

## DIE KLAGE DER ARIADNE

Es mag paradox sein, dem verehrten Jubilar, dem alles Klagen fremd ist und der so viel zur Verständigung und wohl auch Freundschaft über alle Grenzen hinweg beigetragen hat, ausgerechnet eine Klage zu senden. Aber in dem vielschichtigen Ariadne-Mythos ist die Klage (oft) nicht das letzte Wort, sondern mündet in Glück und Liebe.

Die folgende Darstellung konzentriert sich indes auf die Klage und ihren Ort im Gesamtgeschehen des Mythos. Da muss gleich am Anfang konstatiert werden, dass es in der griechischen Literatur eine Klage der Ariadne nicht gibt, was kein Zufall der Überlieferung sein dürfte.<sup>1</sup> Die ersten Ausprägungen dieses wohl alten Mythos scheinen für eine Klage der Ariadne keinen Raum zu bieten, denn sie setzen eine Verbindung zwischen Ariadne und Dionysos noch vor dem Erscheinen des Theseus voraus. So jedenfalls sind die Hinweise auf Ariadne in den homerischen Epen zu verstehen. Während die Erwähnung der Einrichtung eines Tanzplatzes für Ariadne in Knossos im Kontext der Schildbeschreibung in der *Ilias* (18, 592) eine Beziehung zu Dionysos nur vermuten lässt, wird die Verbindung Ariadnes mit dem Gott deutlicher in der schwer zu deutenden Bemerkung der *Odyssee* (11, 323–325), Theseus habe Ariadne von Kreta nach Athen bringen wollen, doch habe Artemis auf der Insel Dia<sup>2</sup> Ariadne auf Veranlassung des Dionysos getötet. Vorausgesetzt ist offensichtlich, dass Ariadne in Liebe zu Theseus Dionysos verlassen hat. In allen späteren Bezeugungen des Mythos ist Ariadne die Verlassene und Theseus derjenige, der sie im Stich lässt. Das ist zuerst bezeugt bei Hesiod, der auch einen Grund für das Verhalten des Theseus angibt, nämlich die Liebe zu einer anderen Frau namens Aigle (Fr. 297 Merkelbach – West). Plutarch, dem das Hesiodfragment zu verdanken ist, berichtet von vielen und widersprüchlichen Versionen des Schicksals Ariadnes auf Naxos, nämlich (*Theseus* 20):

---

<sup>1</sup> Für alles Folgende ist grundlegend R. Schlesier, "Ariadne", in: *Der Neue Pauly*, Supplementband 5 (2006) 140–150 mit vielen Belegen. Gute Interpretation auch der Zeugnisse der bildenden Kunst bei S. Brenner, *Ariadne in Vergangenheit und Gegenwart*. Diss. (Berlin 2000). Für die musikalischen Gestaltungen vgl. auch W. Kirsch, "Ariadne – Theseus – Dionysos. Zur Rezeption eines antiken Mythos in der musikedramatischen Kunst", in: F. R. Varwig (Hg.), *Ainigma. Festschrift für Helmut Rahn* (Heidelberg 1987) 77–94.

<sup>2</sup> Nach Kallimachos, Fr. 163 ist Dia der alte Name für Naxos.

1. Ariadne ist von Theseus im Stich gelassen und hat dann Selbstmord begangen.

2. Ariadne ist von Seeleuten nach Naxos gebracht worden, wo sie dann mit dem Dionysospriester Oinaros zusammengelebt hat.

3. Ariadne ist von Theseus verlassen, weil dieser eine andere Frau liebte.

4. Ariadne hat von Theseus zwei Söhne, nämlich Oinopion und Staphylos.

5. Theseus wird mit Ariadne durch einen Seesturm nach Kypros (nicht: Naxos!) getrieben. Nur die schwangere und seekranke Ariadne geht an Land, Theseus fährt weiter. Die einheimischen Frauen nehmen Ariadne auf, kümmern sich um sie. Doch stirbt sie noch vor der Niederkunft. Der trauernde Theseus lässt Ariadne bestatten und stiftet zwei Statuen der Ariadne.

6. Nach naxischer Lokaltradition gab es jeweils zwei Personen mit Namen Minos und Ariadne. Dionysos hat die eine Ariadne auf Naxos geheiratet, die andere (jüngere) ist von Theseus geraubt worden, dann aber auf Naxos zurückgelassen worden und dort gestorben.

Die von Plutarch in *eine* Begebenheit zusammengezogenen Versionen 2 und 3 passen nicht zueinander und müssen getrennt werden. Nur die auf Hesiod zurückgeführte Version 3 bietet die Möglichkeit einer Klage Ariadnes. Doch ist eine ausgeformte Klage bei Hesiod unwahrscheinlich. Indessen kennt Hesiod die Hochzeit Ariadnes mit Dionysos und deren Deifikation (*Theog.* 947–949). Die Hochzeit war später ein gängiges Thema im Zusammenhang mit der Klage. Durchgesetzt hat sich die Fassung, wonach Theseus Ariadne nach Athen bringen wollte, sie auf der Zwischenstation in Naxos aber verlassen hat. Nur an dieser Stelle ist einer Klage der Ariadne möglich.

Pherekydes, der in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts alles Vorgefundene zusammengefasst hat, berichtet (*FGrHist* F 148), dass Theseus sich am Strand der Insel zum Schlafen niedergelegt habe und Athena zu ihm getreten sei mit der Aufforderung, Ariadne zu verlassen und sofort nach Athen zurückzukehren. Die klagende Ariadne wird alsbald von Aphrodite getröstet mit dem Versprechen, Dionysos würde erscheinen und sie zur Frau nehmen. Auffallend an dieser Version ist, dass kein Makel auf Theseus fallen soll, der nur auf göttliches Geheiß Ariadne verlässt und dass Ariadne in keine allzu unangenehme Situation gerät. Theseus als athenischer Nationalheros gewann schon im 6. Jahrhundert für die Athener eine so starke Vorbildfunktion, dass Peisistratos den Hesiodvers, wonach Theseus Ariadne zugunsten einer anderen Frau im Stich lässt, athethiert hat (Plutarch, *Theseus* 20). Und im 5. Jahrhundert steigert sich seine Bedeutung als (angeblicher) Begründer der attischen Demokratie. Daher wundert es auch nicht, dass die Tragödie das Thema: Klage der Ariadne gemieden zu haben scheint.

Der *Theseus* des Euripides (*TrGF V*, 1 F 381–390 Kannicht) spielt jedenfalls auf Knossos. Als Bühnenfiguren treten neben Theseus Minos, ein Bote und ein Hirte auf, wahrscheinlich auch Ariadne, da der Wollfaden erwähnt ist, den Theseus von Ariadne erhalten hat, um aus dem Labyrinth herauszufinden. Ein ähnliches Szenario dürfte der *Theseus* des Sophokles aufweisen, von dem allerdings nur zwei Wörter erhalten sind (*TrGF IV F 246 Radt*).<sup>3</sup> Im Mittelpunkt der sophokleischen und der euripideischen Tragödie stand die Heldentat des Theseus, seine Gefahr und die Befreiung Athens von den Tributleistungen, die der kretische König Minos auferlegt hatte.

Die Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts kennt nicht nur die Begegnung von Theseus und Ariadne auf Kreta, sondern auch die schlafende Ariadne, die von Theseus verlassen wird, aber nur in der Form der göttlichen Weisung (Athena, Hermes), wodurch Theseus an seine Pflicht erinnert wird, so schnell wie möglich nach Athen zurückzukehren und damit unverzüglich seine heroische Rolle zu spielen. Da gelegentlich auf den gleichen Bildkompositionen Dionysos zu sehen ist, der Ariadne weggeführt, ist ein sofortiges Auftreten des Dionysos vorausgesetzt, mithin wenig Raum für eine Klage der verlassene Ariadne gegeben. Erst mit dem eigenen Entschluss des Theseus, Ariadne zu verlassen, ist die Voraussetzung für eine Klage gegeben. Ob es in einem nicht erhaltenen hellenistischen Gedicht eine ausgeführte Klage der Ariadne gegeben hat, ist nicht sicher zu entscheiden.

Die erste und zugleich ausführlichste erhaltene Klage der Ariadne findet sich bei Catull (c. 64), hier allerdings als eingelegtes Nebenthema, das jedoch mehr als die Hälfte des ganzen Gedichtes einnimmt.<sup>4</sup> Das eigentliche Thema ist die Hochzeit von Peleus und Thetis. Ariadne sitzt auf einer Bettdecke, in die der Ariadnemythos eingestickt ist, der aber nun im Gedicht lebendig wird und ein Eigenleben entfaltet. Das Muster ist die homerische Schildbeschreibung (*Ilias* 18, 483–617) mit dem Unterschied allerdings, dass bei Homer und anderen epischen Bildbeschreibungen die Darstellung Bericht bleibt, während bei Catull die Figuren lebendig werden und zu reden beginnen. In diesen Rahmen fügt sich die Klage der Ariadne (132–200) mit der Erzählung des ganzen Theseusmythos (50–265). Die

---

<sup>3</sup> Ob der stark zerstörte P. Oxy. 2352 (= *TrGF IV 730 a–g Radt*) überhaupt einen Text des Sophokles enthält und gegebenenfalls aus dem *Theseus* stammt, ist unsicher. Immerhin tritt hier Ariadne auf. Es kommt aber auch die sophokleische Tragödie *Minos* in Frage, von der außer dem Titel nichts überliefert ist.

<sup>4</sup> Ausführliche Interpretation bei F. Klingner, „Catulls Peleus-Epos“, in: ders., *Studien zur griechischen und römischen Literatur* (Zürich 1964) 156–224 (über die Klage der Ariadne 192–204) und M. Schwabe, *Bilderreisen und Erzähllabyrinth* (München – Leipzig 2004).

Klage ist eine Anklage gegen Theseus. Er wird als treulos, meineidig, mitleidslos hingestellt. Sein Verhalten wird dann verallgemeinert: So sind die Männer; erst versprechen und schwören sie alle Liebe, sobald aber ihr Verlangen gestillt ist, lassen sie die geliebte Frau fallen. Jetzt setzt, so klagt Ariadne weiter, Theseus sie undankbar den wilden Tieren zum Frass aus und damit der Gefahr eines Todes ohne Bestattung. Theseus hätte sie ja gar nicht heiraten müssen, sie wäre auch als Magd mit nach Athen gekommen und hätte ihm sogar die Füße gewaschen. Aber alles Klagen hat keinen Sinn; niemand hört Ariadne, das Schiff ist schon weit weg, die Insel ist öde, nirgends ein Ausweg. Am Schluss steht eine Verwünschung des Theseus, jetzt wieder verallgemeinert: Die Taten der Männer werden von den Eumeniden, den Rachegöttinnen mit Schlangen im Haar, gerächt. Im Falle des Theseus folgt die Rache sogleich. Das alte Motiv, wonach Theseus vergisst, als Zeichen des Erfolges seiner Mission weiße Segel zu setzen und sich daraufhin der Vater Aigeus ins Meer stürzt, wird als Erfüllung von Ariadnes Verwünschung gedeutet. Abgeschlossen wird die Szene durch das plötzliche Auftreten des Dionysos (Iakchos) mit seinem Gefolge, der sich "in Liebe entflammt" (*incensus amore*, 253) Ariadne nähert und deren Sorgen durch die wilde Musik seines Gefolges bannt. Das Motiv der Liebe (und Hochzeit) zwischen Ariadne und Dionysos ist alt, literarisch belegt zuerst in dem heiteren Schlusskapitel (9) des *Symposion* Xenophons, hier als Pantomime, wobei für den Leser die Kenntnis der Geschichte natürlich vorausgesetzt ist, die sich so auch auf Vasenbildern des 5. Jahrhunderts findet.<sup>5</sup> Am Schluss erinnert Catull durch die Worte *talibus amplifice vestis decorata figuris* (265) daran, dass die Geschichte nichts anderes als die Stickerei (oder Weberei) auf einer Decke ist.

Die Quellenfrage ist nicht eindeutig zu klären und für die beiden Teile des Gedichtes (Hochzeit von Peleus und Thetis; Theseus-Ariadnemythos) wohl auch getrennt zustellen. Dass Cicero den Vers 111 im griechischen Wortlaut zitiert, kann auf eine Quelle (Kallimachos ?) deuten. Die Klage der Medea bei Euripides (*Medea* 465–519) als Vorbild für Catulls Klage der Ariadne in Anspruch zu nehmen,<sup>6</sup> ist kaum möglich, da beide Parteien nur die Klage über die Treulosigkeit des Mannes gemeinsam haben, in den einzelnen Motiven und deren Ausgestaltung aber grundverschieden sind. So mag denn ein hellenistisches Gedicht eine Klage der Ariadne enthalten haben, doch ist mit einem starken Eigenanteil Catulls zu rechnen.

Wenn Ovid ein halbes Jahrhundert später bei der kurzen Erzählung des Theseus-Ariadnemythos nur durch die beiden Worte *multa querenti* (sc. *opem Liber tulit*, *Met.* VIII, 177) auf die Klage der Ariadne verweist,

<sup>5</sup> Zu den Einzelheiten des Kapitels vgl. B. Huss, *Xenophons Symposion. Ein Kommentar* (Stuttgart – Leipzig 1987) 438–447.

<sup>6</sup> Klingner (o. Anm. 4) 192.

so mag er sich auf Catull beziehen, aber auch seine eigenen ausgeführten Klagen Ariadnes im Sinn haben, die sich in unterschiedlicher Länge in drei verschiedenen Werken finden.

In der *Ars Amatoria* (I, 525–564) liegt der Akzent ganz auf dem glücklichen Ende, der Verbindung von Ariadne mit Dionysos (Bacchus, Liber). Die Verzweiflung der verlassenen Ariadne wird rückblickend erzählt und dabei die Klage verkürzt auf die Worte: “Grausamer Theseus!... Fort ist der treulose Mann, was wird nun aus mir?” Ihr Schreien und Weinen wird nicht vorgeführt, sondern beschrieben. Aber sogleich danach erscheint der Gott mit seinem Gefolge vor der erschrockenen Ariadne mit den Worten: “Siehe, ich bin da... fürchte dich nicht. Dich nimmt Bacchus zur Frau. Nimm als Geschenk den Himmel. Du wirst als Sternbild zu sehen sein!”

Der Katasterismos der Ariadne (‘Kranz der Ariadne’) steht denn auch im Mittelpunkt der Schilderung des Festkalenders der *Fasti* (III, 459–516). Die Klage ist nur noch Erinnerung (*memini*, 473) und beschränkt sich auf die Worte: *periure et perfide Theseu* (473). Die Treulosigkeit des Theseus erweist sich nun aber rückblickend als außerordentlich nützlich (*utiliter nobis perfidus ille fuit*, 464), denn nur durch sein Verhalten wird die Klage ausgelöst, die wiederum Dionysos anlockt, der Ariadne heiratet und als Gestirn zur Göttin erhebt. So ist Ariadne durch die Verfehlung des Theseus zur Göttin geworden (*Theseo crimine facta dea est*, 460).

Die wirkungsmächtigste Klage der Ariadne steht in den *Heroidenbriefen* (*Her.* 10). Es ist eine paradoxe und raffinierte Fiktion, in der Brief und Klage so ineinanderfließen, dass die Situation in der Schwebelage bleibt. Ariadne schreibt einen Brief an Theseus von dem Strand aus, von dem das Schiff ohne sie wegfuhr. Die Beschreibung ihrer Klage ist auch hier Erinnerung; entsprechend stehen die Verben in Formen der Vergangenheit, z. B.: *Tempus erat, quo...*(6), *luna fuit* (17), *clamavi in litore* (21). Die dazwischen stehenden präsentischen Formen mag man zunächst als historische oder literarische Präsentia ansehen, sie gewinnen aber so sehr die Oberhand, dass die lebhaft geschilderte Klage wie eine gegenwärtige wirkt. Und wenn sie in die flehentliche Bitte mündet: “Wende das Schiff, Theseus, fahre mit umgewendetem Segel zurück” (*flecte navem, Theseu, versoque relabere velo*, 151), so scheint die Bitte als noch zum Zeitpunkt der Abfassung des Briefes aktuell. Denn der Brief ist die unmittelbare Fortsetzung der Klage (“Mein Brief droht von den zitternden Knien herabzugleiten”, 139); er ist also gerichtet direkt nach der Klage an den gerade abgefahrenen, auf dem Schiff befindlichen Theseus. Nun sind alle diese Heroidenbriefe als nicht auf dem normalen Wege ‘zustellbar’ gedacht. Im Falle der Ariadne aber ist der Charakter des Briefes im wörtlichen Sinne als ‘in den Wind geschrieben’ gedacht, jedenfalls unter den damaligen Kommunikationsbedingungen. Heute würde man sagen, Ariadne schreibt auf dem Handy eine SMS, die Theseus auf dem Schiff auf seinem Handy empfangen kann.

Ovids Klage der Ariadne ist durch einige Motive (Treulosigkeit des Theseus, Hoffnungslosigkeit Ariadnes, Öde der Insel, Gefahr vor wilden Tieren) mit der Klage bei Catull verbunden. Die Gesamtkomposition in der Darstellung der Emotionen, der Verlassenheit, der Todesangst, der Erstarrung, Verwünschung und zugleich das Herbeisehnen des immer noch geliebten Theseus ist ganz das Eigentum Ovids. Ovids Klage aber fehlt die für Catull bezeichnende Verallgemeinerung ('So sind die Männer') und die durch Dionysos herbeigeführte Wendung zum Guten am Schluss (die Ovid in der *Ars Amatoria* und in den *Fasti* beibehalten hat). Hier aber endet die Klage trostlos.<sup>7</sup>

Die durch Ovid geschaffene Gattung der Heroidenbriefe hat eine enorme Wirkung erfahren, bot sie doch eine poetisch ansprechende Form, in der Intimität der Briefsituation die psychische Befindlichkeit liebender und von der Liebe enttäuschter Frauen in der Hülle des Mythos und damit verallgemeinert zum Ausdruck zu bringen.<sup>8</sup> Die Gattung blühte vor allem vom 16.–18. Jahrhundert und so verwundert es nicht, dass auch die Klage der Ariadne nun wieder bekannt wird und in anderer Form auflebt, nämlich zuerst als ein den Einfluss Ovids nicht verleugnendes Libretto, das Ottorino Rinuccini, der für die frühe Oper um 1600 mehrere Libretti verfasst hat, als Text für die Oper *Arianna* von Claudio Monteverdi (1604) geliefert hat, aus der allein die *Klage der Ariadne (Lamento d'Ariana)* erhalten geblieben ist. Dieses *Lamento* ist berühmt geworden. Es ist das Urbild aller musikalischen Liebesklagen und zugleich Modell und Prototyp der späteren Opernarie. Die Klage ist schon am Anfang Verzweiflung. Sie beginnt mit den Worten: "Lasciatemi morire" ("Lasst mich sterben"). Niemand kann Ariadne trösten. Gleichwohl fleht sie (wie bei Ovid) Theseus an: "Volgiti, Teseo mio" ("Dreh Dich um, mein Theseus"). Wie bei Ovid klagt sie über die Einsamkeit, Todesangst, Gefahr vor wilden Tieren, Treulosigkeit des Theseus, der tauber sei als eine Schlange. Sie verwünscht ihn, das Schiff möge untergehen und Theseus soll unter den Wellen begraben sein. Dann aber nimmt Ariadne die Verwünschung gleich wieder zurück: "Parlò la lingua sì, ma non già il core" ("Es sprach wohl meine Zunge, nicht mein Herz"). Wie bei Ovid bleibt es bei diesem Ausdruck des Zwiespaltes und der Resignation. Wie im Heroidenbrief Ovids gibt es auch hier keine Erlösung durch Dionysos.

Die musikalische Sprache Monteverdis in der Gestaltung der Klageströme war damals etwas Neues. Das *Lamento* wurde sofort populär, in

---

<sup>7</sup> Zur Quellenfrage und zur Interpretation der Epistel vgl. J. Maurer, *Untersuchungen zur poetischen Technik und zu den Vorbildern der Ariadne-Epistel Ovids* (Frankfurt 1990).

<sup>8</sup> Die Geschichte der Gattung hat umfassend dargestellt H. Dörrie, *Der heroische Brief* (Berlin 1968).

allen Häusern gesungen, unzählige Male nachgebildet, von Monteverdi selber noch zweimal bearbeitet, in unserer Zeit von Carl Orff (1924/5, veröffentlicht erst 1958), in dessen modernisierter Fassung es auch heute aufgeführt wird.

In der Folgezeit sind Klagen der Ariadne geradezu Mode geworden. Für die Zeit von 1600–1800 verzeichnet der *Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts* (1993) 42 Opern, Singspiele und Kantaten mit Klagen der Ariadne, unter anderem von Benedetto Marcello (1727), Balthasare Galuppi (1763), Georg Benda (1775), Joseph Haydn (Kantate für Sopran und Klavier, 1789), – um nur die bekanntesten aufzuzählen. Hinzu kommen zehn Texte verschiedener Literaturgattungen und 14 Gemälde zur gleichen Thematik. Das 19. Jahrhundert ist mit 21 Gemälden, Statuen und Skulpturen, 20 Texten und 21 musikalischen Darstellungen vertreten. Natürlich kann man den Zeugnissen der bildenden Kunst nicht immer ansehen, ob Ariadne gerade klagt; es geht vielmehr um das Einfangen der Atmosphäre, in der eine Klage möglich oder wahrscheinlich ist.

Erwähnenswert<sup>9</sup> ist das seinerzeit sehr erfolgreiche Melodram *Ariadne auf Naxos* von Georg Benda (1775) nach dem Text des Schauspielers Johann Christian Brandes. Benda gilt als der eigentliche Schöpfer des Melodrams, wonach die Texte gesprochen, von tonmalerischer Musik begleitet, rhythmisiert und durch musikalische Zwischensätze gegliedert werden. Zu Beginn tritt Theseus zur schlafenden (und träumenden) Ariadne, von der er sich mit Mühe losreißen kann. Ariadne erwacht, von Träumen aufgeschreckt. Sie ruft voller Sehnsucht nach Theseus, ahnt aber noch nicht, dass Theseus sie verlassen hat. Erst ein Nymphe (hier: Oreade, also Bergnymphe) öffnet ihr die Augen. Jetzt sieht sie das sich entfernende Schiff. Die anschließende umfangreiche Klage verschont Theseus von schweren Vorwürfen, preist seine Taten (“Und er erschlug das Ungeheuer, nahm mich in seine Arme und entfloh!”) und beklagt ihre Einsamkeit in Todesangst. Die Oreade verheißt Erlösung durch die Götter. Gemeint ist damit aber die Vollendung des Schicksals durch den Tod. Ariadne wird das Opfer Neptuns. In einem gewaltigen Gewitter sieht sie einen Blitz auf sich zukommen und stürzt vor Angst unter Hilferufen (“Hilfe! Theseus!”) vom Felsen ins Meer.

Eine korrigierende Antwort darauf ist Herders im Stil eines Melodrams verfasster Text *Ariadne-Libera* (1802) mit der Deutung, die durch Dionysos bewirkte Vergöttlichung der Ariadne sei Lohn ihrer sittlichen Läuterung. Die Klage ist dann Reue Ariadnes über ihr eigenes früheres Vergehen.

---

<sup>9</sup> Ich greife nur wenige signifikante Beispiele auf; weitere Zeugnisse der Rezeption bei Schlesier (o. Anm. 1). Zu den musikalischen Gestaltungen der Klage vgl. auch die Anm. 1 genannten Arbeiten.

Eine ganz besondere Stellung nimmt Friedrich Nietzsches *Klage der Ariadne* ein.<sup>10</sup> Sie ist eines von neun Gedichten, die Nietzsche am 1. Januar 1889 zu dem Zyklus *Dionysos-Dithyramben* zusammengefasst hat.<sup>11</sup> Das Gedicht *Klage der Ariadne* ist von höchster poetischer Ausdruckskraft; es ist hohe Poesie. Hinter den Eingangsworten: “Wer wärmt mich, wer liebt mich noch? Gebt heiße Hände” spürt man förmlich die frierende, verlassene Frau, “zitternd vor spitzen, eisigen Frostpfeilen”. Wie bei Ovid und Rinuccini/Monteverdi wird der treulose Geliebte zunächst verwünscht (“Weg, weg!”) und dann wieder herbeigewünscht (“Komm zurück!”... “alle meine Tränen laufen zu Dir”.) Wie bei Catull (und anderen) taucht am Schluss Dionysos auf, aber doch in ganz anderer Funktion. Denn im Unterschied zu allen anderen antiken und modernen Klagen der Ariadne ist der Geliebte, der Ariadne verlassen hat, nicht Theseus, sondern Dionysos. Ariadne fühlt sich von Dionysos verlassen. Das ist eine ganz neue Situation. Denn die Epiphanie des Dionysos hat jetzt den Charakter der Wiederkehr des Geliebten. Mit den Worten: “Muss man sich nicht erst hassen, wenn man lieben soll”, gibt Nietzsche zu erkennen, dass er Catull kennt (*odi et amo*) und damit natürlich auch dessen *Klage der Ariadne*. Gleichwohl erinnern nur die Schlussworte des Dionysos: “Ich bin dein Labyrinth” an den Mythos von Theseus und Ariadne. Ob es aus diesem Labyrinth ein Entweichen gibt, bleibt offen.<sup>12</sup>

Dass hier personale Relationen hineinspielen, ist längst gesehen worden. Hinter Ariadne steht Cosima Wagner und hinter Dionysos Nietzsche. Dafür gibt es viele Zeugnisse.<sup>13</sup> Nietzsche fühlt sich spätestens seit 1889 als Dionysos; er hat die *Dionysos-Dithyramben* mit “Dionysos” unterzeichnet und schreibt 1891 auf Büttenpapier an Cosima: “Ariadne, ich liebe Dich. Dionysos”. Dann schreibt er an Cosima: “Diesmal komme ich als der

<sup>10</sup> Ausführliche, aber etwas nebulöse Interpretation bei K. Reinhardt, “Nietzsches *Klage der Ariadne*”, in: *Vermächtnis der Antike* (Göttingen 1966) 310–333.

<sup>11</sup> Zu den Einzelheiten der Entstehung der Texte vgl. W. Groddeck (Hg.), Friedrich Nietzsche, *Dionysos-Dithyramben* (Berlin 1991). Zur *Klage der Ariadne* II, 176–213.

<sup>12</sup> Dass die Beschreibung des Frierens, des Verlustes an Wärme (“...Geschüttelt ach! Von unbekanntem Fiebern, zitternd vor spitzen eisigen Frostpfeilen”) “nach dem Modell des großen hysterischen Anfalls” gestaltet sei und mit der Hysterieforschung der Zeit zusammenhinge (Groddeck [o. Anm. 11] II, 210 f.), will mir nicht einleuchten. Eher würde man an Sapphos berühmtes (Nietzsche natürlich bekanntes) Gedicht *φαίνεταί μοι κῆνος...* (31 LP) mit der quasimedizinischen Symptomatologie in der Beschreibung der Verfassung der Liebenden denken. Groddeck (II, 206) meint ferner, dass “Auftreten des Dionysos sprengt die Einheit des Gedichtes”. Das überzeugt schon deshalb nicht, weil der Auftritt des Dionysos an dieser Stelle seit Catull geläufig ist und wohl keine “inszenierte Farce” (so Groddeck II, 206) darstellt.

<sup>13</sup> Die Zeugnisse bei R. Kreis, *Der gekreuzigte Dionysos* (Königshausen 1986); M. Lorenz, *Musik und Nihilismus. Zur Relation von Kunst und Erkennen in der Philosophie Nietzsches* (Würzburg 2008).



siegreiche Dionysos". Und: "Ich habe die Ehe (sc. mit Richard Wagner) immer nur als Ehebruch interpretiert". Nietzsche plante ein nicht zu Ende geführtes (und daher auch nicht aufgeführtes) Satyrspiel mit Ariadne, Dionysos und Theseus (hinter dem sich wohl Richard Wagner verbirgt), der offenbar als eifersüchtig dargestellt werden sollte.

Durch die Identifikation Nietzsches mit Dionysos bekommt der Titel *Dionysos-Dithyramben* einen neuen Sinn und die Bemerkung: "Ich bin der Erfinder des Dithyrambos" eine gewisse Berechtigung. Denn es sind Gedichte einer neuen Art von Dithyrambos, nicht aber Dithyramben im herkömmlichen Sinn, was Nietzsche sehr wohl wusste.<sup>14</sup>

Die mythologische Mystifikation von Nietzsches Verhältnis zu Cosima Wagner erschließt jedoch nicht das Wesentliche des Gedichtes. Mag man die Worte Nietzsches in Bezug auf die *Klage der Ariadne*: "Dergleichen ist nie gedichtet, nie gefühlt, nicht gelitten worden" für überzogen halten, so sind doch die neun Strophen des Gedichtes von unterschiedlicher Länge, die nichts Statisches, sondern eine ständige unabgeschlossene und daher offene Bewegung markieren, ein Zeugnis überragender Kunst Nietzsches. Nietzsche schließt an das Genos des *Lamento* an; mit den Anfängen der Oper war er, wie schon die *Geburt der Tragödie* zeigt, vertraut. Ebenso kennt er natürlich die vier antiken *Klagen der Ariadne*. Nietzsches Gedicht ist eine stringente und nachvollziehbare Klage der Ariadne, auch wenn alles Spezifische, die konkrete Situation (Naxos) fehlt und demzufolge kaum Motivparallelen mit den erhaltenen *Klagen* zu finden sind. Der Grund dafür ist das erstaunliche Faktum, dass Nietzsches *Klage* ursprünglich gar keine *Klage der Ariadne* war. Denn nahezu der gleiche Text erscheint vier Jahre vorher (1884) in *Also sprach Zarathustra*. Hier aber klagt ein Mann, nämlich der "Zauberer" und sein Gegenüber ist Zarathustra. Entsprechend finden sich maskuline Formen: "Dein stolzester Gefangener"; "dem Einsamsten", die Nietzsche dann für die *Klage der Ariadne* ins Femininum verwandelt hat: "Deine stolzeste Gefangene", "der Einsamsten". Der gesamte übrige Text bleibt wörtlich der gleiche, nur ist die Strophengliederung eine andere und es fehlt (in *Also sprach Zarathustra*) der Auftritt des Dionysos am Schluss. Stattdessen antwortet Zarathustra mit erboster Kritik: "Er nahm seinen Stock und schlug mit allen Kräften auf den Jammernden los"... "Halt ein, du Falschmünzer, du Lügner". Ob sich hinter der Gestalt des Zauberers Richard Wagner verbirgt, ist umstritten und nur vordergründig von Bedeutung. Poetologisch ist bedeutsamer, wie durch die Änderung weniger Buchstaben das gleiche Gedicht in einem ganz anderen Kontext zu einer bezwingenden *Klage der Ariadne* werden konnte. Wäre nicht die Chronologie eindeutig, würde man umgekehrt argumentieren und die *Klage*

---

<sup>14</sup> In seiner Lyrik-Vorlesung in Basel im Wintersemester 1878/9 formuliert Nietzsche zutreffend: "Erfinder des Dithyrambos ist Arion".

der *Ariadne* für die frühere Fassung ansehen. Die Reihenfolge ist gegen jede poetologische Wahrscheinlichkeit. Da auch die meisten anderen Gedichte der *Dionysos-Dithyramben* aus dem vierten Teil von *Also sprach Zarathustra* stammen, zeigt sich zugleich, dass wir es hier nicht mit Zeugnissen des 1889 beginnenden Wahnsinns, sondern eines klaren Bewusstseins zu tun haben.

Indem Nietzsche als Gegenüber von Ariadnes Klage statt Theseus Dionysos setzt, hat er nicht nur sich selbst hinter einer bedeutenden Gestalt verborgen, sondern zugleich den Schlüsselbegriff seiner Philosophie genannt. Die europäische Antike-Rezeption in der Neuzeit erfolgte vor allem im Zeichen Apolls. Der *Apoll von Belvedere* als das schönste Kunstwerk des Altertums ist Symbol dafür. Der apollinischen Klarheit setzt Nietzsche den Rausch des Dionysischen entgegen. War es in der frühen *Geburt der Tragödie* die Vereinigung des Apollinischen mit dem Dionysischen als Wesensbestimmung der Tragödie und damit der höchsten Kunstform, so verschwindet im Laufe der Zeit das Apollinische aus dem Wortschatz Nietzsches zugunsten des Dionysischen, das in seiner Bedeutung dann so erweitert wird, dass es das Apollinische in sich aufnimmt.<sup>15</sup>

Nietzsche gab den auslösenden Impuls dafür, dass bald nach seinem Tode zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Musik, Literatur und Kunst das Archaische, die 'wilde Antike' geradezu modischer Gegenstand wahrer Dionysosbegeisterung geworden ist. Der gerade 30-jährige Richard Strauss zollt dieser Bewegung seinen Tribut mit der Tondichtung *Also sprach Zarathustra* (1896). Dass seine Klage der Ariadne in *Ariadne auf Naxos* (1912) nicht auf Nietzsche basiert, hängt damit zusammen, dass der Text von Hugo von Hofmannsthal stammt. In dessen Drama *Ariadne auf Naxos* (1910) und entsprechend in der Oper von Richard Strauss befindet sich Ariadne teils vor, teils in einer Höhle und klagt unentwegt, auch im Traum "ewig neue bittere Klagen". Es gibt keine in sich abgeschlossene Klage; es wird vielmehr permanent geklagt. Die vier Najaden (bzw. Dryaden) sagen bzw. singen (bei Strauss): "Ihre Tränen, Ihre Klagen, ach seit wieviel, wieviel Tagen". Schließlich tritt Bacchus (Dionysos) auf, Ariadne tritt aus der Höhle und vermutet mit dem Ausruf "Theseus" den zurückgekehrten Geliebten: "Ich harre deiner, seit Nächten, seit Tagen, seit wie vielen, ich weiß es nicht". Als sie den Gott erkennt, ruft sie aus: "Du Zauberer, du Verwandler!" Nun wird sie zum Leben zurückgeholt: "Und eher stürben die ewigen Sterne, eh' du stürbest aus meinem Arm".<sup>16</sup> Es ist evident, dass

<sup>15</sup> Vgl. G. Picht, *Nietzsche* (Stuttgart 21993) 183 ff.

<sup>16</sup> Zu den Einzelheiten vgl. K. D. Gräwe, *Sprache, Musik und Szene in Ariadne auf Naxos von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*. Diss. (München 1969); L. R. Nickel, *Was bleibt, was bleibt von Ariadne? Hugo von Hofmannsthals Ariadne auf Naxos: Anspruch und Widerspruch*. Diss. (Frankfurt a. M. 1993).

Hofmannsthal mit seiner enormen Bildung sowohl die antiken Klagen der Ariadne (Auftritt des Dionysos am Schluss) als auch die Texte Nietzsches („Du Zauberer“) in Hintergrund hatte.

Unter den zahlreichen neueren Darstellungen des Theseus-Mythos in Musik, Literatur und bildender Kunst<sup>17</sup> sind nur wenige Zeugnisse, die eine Klage der Ariadne enthalten oder enthalten können. Bei Gemälden und Skulpturen einer trauernden Ariadne bleibt ja ungewiss, ob vom Künstler auch ein Ausdruck der Klage intendiert ist. Als Beispiel sei die *Ariadne* von Georg Kolbe genannt. Kolbe (1877–1947) war neben Ernst Barlach der erfolgreichste und bedeutendste deutsche Bildhauer des 20. Jahrhunderts.<sup>18</sup> Seine *Ariadne* (1918) ist eine kleinplastische, sitzende Figur, die mit angewinkelten Armen traurig und sehnsuchtsvoll in die Ferne blickt.<sup>19</sup> Der biographische Hintergrund legt eine Klage nahe.<sup>20</sup> Kolbe bezieht sich wohl nicht auf einen antiken Text, sondern auf Nietzsches *Klage der Ariadne*. Denn von Nietzsche war er in der Atmosphäre der allgemeinen Nietzschebegeisterung fasziniert. Der Entwurf für ein Nietzsche-Denkmal in Weimar ist ein gewichtiges Zeugnis dafür. In die gleiche Richtung geht auch die Skulptur *Dionysos* (1959) im Georg-Kolbe-Hain (neben dem Museum), der (aufgestellt 1965) nicht als schwärmender oder tanzender, weinseliger Gott dargestellt ist, sondern ernst und konzentriert, vielleicht angeregt durch Nietzsches *Geburt der Tragödie*. In den gleichen Zusammenhang gehört auch die Plastik *Zarathustras Erhebung* (1932–1941, Guss 1950). Das Motiv der Klage wird von Kolbe wieder aufgenommen in einer Figur *Klage* (1921), die eine hockende Frau mit gesenkten und weit ausgebreiteten Armen zeigt. Kolbe hat dann 1932 noch einmal eine *Ariadne* geschaffen, eine überlebensgroße Gipsfigur, die im Krieg zerstört wurde.<sup>21</sup> Den Ausdruck einer Klage vermittelt sie nicht.

<sup>17</sup> Die Zeugnisse findet man bei J. D. Reid, „Ariadne“, in: *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts* (Oxford 1993).

<sup>18</sup> Zum Werk Kolbes vgl. U. Berger, *Georg Kolbe – Leben und Werk* (Berlin 1990) und dies., *Georg Kolbe (Museumskatalog)* (Berlin 1997–1998). Dr. Ursel Berger ist Direktorin des seit 1950 bestehenden Georg Kolbe-Museums (ursprünglich sein Atelier) in Berlin, Sensburger Allee 45. Für freundliche Auskünfte danke ich Frau Berger.

<sup>19</sup> Abbildung bei W. R. Agard, *Classical Myths in Sculpture* (Wisconsin 1951) 168 (nicht in dem Anm. 18 genannten Katalog). Von dem Gipsmodell sind 1919 in Dresden mindestens zehn Exemplare in Terrakotta hergestellt. Das Gipsmodell befindet sich in der Dresdner Skulpturensammlung. Eine Ausführung in Terrakotta steht im Gewerbemuseum in Dresden, die anderen sind in Privatbesitz (Mitteilung von Ursel Berger).

<sup>20</sup> Kolbe war seit 1917 in Istanbul, wo er zwei Ateliers hatte und mit dem deutschen Botschafter Richard von Kühlmann befreundet war. Die *Ariadne* spielt an auf die von ihrem Ehemann betrogene oder betrogene Marguerita von Kühlmann (Auskunft von Ursel Berger).

<sup>21</sup> Die Angabe im *Oxford Guide to Classical Mythology* (o. Anm. 17) 210, die Ariadneskulptur von 1932 befinde sich in der Eremitage in Leningrad/St. Petersburg kann

Aus dem Bereich der Musik wären die Oper *L'abandon d' Ariana* von Darius Milhaud (1927) und *Ariadna* von Darius Milhaud (1927) zu erwähnen. Bedeutsam ist, dass der Komponist Wolfgang Rihm Nietzsches *Klage der Ariadne* (Uraufführung München 2001) unter dem Titel *Aria/Ariadne. Szenario für Sopran und kleines Orchester* in Musik gesetzt<sup>22</sup> und in seine Oper *Dionysos* (Uraufführung bei den Salzburger Festspielen 2010) in verschiedenen Brechungen integriert hat.<sup>23</sup> Das letzte Wort hat sie in dieser Oper nicht.

Denn nach der Klage kommt Dionysos mit Leben und Festesfreude, die nun auch dem Jubilar zuteil werden möge.

Hellmut Flashar  
München

Дав краткий обзор вариантов мифа об Ариадне в античности, автор подробнее останавливается на произведениях, содержащих плач покинутой Ариадны (Cat. 64, 10; Ov. Her. 10), и прослеживает историю рецепции этого мотива в литературе Нового времени (либретто Ринуччини к опере Монтеверди “Ариадна”, “Ариадна на Накосе” Георга Бенды, “Ariadne-Libera” Гердера и “Плач Ариадны” Ницше).

---

nicht richtig sein, da die riesige Figur im Krieg zerstört wurde. Nach Mitteilung von Ursel Berger ist auch die Ariadne-Statuette von 1918 nicht in St. Petersburg, sondern die Figur *Genius*, die man vielleicht als eine trauernde Ariadne deuten kann.

<sup>22</sup> Ich vermeide das Wort “vertont”, weil Rihm einmal (1986) gesagt hat: “Selbstverständlich kann man Nietzsche nicht vertonen. Man kann überhaupt nichts vertonen, am wenigsten Nietzsche” “Text und Musik bringen einen neuen Text hervor” (zitiert nach dem Programmheft der Aufführung 2009 in Basel).

<sup>23</sup> Näheres bei H. Flashar, “Die Oper *Dionysos* von Wolfgang Rihm”, in: *Festschrift Hans Jaskulsky* (Bochum 2010) 29–38.