschichte zu verwirrenden Überschneidungen ägyptischer und griechischer Sphinx-Auffassungen, die sich auch in die Ödipus-Sphinx-Konstellation eingeschrieben haben, auf die ich mich in meinem Beitrag konzentrieren werde.

An der Wende vom 8. zum 7. Jahrhundert v. Chr. hat Hesiod als erster von der Sphinx berichtet (*Theogonie*, V. 326ff.). Er beschreibt sie als ein Mischwesen, welches aus der inzestuösen Verbindung zwischen Echidna und ihrem Sohn, dem zweiköpfigen Hund Orthros, hervorgegangen ist. Echidna, Tochter der griechischen Erdmutter Gaia und des Tartaros, dem Gott der Unterwelt, war zur einen Hälfte eine schöne Frau und zur anderen eine Schlange. Neben der Sphinx ist sie Mutter weiterer düster-dämonischer Mischwesen, wie der vielköpfigen Wasserschlange Hydra und des dreiköpfigen Höllenhundes Kerberos oder der Chimäre, einem Feuer speienden Ungetüm, das vorn wie ein Löwe und in der Mitte wie eine Ziege aussieht sowie den Schwanz einer Schlange trägt.

In der griechischen Antike erscheint die Sphinx in vielen Rollen: als Todesdämon in Begleitung von Kriegern, als Hüterin kultischer Gegenstände, als Wächterpaar, das einen Gott oder Dämon flankiert, als keramisches Gefäß, als Dekor an Waffen, Schmuck und Möbeln, in apotropäischer Bedeutung auf Tempeldächern und als Helmzier von Götterstatuen. Als Todesdämon ist sie überall dort zu finden, wo Gefahr auf den Menschen lauert: im Zweikampf, auf der Jagd und in der Schlacht. In den antiken Darstellungen ist sie Begleiterin der Krieger, die in den Kampf ziehen, oder sie fungiert als Wächterin des Totenreiches. Auch der griechische Tempel als Haus des Götterbildes wird zur Dämonenabwehr unter ihren Schutz gestellt.

Unter den griechischen Spbingen nimmt die Sphinx von Theben eine Sonderstellung ein, die sich als folgenreich herausstellen sollte. Ihre Er-

² Inge Stephan: *Im Zeichen der Sphinx. Psychoanalytischer und literarischer Diskurs über Weiblichkeit um 1900*. In: *Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, hg. von Ders., Köln u. a. 1997, S. 14-36.

scheinung ist in erster Linie durch die schriftliche Überlieferung bekannt, wobei es verschiedene Ausprägungen gibt. Allen Versionen gemeinsam ist jedoch, dass die thebanische Sphinx narrativ in die Lebensgeschichte von Ödipus eingebunden ist, die als bekannt vorausgesetzt werden kann. Nur drei Auffälligkeiten sollen kurz in Erinnerung gerufen werden: Erstens schwanken die mythischen Erzählungen in der Frage, wieso die Sphinx gerade die Stadt Theben heimgesucht hat. In der einen Version hat Hera sie geschickt, um sich an dem Vater von Ödipus für die Entführung des Chrysis zu rächen, nach einer anderen war es Dionysos, der die Stadtbewohner für die Vernachlässigung seines Kultes bestrafen wollte. Auch über den Wortlaut des Sphinxrätsels und die Antwort des Ödipus gibt es unterschiedliche Versionen. Ich zitiere Grant/Hazel, welche die Rätselfrage folgendermaßen kompiliert haben:

Es gibt auf Erden etwas, das hat zwei Füße, vier Füße und drei Füße, und es hat ein und denselben Namen – von allen Wesen, die auf der Erde, in der Luft oder im Meer leben, ist es das einzige, das seine Natur ändert; aber die Geschwindigkeit seiner Glieder ist am geringsten, wenn es auf den meisten Füßen läuft.³

Die bekanntere Version des Rätsels wird wie folgt übersetzt:

Was läuft am Morgen auf vier, am Mittag auf zwei und am Abend auf drei Beinen und ist am schwächsten, wenn es auf den meisten läuft?⁴

Die Antwort des Ödipus lautet bei Grant/Hazel:

Du meinst den Menschen; wenn er auf Erden geht, ist er zuerst ein Säugling auf allen vieren; und wenn er alt wird, ist er gebeugt und vermag kaum den Kopf zu heben, wenn er sich auf seinen Stock stützt als seinen dritten Fuß.⁵

³ Michael Grant u. John Hazel: *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, München 1994, S. 378.

⁴ Ebd., S. 306.

⁵ Ebd., S. 378.

Schließlich ist auch die Frage, wie die Sphinx zu Tode gekommen ist, umstritten. In der einen Überlieferung gibt sie sich selbst den Tod, in der anderen wird sie von Ödipus getötet.

Auf der bekannten vatikanischen Schale des sog. Ödipusmalers (470/460 v. Chr.) ist die Situation des Ödipus vor der Sphinx von Theben sehr prägnant in Seitenansicht dargestellt [Abb. 1].

Abb. 1: Schale des Ödipusmalers (470/460 v. Chr.)

Ödipus sitzt im Reisekostüm vor der Sphinx und denkt über des Rätsels Lösung nach, während die geflügelte und geschwänzte Sphinx ihm gegenüber erhöht auf einer ionischen Säule auf seine Antwort lauert. Die Darstellung der Rätselszene ist wohl deshalb so berühmt, weil sie einen Menschen, nicht einen Gott oder Halbgott zeigt, der allein durch die Kraft seines Denkens ein bedrohliches Wesen besiegen kann. In ihrer geschlechtlichen Zuordnung ist die Sphinx nicht ganz eindeutig, ihr Oberkörper wird von den Flügeln bedeckt.

Ödipus und Sphinx werden fortan zu einem exklusiven Paar, an dem Fragen von Wissen, Macht und Geschlecht verhandelt werden. In ihrem Buch *Die Töchter des Zeus. Frauen im alten Griechenland* (1992) hat Mary R. Lefkowitz die These vertreten, dass es nicht so sehr die Schönheit oder die Sexualität, sondern die Klugheit gewesen sei, die „Frauen

in den Augen der Griechen so reizvoll und gefährlich zugleich“⁶ gemacht habe – eine These, die sich an der vatikanischen Schale auch dann nachvollziehen lässt, wenn man die geschlechtliche Uneindeutigkeit der Sphinx mit in die Überlegungen einbezieht. Ödipus ist durch Hut und Bart klar als Mann markiert, der sich mit einem irritierenden ‚Anderen‘ konfrontiert sieht, das er nur durch seinen Intellekt bändigen kann. Eingebunden in die Biographie des Ödipus wird die Sphinx in den Dramen der griechischen Klassiker zu einer markanten Episode in heroischen Männlichkeitserzählungen. Gegenüber dem Seher Teiresias, der ähnlich wie die Sphinx eine geschlechtlich ambivalente Figur ist, lässt Sophokles in dem Drama *König Ödipus* seinen Protagonisten vollmundig als Sieger über die Sphinx auftreten:

Ei sag mir doch, worin du wirklich Seher warst?
 Wohl als die Hündin Sphinx mordlustig Verse sang
 vor dieser Stadt? wo blieb da dein Erlösungswort?
 Für jenes Rätsels Deutung taugte freilich nicht
 der erste beste, da tat Sehergabe not –
 du hast sie nicht bewiesen; weder Vogelruf
 noch Wink der Götter half dir. Aber ich trat auf;
 vor dem Nichtswisser Ödipus verstummte sie,
 Verstand ließ mich es finden, Vögel braucht ich nicht. (V. 390-398)⁷

In Aischylos' Drama *Sieben gegen Theben* wird die Sphinx als „mordwütiges Scheusal“⁸ bezeichnet, bei Euripides in seinen *Phönizierinnen* dagegen als „weise Jungfrau“⁹ charakterisiert. So unterschiedlich solche Zuschreibungen auch sind, in der Konsequenz führen sie zunächst zur Aufwertung der Leistung von Ödipus und zur Marginalisierung der Sphinx. Dass der Sieg von Ödipus jedoch nur ein kurzes Zwischenspiel ist, macht der weitere Verlauf der Geschichte deutlich. Das Wissen der Zuschauer um das blutige Ende rückt den Sieg des Ödipus über die

⁶ Mary R. Lefkowitz: *Die Töchter des Zeus. Frauen im alten Griechenland*, München 1992, S. 166.

⁷ Sophokles: *König Ödipus*. In: *Antike Tragödien. Aischylos, Sophokles, Euripides*. Mit einem Nachwort v. A.-G. Kuckhoff, Berlin, Weimar 1969, S. 231.

⁸ Aischylos.: *Tragödien und Fragmente*, hg. u. übers. von Oskar Werner, München, Zürich 1988, S. 385.

⁹ Euripides: *Phönizierinnen*. Zitat nach Demisch, a.a.O., S. 92.

Sphinx von vornherein in ein merkwürdiges Zwielficht und verleiht der Konfrontation mit der Sphinx im Nachhinein eine schicksalhafte Vorbedeutung.

Einen triumphierenden Ödipus zeigt auch Seneca, wenn er seinen Helden sich seiner Tat mit folgenden Worten brüsten lässt:

Auch vor der Sphinx, die ihren Spruch in dunkle Rede flocht, bin ich nicht geflohen: dem blutigen Rachen der verruchten Seherin habe ich getrotzt und dem Boden, weiß-schimmernd von verstreutem Gebein; und als sie, vom hochragenden Felsen schon der Beute auflauernd, die Flügel zurecht legte und, die Peitsche ihres Schweifes bewegend, nach des grimmigen Löwen Art Drohungen ausstieß, da forderte ich ihr Rätsel: schauerlich ließ sie es über mir ertönen, ihre Kinnbacken knirschten, keine Verzögerung duldend riß ihre Krallen Felsen los, meine Eingeweide erwartend; die verschlungenen Worte ihrer Losung und die darein verflochtenen Listen, das traurige Lied des geflügelten Untiers enträtselte ich. (V. 92-103)¹⁰

Auch hier wird jedoch die selbstherrliche Pose konterkariert durch das Wissen um das Schicksal des Ödipus, das ihm selbst zu dieser Zeit noch verborgen ist, das jedoch – so eine mögliche Deutung – in der rätselhaften Figur der Sphinx als Mischwesen zwischen Tier und Mensch, Mann und Frau, weiser Jungfrau und sexualisierter Bestie verschlüsselt ist. Dabei verkörpert die Sphinx in ihrer hybriden Mischung nicht nur das Rätsel, sondern als Rätselstellerin weiß sie um das Geheimnis der menschlichen Existenz und ist Ödipus daher in ihrem Reflexionsvermögen weit überlegen.

In der post-antiken Rezeption, die hier nicht in allen Einzelheiten nachgezeichnet werden kann, werden Momente der antiken Überlieferung aufgenommen und für den jeweiligen Geschlechter- und Wissensdiskurs der Zeit funktionalisiert. Im berühmten *Emblematum libellus* (1546) von Andreas Alciatus findet sich die Sphinx paradoxerweise als Gleichnis der Unwissenheit. Sie ist in Gestalt eines Teufels, aufrecht gehend auf Bocksbeinen und am ganzen Körper gefiedert abgebildet. Durch Gesicht und Brüste ist sie jedoch weiblich markiert. Ödipus fehlt,

¹⁰ Seneca: *Ödipus*. In: *Sämtliche Tragödien*. Lateinisch und Deutsch, Zürich, Stuttgart 1969, Bd. 2, S. 37.

aber nicht ganz, wie der Titel *Vnwissenheit ist zu vermeiden* signalisiert. In Herders Aufsatz *Der Sphinx. Eine Erd- und Menschengeschichte* (1785) wird die Sphinx wohl nicht zufällig in der maskulinen Variante zum „Bild einer verborgenen Weißheit“¹¹ stilisiert, das von den männerbündischen Freimaurerlogen der damaligen Zeit aufgegriffen und zum exklusiven Symbol ihrer Geheimbundtätigkeit gemacht wurde, die – wie ihre Statuten formulieren – programmatisch „so wenig wie das Rätsel der Sphinx zu der Wissenschaft des gemeinen Mannes gelangen“¹² sollte. Auch bei Winckelmann in seiner *Geschichte des Kunst- und Altertums* (1764) bedarf die Sphinx des Rätsellösers Ödipus nicht, weil sie als androgynes Wesen vollkommen ist.

Auftrieb erhält die Sphinx-Begeisterung nicht nur durch die Freimaurer, sondern auch durch den Ägyptenkult, der durch Napoleons Feldzug und die zahlreichen wissenschaftlichen Expeditionen zur Erforschung der ägyptischen Altertümer belebt wurde. Die Sphinx wird vom Exotismus und Orientalismus des 18. und 19. Jahrhunderts annektiert und ägyptisch-griechisch gedeutet, wie Albertsen in seinem materialreichen Überblick *Sphingen (Sphinx) in neuerer deutscher Literatur* (1968) bemerkt:

Die griechische Sphinx hat dem ägyptischen den Namen und den Schimmer des Rätselhaften verliehen; auf irgendeine Weise klingt bei der Betrachtung des ägyptischen Sphinx in der deutschen Literatur immer die ganze Ödipus-Problematik mit.¹³

Auf diese „Ödipus-Problematik“ – d. h. auf das Verhältnis zwischen Ödipus und thebanischer Sphinx – möchte ich mich im Folgenden konzentrieren, wobei ich in einem ersten Schritt die Ödipus-Sphinx-Konstellation in Literatur und Wissenschaft am Beispiel von Heine und Freud in Erinnerung rufen werde. In einem zweiten Schritt will ich am Beispiel des berühmten Bildes von Ingres (1808) und dem Bild einer zeitgenössi-

¹¹ *Herders Sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877-1913, Bd. 28, S. 156.

¹² Eugen Lennhoff, Oskar Posner: *Internationale Freimaurerlexikon*, Wien 1932, Sp. 1489.

¹³ Leif Ludwig Albertsen: *Sphingen (Sphinx) in neuerer deutscher Literatur*. In: *Euphorion* 62 (1968), S. 85-96. Das Zitat ebd., S. 85.

schen Künstlerin (2007) die Metamorphosen der mythischen Konstellation in der Kunst abschließend kurz resümieren.

II

Eine Koppelung von Heine und Freud bietet sich aus zwei Gründen an: Erstens hat Heine mit seiner Sexualisierung der Ödipus-Sphinx-Konstellation der Psychoanalyse in bemerkenswerter Weise vorgearbeitet und zweitens hat sich Freud bei seiner Reflexion über das „Rätsel der Weiblichkeit“ explizit auf Heine zurückbezogen. Gilman hat für dieses Wechselverhältnis die schöne Formel „Freud liest Heine liest Freud“¹⁴ gefunden.

Das Sphinxmotiv taucht bei Heine in zahlreichen Texten auf. Ich konzentriere mich auf zwei Gedichte. Das erste stammt aus dem Jahre 1839 und trägt im überlieferten Manuskript den Titel *Die Sphinx*. In der *Zeitung für die elegante Welt* publiziert es Heine zeitgleich unter dem Titel *Die Liebe*.¹⁵ Das Gedicht besteht aus dreizehn Vierzeilerstropfen, die dem Reimschema a-b-c-b folgen. Die einzelnen Strophen beginnen jambisch, die Verse alternieren regelmäßig zwischen frei gefüllten Vierhebern mit männlicher und frei gefüllten Dreihebern mit weiblicher Kadenz. Zäsuren durch Komma, Semikolon und Gedankenstrich setzt Heine unregelmäßig. In der ersten Strophe wird ein lyrischer Raum eröffnet, in dem bekannte Requisiten der Romantik versammelt sind: der „alte Märchenwald“, die duftenden „Lindenblüten“ und „der wunderbare Mondenglanz“ bilden ein Ambiente, in dem das lyrische Ich zunächst vom Gesang einer Nachtigall bezaubert wird, die von „Lieb’ und Liebeswehe“ singt, bis es dann in der sechsten Strophe auf einen „Zwitter von Schrecken und Lüsten“ trifft: „Der Leib und die Tatzen wie ein Löw’ / ein Weib an Haupt und Brüsten.“ Die Zeile „Dort vor

¹⁴ Sander Gilman: *Freud liest Heine liest Freud*. In: *Nachmärz. Der Ursprung der Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation*. Symposium zum 60. Geburtstag von Klaus Briegleb, hg. von Thomas Koebner u. Sigrid Weigel, Opladen 1996, S. 273-289.

¹⁵ Das Gedicht wird im Folgenden zitiert nach Heinrich Heine: *Buch der Lieder*. In: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* (Düsseldorfer Ausgabe). Hamburg 1973ff., Bd. 1,1, S. 11ff.

dem Thor lag eine Sphynx“, mit der die sechste Strophe eröffnet wird, ist in der Textüberlieferung interessanterweise umstritten. Während die kritische Heine-Ausgabe (Weimar/Paris 1970ff.) die weibliche Form angibt, heißt es in der Düsseldorfer Ausgabe (1973ff.): „Dort vor dem Thor lag ein Sphynx“. Eine Sphinx ist die dem Metrum entsprechende Form, ein Sphinx hingegen würde eine Abweichung vom Metrum darstellen, durch diese Abweichung aber gerade die Provokation verdeutlichen, die in der doppelten geschlechtlichen Genealogie der ägyptischen und griechischen Sphinx angelegt ist. Verführt durch den Gesang der Nachtigall küsst das lyrische Ich die Marmorsphinx, die daraufhin lebendig wird. Assoziativ verschmilzt das lyrische Ich hier einerseits mit Pygmalion, der die von ihm geschaffene Statue mit Hilfe von Aphrodite zum Leben erweckt und andererseits mit Ödipus, der sich von der Sphinx überwältigt sieht, die „Wollust heischend“ seinen Leib mit ihren „Löwentatzen“ zerfleischt – eine Szene, die uns aus Kleists *Penthesilea* wohlvertraut ist und die später Franz von Stuck emphatisch ins Bild gesetzt hat.

Mit den letzten beiden Strophen spielt Heine auf die ödipale Rätselsituation direkt an, die er jedoch in bezeichnender Weise verschiebt. Das lyrische Ich als Ödipus, die Nachtigall als Sängerin und Fragestellerin und die Sphinx als stumme Verführerin bilden ein merkwürdiges Dreieck, in dem die mythischen Positionen vertauscht sind. Nicht Ödipus löst das Rätsel der Sphinx, sondern die Nachtigall fordert die Sphinx auf, das Rätsel selbst zu lösen, über das die Fragestellerin „schon manche tausend Jahre“ nachgedacht hat. Dieses Rätsel aber bleibt im Gedicht ungelöst: Die vampirhafte Sphinx und der ihr verfallene Ödipus agieren ohne Worte in einem Drama von „Schmerz“ und „Lust“, das „von wildem Begehren“ angetrieben wird.

Die Bedeutung des Gedichtes erweitert sich, wenn man die Nachtigall nicht nur als geläufiges romantisches Requisit begreift, sondern die mythologische Konnotation mitbedenkt. In den *Metamorphosen* (Buch 6, V. 426-674) hat Ovid die Geschichte der Philomela erzählt, die von Tereus vergewaltigt wird. Um zu verhindern, dass sie ihn anklagt, schneidet Tereus ihr die Zunge heraus. Philomela gelingt es jedoch trotz ihrer Stummheit, von dem Verbrechen Zeugnis abzulegen, indem sie ein feines Gewebe anfertigt, das indirekt von diesem erzählt. Zusammen mit ihrer Schwester Prokne, der Ehefrau des Tereus, die von den Taten ihres Mannes zunächst nichts weiß, rächt sie sich schließlich an dem Verge-

waltiger. Sie töten dessen Sohn und setzen ihn dem Vater zum Mahl vor. Tereus verfolgt daraufhin die Schwestern, die durch Götterhilfe in eine Schwalbe und eine Nachtigall verwandelt werden. In der nachantiken Rezeption bildet sich eine viel verzweigte Tradition aus, in der die Nachtigall, häufig Philomela genannt, als Motiv in Texten auftaucht, in denen es um Begehren, Verstummen und Gewalt geht.¹⁶

Um diesen Zusammenhang geht es auch in Heines Gedicht, auch wenn auf den mythologischen Kontext – und zwar in Hinsicht auf alle drei Figuren – nur rudimentär angespielt wird. Die Erfahrungen der Nachtigall gleichen denen der Sphinx, beide Figuren verfügen über ein Wissen, das schwer mitteilbar ist. Der Gesang der Nachtigall ist Menschen zwar verständlich, er ist jedoch – darin der Poesie vergleichbar – eine mehrdeutige Ausdrucksform, während die Sphinx stumm bleibt. Gegenüber diesen beiden Figuren, die ihr Wissen in unterschiedlicher Weise verschlüsseln, ist Ödipus als ‚Dritter‘ im Bunde und *alter ego* des Dichters vom Wissen zunächst abgeschnitten und wird aufgrund seines Nichtwissens vom Opfer zum Täter. Diese verschiedenen Positionen von Wissen und Nichtwissen, Tier und Mensch, Eros und Gewalt, Opfer und Täter, männlich und weiblich, stumm und beredt, heiß und kalt, lebendig und tot werden von Heine in dem Gedicht kunstvoll so arrangiert, dass das Sphinx-Rätsel mit einer Fülle von über die ursprüngliche mythische Konstellation hinausgehenden Bedeutungen aufgeladen wird, ohne dass der Leser oder die Leserin der Lösung des Rätsels näher ist als der mythische Ödipus.

Das zweite Sphinx-Gedicht trägt keinen Titel. Es gehört in den Zyklus *Zum Lazarus*, der 1854 veröffentlicht worden ist.¹⁷ Im Vergleich

¹⁶ Vgl. Doerte Bischoff u. Julia Freytag: *Philomela und Prokne*, in: *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hg. von Maria Moog-Grünwald, Stuttgart, Weimar 2008, S. 590-595; Claudia Benthien: *Zwiespältige Zungen. Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum*. In: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, hg. von Dies. u. Christoph Wulf, Reinbek 2001, S. 104-132.

¹⁷ Das Gedicht wird im Folgenden zitiert nach Heinrich Heine: *Gedichte 1853 und 1854*, in: *Historisch-kritische Gesamtausgabe*, a.a.O., Bd. 3,1, S. 203. Zur Interpretation dieses und auch des anderen Gedichts vgl. Susanne Borchardt: *Sphinx fatal. Untersuchungen zu Heines Lyrik*, Berlin 1998 (unver-

zu dem balladesken Gedicht *Die Sphynx* bzw. *Die Liebe* mit seinen dreizehn Strophen besteht der späte Text nur aus drei Vierzeilern, folgt jedoch ebenso wie das erste dem streng komponierten lyrischen Schema a-b-c-b. Die Verse schließen hingegen mit überwiegend weiblicher Kadenz, die Versfüllung folgt dem alternierenden Wechsel von Hebung und Senkung. Anders als das Märchenwald-Gedicht bietet der zweite Text keine Narration, sondern eine Reflexion. Die beiden ersten Verszeilen „Die Gestalt der wahren Sphynx / Weicht nicht ab von der des Weibes“ formulieren eine starke These und bilden den Auftakt für die anschließenden assoziativ aneinandergereihten Gedanken, Empfindungen und Befürchtungen. Es fehlt jede örtliche und zeitliche Situierung. Die Stimmung ist düster und zugleich ironisch. Die „wahre Sphynx“ wird dem „Weibe“ gleichgesetzt. Der „Zusatz / Des betatzten Löwenleibes“ wird als „Faseley“ enthüllt, der mythologische Tierkörper zum Verschwinden gebracht. Die zweite Strophe stellt einen direkten Bezug zur Ödipus-Sage her. Das Rätsel, das Ödipus lösen muss, erscheint gegenüber der Fragestellung, vor der das lyrische Ich in Heines Gedicht steht, einfach: „Todesdunkel ist das Rätsel / Der wahren Sphynx. Es hatte / Kein so schweres zu errathen / Frau Jokastens Sohn und Gatte.“ Obgleich unausgesprochen bleibt, worin das Rätsel der Sphinxfrau besteht, ist die Bedrohung doch unüberhörbar. Das „Lösungswort“ kann nur das „Weib selbst“ finden, das als „Frauzimmer“ jedoch sein eigenes Rätsel „zum Glücke“ nicht kennt: „Spräch’ es aus das Lösungswort, / Fiele diese Welt in Trümmer.“ Die Frage, wie weit dieser apokalyptische Ton des Gedichtes aus der Verunsicherung durch die damalige Frauenbewegung resultiert, kann an dieser Stelle offen gelassen werden. Festzuhalten bleibt aber, dass Heine mit der Frau als Rätselgeschöpf, das sein eigenes Rätsel nicht kennt, einer Vorstellung von Weiblichkeit Vorschub leistet, die ihr viel zitiertes Echo in Freuds *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1933) gefunden hat:

Über das Rätsel der Weiblichkeit haben die Menschen zu allen Zeiten gegrübelt [...]. Auch Sie werden sich von diesem Grübeln nicht ausge-

öffentl. Magisterarbeit); Dies.: *Sphinx fatal. Die Sphinxfrau in Heines Lyrik*, In: *Heine-Jahrbuch* 40 (2001), S. 16-45.

geschlossen haben, insofern Sie Männer sind; von den Frauen unter Ihnen erwartet man es nicht, Sie sind selbst dieses Rätsel.¹⁸

Von Freud ist bekannt, dass er mit Vorliebe Heine zitiert hat, um seine psychoanalytischen Theorien mit einer hochrangigen dichterischen Stimme zu legitimieren, wobei dessen „Rhetorik des Geschlechts“¹⁹ ihn wohl besonders fasziniert hat. Anders als Heine, der am Schluss seines Lebens zu der Einsicht gelangte, dass die Sphinx ihr Geheimnis nur selbst lösen könne, ist Freud programmatisch als Rätsellöser angetreten. In seiner 1907 erschienenen Schrift *Zur sexuellen Aufklärung der Kinder* hatte Freud das Rätsel der Sphinx zur psychoanalytischen Rätselfrage erklärt:

Das zweite große Problem, welches dem Denken der Kinder [...] Aufgaben stellt [das Erste ist das des Unterschiedes der Geschlechter, I. S.], ist die Frage nach der Herkunft der Kinder [...]. Das ist dies die älteste und brennendste Frage der jungen Menschheit; wer Mythen und Überlieferungen zu deuten versteht, kann sie aus dem Rätsel heraushören, welches die thebanische Sphinx dem Ödipus aufgibt.²⁰

In anderem Kontext hat Freud das Rätsel der Sphinx mit dem „Rätsel der Weiblichkeit“ gleichgesetzt, das für ihn trotz aller Anstrengungen bis ans Ende seines Lebens ungelöst blieb. In seinen Vorlesungen über *Die Weiblichkeit* (1933) erinnert Freud nicht ohne Ironie an eine merkwürdige Männerrunde aus Heines Gedichtzyklus *Die Nordsee*, in dem „Häupter in Hieroglyphenmützen / Häupter in Turban und schwarzem Barett, / Perückenhäupter und tausend andere / Arme, schwitzende Menschenhäupter“ angestrengt über das „Rätsel der Weiblichkeit“ nachdenken.²¹ Dabei schränkt Freud die ursprüngliche Bedeutung des mit *Fragen* betitelten Abschnitts bei Heine ein, denn „worüber schon manche

¹⁸ Sigmund Freud: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. In: *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud, London 1940-1981, Bd. XV, S. 86.

¹⁹ Vgl. Gilman, *Freud liest Heine liest Freud*, a.a.O., S. 279.

²⁰ Freud: *Gesammelte Werke*, a.a.O., Bd. VIII, S. 24.

²¹ Ders.: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Bd. XV., S. 120.

Häupter gegrübelt haben“, ist bei Heine nicht das „Rätsel der Weiblichkeit“, vielmehr sind die Fragen des „Jüngling-Mannes“ an das Meer bei Heine folgende:

„O löst mir das Rätsel des Lebens.
Das qualvoll uralte Rätsel
[...]
Sagt mir, was bedeutet der Mensch?
Woher ist er kommen? Wo geht er hin?“²²

Diese Fragen variieren die mythische Frage der Sphinx, wobei die ursprüngliche Antwort zur Frage wird. Es genügt nicht mehr die richtige Antwort „der Mensch“ zu kennen, sondern es kommt darauf an zu erklären, was der Mensch ist.

Die Figur des Ödipus erschöpft sich für Freud aber nicht in seiner Funktion als Rätsellöser und Sphinxbezwinger, sondern Ödipus wird für Freud bekanntlich zum Schlüsselmythos, an dem er die Entwicklungslinien der beiden Geschlechter neu zieht. In der *Traumdeutung* (1900) hat Freud – unter Rekurs auf die beiden großen Tabus der Menschheitsentwicklung: Vätermord und Mutterinzest – den Ödipus-Mythos als die Erfüllung eines uralten Kinderwunsches interpretiert und diesen zu „einer allgemein menschlichen, schicksalsgebunden Formation“²³ erklärt, die er auf die Entwicklungsgeschichte beider Geschlechter bezogen hat. In dieser „Formation“ ist die Figur der Sphinx zur Bedeutungslosigkeit geschrumpft.

Mit seinem Interesse für die Ödipus-Sphinx-Konfiguration steht Freud um 1900 keineswegs allein. Karl May hat in seinen „imaginären Reisen“, deren ödipale Strukturen Arno Schmidt in seinem Buch *Sitara und der Weg dorthin* (1963) scharfsinnig analysiert hat, die Sphinx-Frage verdeckt, in seinen Vorträgen aber sehr direkt aufgegriffen und sich selbst als Rätsellöser öffentlich in Szene gesetzt.²⁴ In einem viel

²² Heinrich Heine: *Fragen*. In: *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, hg. von Klaus Briegleb, München 1976, Bd. 3, S. 199.

²³ Freud: *Die Traumdeutung*. In: *Gesammelte Werke* (Anm. 18), Bd. II/III, S. 269.

²⁴ Vgl. Katalog: Karl May. *Imaginäre Reisen*. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums. Berlin 31.08.2007-06.01.2008, hg. von Sabine

bejubelten Vortrag in den USA hat er 1908 über die *Drei Menschheitsfragen* vor einem großen Publikum referiert: „Wer sind wir? Woher kommen wir? Wohin gehen wir?“²⁵ Eine Büste, die Karl May als Sphinx darstellt – sie wurde 1904/05 von dem um die Jahrhundertwende sehr prominenten Maler, Bildhauer und Grafiker Sascha Schneider geschaffen – und eine löwengesichtige Sphinx, die sich als Wächterin an der Grabstätte von May bis heute befindet,²⁶ sind nicht so abwegig, wie sie auf den ersten Blick erscheinen mögen: Sie zeigen, wie präsent Ödipus und Sphinx zu einer Zeit im öffentlichen Bewusstsein waren, als in psychoanalytischen Kreisen noch mehr oder minder erbittert um ihre Interpretation gestritten wurde.

Neben Freud waren es vor allem seine Schüler und Kontrahenten, die sich in umfangreichen Studien an Ödipus & Sphinx abgearbeitet haben. Für Otto Rank trägt die Sphinx Züge eines bösen Muttertieres, das vom Mann überwunden werden muss:

In diesem Sinne wurde der Ödipusmythos für das griechische Volk zu einem heroischen Befreiungsversuch von der Mutter ausgestattet. Die angsteinflößende Würgerin stellt zugleich die tierische Herkunft (Geburtsangst) wie den Versuch ihrer Überwindung dar, der – wenigstens im Mythos – scheitert. Die würgende Sphinx wird zum Todesengel, dem der Held schließlich doch zum Opfer fällt.²⁷

Theodor Reik beschäftigt sich ebenfalls in einem längeren Aufsatz mit Ödipus und der Sphinx. In Anlehnung und Weiterführung von Freud deutet Reik die Sphinx als „totemistischen Vaterersatz“ und „Mutterdoublette“²⁸ und rekurriert damit auf die verwirrende Doppelgeschlechtlichkeit und die irritierende Zwischenstellung der Sphinx zwischen Mensch und Tier:

Beneke u. Johannes Zeilinger, Berlin 2007. Darin das Kapitel ‚Karl May und das Motiv der Sphinx‘, S. 56-60.

²⁵ Ebd., S. 57.

²⁶ Abbildungen ebd., S. 56, 60.

²⁷ Otto Rank: *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage*, Darmstadt 1974, S. 263.

²⁸ Theodor Reik: *Oedipus und die Sphinx*. In: *Imago* VI, 2 (1920), S. 95-131. Das Zitat ebd., S. 127.

Wir gelangen so zu der Annahme, daß in der Sphinx [...] eine großartige Verdichtungsleistung vieler Generationen steckt, welche die Tötung des Vaters und die Vergewaltigung der Mutter in der einen Tat, die an der Sphinx geschieht, zusammengepresst hat. Homo- und heterosexuelle, sadistische und masochistische Gefühlszüge gehen unentschieden und ununterscheidbar ineinander über.²⁹

Reiks Aufsatz erschien 1920 in der von Freud herausgegebenen Zeitschrift *Imago*, deren Titelbild eine Vignette schmückt, auf der Ödipus und die Sphinx abgebildet waren. Bereits 1906, zu seinem fünfzigsten Geburtstag, hatte Freud von seinen Schülern eine Medaille erhalten, auf der er als Ödipus, der das Rätsel der Sphinx löst, dargestellt ist. Diese Identifizierung Freuds mit der Figur des Ödipus, der er u. a. dadurch Vorschub leistete, dass er seine Tochter Anna-Antigone nannte,³⁰ kompliziert sich dadurch, dass er zugleich auch die Position der Sphinx besetzte. Um spätere Biographen zu täuschen, vernichtete Freud zum Beispiel gezielt persönliche Aufzeichnungen, wie er seiner Frau gegenüber gesteht. In diesem Zusammenhang ruft er das Bild der ägyptischen Sphinx auf, die vom Wüstensand überweht wird:

Aber das Zeug legt sich um einen herum wie der Flugsand um die Sphinx, bald wären nurmehr meine Nasenlöcher aus dem vielen Papier herausgeragt; ich kann nicht reifen und nicht sterben ohne die Sorge, wer mir in die alten Papiere kommt [...] Die Biographen aber sollen sich plagen, wir wollen's ihnen nicht leicht machen. Jeder soll mit seinen Ansichten über die „Entwicklung des Helden“ Recht behalten, ich freue mich schon, wie die sich irren werden.³¹

Auch den Zeitgenossen erschien Freud als rätselhafte, z. T. Furcht einflößende Sphinx, wie z. B. der amerikanischen Autorin Hilda Doolittle,

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. Inge Stephan: „Die schönste Umsetzung der Psychoanalyse ins Weibliche“? Anna Freud (1895-1982), in: Dies.: *Die Gründerinnen der Psychoanalyse. Eine Entmythologisierung Sigmund Freuds in zwölf Frauenporträts*, Stuttgart 1992, S. 277-298.

³¹ Zit. nach Frank J. Sulloway: *Freud. Biologie der Seele. Jenseits der psychoanalytischen Legende*, Köln 1982, S. 35.

die in den dreißiger Jahren bei Freud in Behandlung war.³² In seinem Ordinationszimmer befand sich nicht nur eine Reproduktion des berühmten Gemäldes von Ingres, sondern auch eine Fotografie der Sphinx von Gizeh sowie ein zwar kleines, aber besonders schönes Terrakotta-Exemplar einer griechischen Sphinx, die in ihrer ambivalenten Geschlechtlichkeit an jene erbitterten Bisexualitätskontroversen denken lässt, die im Umfeld von Freud geführt wurden und in Weiningers Skandalwerk *Geschlecht und Charakter* (1904) ihre stärkste Zuspitzung erfahren hatten. Vehement polemisiert Weininger darin gegen die Identifizierung von Frau und Sphinx:

Das Weib als Sphinx! Ein ärgerer Unsinn ist kaum je gesagt, ein ärgerer Schwindel nie aufgeführt worden. Der Mann ist unendlich rätselhafter, unvergleichlich komplizierter.³³

III

Die hellsichtige Frage „Wer von uns ist hier Ödipus? Wer Sphinx?“³⁴, die Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* gestellt und in *Ecce Homo* in der kryptischen Aussage „Ich bin, um es in Rätselform auszudrücken, als mein Vater bereits gestorben, als meine Mutter lebe ich noch und werde alt“³⁵ ironisch zugespitzt hat, kann als Übergang zu den beiden Bildern dienen, auf die ich abschließend kurz eingehen möchte.

Das Bild von Ingres eröffnet eine Reihe von berühmt-berüchtigten Ödipus-Sphinx-Darstellungen im 19. Jahrhundert, in denen das Verhältnis von Wissen, Macht, Geschlecht und Sexualität durchgespielt wird [Abb. 2].

³² Inge Stephan: *Die „Wiedergängerin“ H. D. alias Hilda Doolittle (1886-1961)*, in: Dies.: *Die Gründerinnen der Psychoanalyse*, a.a.O., S. 179-202.

³³ Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter*, Wien, Leipzig 1904, S. 277.

³⁴ Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, in: Erich F. Podach: *Friedrich Nietzsches Werke des Zusammenbruchs*, Heidelberg 1961, S. 9.

³⁵ Ders.: *Ecce Homo*, in: ebd., S. 216.

Abb. 2: Jean-Auguste-Dominique Ingres:
Œdipe explique l'énigme du sphinx (1808)

Mit Ingres' großformatigem Gemälde (189x144 cm) beginnt die moderne Deutung von Ödipus als Intellektuellem. Das Bild wird immer wieder reproduziert, wenn es um den „Willen zum Wissen“ (Foucault) geht. Ein weitgehend nackter, sinnender Ödipus steht, das linke Bein auf einen Felsen abgestützt, einer erhöht sitzenden, relativ kleinen Sphinx gegenüber, die im Gegensatz zum im Licht stehenden Ödipus weitgehend ins Dunkel gerückt ist. Mit der einen Hand zeigt Ödipus auf die Sphinx, mit der anderen auf sich selbst. Aber nicht nur durch die Handhaltung, auch durch die Blickrichtung wird eine Beziehung zwischen Ödipus und Sphinx hergestellt. Die Augen des Ödipus, die er sich später durchstechen wird, befinden sich auf der gleichen Ebene wie die Brust der Sphinx, die deutlich hervortritt. Die Sexualisierung der Szene ist auffällig: Es geht um den Menschen nicht im abstrakten Rätselsinn, sondern als Geschlechtswesen. Dabei ist die Verteilung der Geschlechterpositionen im Bild ambivalent. Die ins Dunkle gehüllte Sphinx verbleibt im Rätselhaften, zugleich ist ihre Brust als offenbares Geheimnis provozierend entblößt und phallisch ins Bild gesetzt. Der athletisch dargestellte Ödipus, der ganz Körper zu sein scheint, ist zugleich nachdenklich, durchgeistigt, sein Geschlecht ist bedeckt. Er ist kein trium-

phierender Sieger, sondern Zweifler, Melancholiker – kurz ein Intellektueller, der das Rätsel seiner Existenz zu lösen versucht.³⁶

Das zweite, kleinformatige Bild stammt von der Wiener Künstlerin Ursula Hübner und kehrt an den Ursprungsort der Psychoanalyse zurück [Abb. 3].

Abb. 3: Ursula Hübner, aus dem Zyklus *The World of Interiors* (2007, Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin)

Es hat bescheidenes Postkartenformat (31,5x25 cm), ist 1997 entstanden und gehört zu einem Zyklus von zwei weiteren Bildern, die unter dem Titel *The World of Interiors* zusammengefasst sind.³⁷ Es handelt sich um eine Collage, in der zwei Fotofragmente – das ausgeschnittene Seitenprofil der Künstlerin als kleines Mädchen und ein kleiner Ausriss eines repräsentativen Fotos, das Freud frontal, aber um die rechte Gesichts-

³⁶ Vgl. Stephan: *Im Zeichen der Sphinx*, a.a.O., S. 16.

³⁷ Vgl. Thomas Macho: *Freuds Mischwesen. Überlegungen zu einem Bild von Ursula Hübner*, in: *Freud und die Antike*, hg. von Claudia Benthien u. a., Göttingen 2011, S. 297-312.

hälfte reduziert zeigt – in eine merkwürdige Beziehung zueinander gesetzt sind. Sowohl das Mädchen wie Freud blicken konzentriert, aber ihre Blicke treffen sich nicht. Der dazwischenliegende diffuse Innenraum trennt und verbindet sie zugleich. Eine schräg von oben nach unten laufende Linie teilt das Bild in zwei Hälften und lässt eine pyramidale Struktur in der rechten Bildhälfte aufscheinen, in deren Zentrum Freud zu wohnen scheint, während das Mädchen vor der Pyramide platziert ist. Die Trennungslinie wiederholt sich in den Holzdielen, zugleich wird die Teilung durch verlaufende und aufgeweichte Farben tendenziell wieder aufgehoben. Vor allem durch die beiden dunklen, langgezogenen Farbflecke, die an Schatten, Blut oder Tinte erinnern, wird eine Verbindung zwischen dem Mädchen und der Freud-Fotografie hergestellt. Auffällig an dem kleinen Mädchen, das Freud gegenüber riesig erscheint, ist die rote Kappe mit den großen gelben Tierohren, die Assoziationen an Rotkäppchen, aber auch an die Sphinx als Mischwesen auslösen. Die letztere Assoziation wird dadurch verstärkt, dass das Mädchen gegenüber dem verkleinerten Freud-Foto die typische Sphinx-Position einnimmt. Märchen und Mythos verwischen sich in der Inszenierung von Hübner in rational schwer aufzuschlüsselnder Weise. Die Konstellation lässt an Goethes Mignon-Gedicht und die berühmte Zeile „Was hat man Dir, Du armes Kind getan“ denken, die Freud seinem Freunde Fließ 1897 als Motto für die gemeinsame Suche nach den Ursachen der Psychosen vorgeschlagen hatte – zu einer Zeit, als er von der Verführungsthese noch fest überzeugt war.³⁸ Der ernste, verschlossene, geradezu missmutige und missbilligende Blick des kleinen Mädchens könnte auf Freuds Abrücken von der Missbrauchsthese und auf die Dramen anspielen, die sich im familiären Interieur abspielen. In einer solchen Lesart verschiebt sich das Rätsel der Sphinx zu einem „Familiengeheimnis“³⁹, das Freud ebenso wie das „Rätsel der Weiblichkeit“ nicht gelöst hat. Am Ende seines Lebens bekannte Freud seinen Studierenden gegenüber kleinlaut,

³⁸ Vgl. Jeffrey Moussaieff Masson: *Was hat man dir, du armes Kind, getan? Sigmund Freuds Unterdrückung der Verführungstheorie*, Reinbek 1984.

³⁹ Siehe Dagmar von Hoff: *Familiengeheimnisse. Inzest in Literatur und Film der Gegenwart*, Köln 2003.

dass sein Wissen über Weiblichkeit „unvollständig und fragmentarisch“ sei.⁴⁰

Ursula Hübner entwirft ihre Sphinx als eine hybride Mischung aus Märchen und Mythos, die auch Freuds beliebte Zitierfelder gewesen sind. Als kindliche Figur erinnert Hübners Sphinx an Rotkäppchen aus Grimms Märchen. Freud könnte in dieser Lesart der Wolf sein, der Rotkäppchen vom rechten Weg abbringt, oder aber die Instanz des Vaters repräsentieren, dessen Abwesenheit dazu führt, dass Mutter und Großmutter die Kontrolle über das neugierige kleine Mädchen verloren haben. Wie dem auch sei, der Grimm'sche Text diskutiert wie kaum ein anderes Märchen jener Zeit tabuisierte Themen wie sexuelles kindliches Begehren, Verführung und Gewalt, die in dem roten Käppchen der Titelfigur eine symbolische Verschlüsselung gefunden hat, über deren Auflösung bis heute nicht nur in der Märchenforschung gestritten wird.⁴¹ Auch die Assoziation an einen weiteren Text der Gebrüder Grimm drängt sich geradezu auf. In *Allerleirau* weiß sich eine Königstochter nach dem Tod ihrer Mutter den Werbungen des eigenen Vaters nur dadurch zu entziehen, dass sie sich in ein wunderliches Mischwesen verwandelt und als „Rautierchen“ unerkannt Küchendienst im königlichen Schloss verrichtet. Auch in diesem Märchen geht es um tabuisiertes Begehren – in diesem Fall um inzestuöses Verlangen –, das jedoch zu einem merkwürdigen Happyend führt, an dem die Königstochter nicht unwesentlich beteiligt ist. Dreimal präsentiert sie sich dem Vaterkönig in ihrer wahren, verführerischen Gestalt und dreimal drängt sie ihn durch unmissverständliche Zeichen auf ihre Spur. Die Hochzeit, mit der das Märchen endet, erscheint wie eine Wunscherfüllung von beiden Seiten, die überdies durch den letzten Wunsch der Mutter, der Vater möge eine Frau heiraten, die ihr an Schönheit gleich sei, legitimiert ist. Von einer solchen harmonischen Verbindung sind die beiden Figuren auf Hübners Bild weit entfernt. Hier bleibt der Abstand schon allein dadurch gewahrt, dass die männlich-väterliche Position durch ein Foto repräsentiert ist.

⁴⁰ Freud: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, a.a.O., Bd. XV, S. 145.

⁴¹ Vgl. Hans Ritz: *Die Geschichte vom Rotkäppchen. Ursprünge, Analysen, Parodien eines Märchens*, Bad Homburg 1981.

Zwei weitere Assoziationen seien noch angeführt. Das selbstbewusste Mädchen auf Hübners Bild ruft Erinnerungen an den Kinderbuchklassiker *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) auf, wo die Titelfigur sich mit traumwandlerischer Sicherheit zwischen Menschen- und Tierwelt bewegt. Zugleich lässt es an den päderastischen Autor Carroll denken, der als Fotograf seine ‚kleinen Mädchen‘ verschämt und exhibitionistisch zugleich in Szene gesetzt hat.⁴² Auch Erinnerungen an Nabokovs Roman *Lolita* (1955), in dem es um tabuisiertes Begehren – in diesem Falle zwischen einem „Mann in den besten Jahren“⁴³ und einer Minderjährigen – geht, drängen sich auf. Mit all diesen Vorstellungen von begehrt oder begehrender Weiblichkeit spielt Hübner auf Männerfantasien an, die Joan Rivière in ihrem wegweisenden Aufsatz *Weiblichkeit als Maskerade* (1929) bereits selbstkritisch und scharfsinnig analysiert hat.⁴⁴ Hübner alludiert mit dieser Anrufung und Verkehrung der Positionen subtil auf eine ‚andere‘ ödipale Situation im Leben des kleinen Mädchens, die Freud aufgrund seiner Fixierung auf den Ödipus-Komplex bis zum Ende seines Lebens entgangen ist. Das Bild von Hübner zeigt, dass der Mythos auch jenseits der trivialen Vermarktung in der Massenkultur für Künstler/innen nach wie vor eine inspirierende mythische Folie ist und dass wir weder mit den Mythen im Allgemeinen noch mit einem speziellen Mythos – in diesem Falle dem Ödipus-Sphinx-Mythos – im Blumenberg'schen Sinne „fertig sind“.⁴⁵

⁴² Lewis Carroll: *Briefe an kleine Mädchen*, hg. u. übers. von Klaus Reichert, Frankfurt a. M. 1966.

⁴³ So wird der 50-jährige Eduard von Goethe in den Wahlverwandschaften bezeichnet. Vgl. dazu Inge Stephan: „Schatten, die einander gegenüberstehen“. *Das Scheitern familialer Genealogien in Goethes „Wahlverwandschaften“*, in: *Goethe. Die Wahlverwandschaften*, hg. von Gisela Greve, Tübingen 1999, S. 42-70.

⁴⁴ Joan Rivière: *Weiblichkeit als Maskerade*, in: *Weiblichkeit als Maskerade*, hg. von Liliane Weissberg, Frankfurt a. M. 1994, S. 34-47.

⁴⁵ Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. ³1984.