

Hugo von Hofmannsthal

Elektra

Mathias Mayer

Frau Dr. Beatrice Spiegel
zum 7. Januar 2013

Elektra ist die einzige Gestalt des griechischen Mythos, deren Schicksal in drei unterschiedlichen Darstellungen durch die großen Tragiker erhalten geblieben ist. Aischylos schildert die Rache an den Mördern von Agamemnon, der nach seiner Rückkehr von Troja von seiner Frau Klytemnästra und ihrem Liebhaber Aegisth erschlagen wird, im Mittelteil seiner dreiteiligen *Orestie*, – aber Elektra, als Schwester Orests, spielt dabei keine zentrale Rolle. Das Stück trägt bei Aischylos auch gar nicht ihren Namen, sondern den der im Chor sprechenden *Choephoren*, die das Grab Agamemnons hüten. Bei Sophokles, dem zweiten Tragiker aus Athen, rückt *Elektra* dann in den Mittelpunkt, indem ihr unerbittlicher Hass auf die Mörder ihres Vaters sie sogar dazu befähigen würde, die Rache selbst auszuüben: Hier steht Elektra als das, wie Nietzsche sagen wird, „heroische Weib“¹ im Mittelpunkt des gesamten Stückes, das der Hofmannsthalschen Version zugrunde liegt und daher hier kurz zu umreißen ist. Orest kehrt inkognito nach Mykene zurück, wo nur noch Elektra den Tod Agamemnons beklagt, während ihre Schwester Chrysothemis sich ins Unvermeidliche fügt. Elektra und Klytemnästra stehen sich in unversöhnlichem Hass gegenüber, – da kommt die Nachricht von Orests vermeintlichem Tod, die Mutter ist von ihrer Angst erlöst, indes Elektra meint die Rache für Agamemnon selbst vollziehen zu müssen. Schließlich gibt sich ihr Orest zu erkennen, tötet erst die Mutter, dann Aegisth. So geht bei Sophokles die Handlung ganz an Orest über, von Elektra ist nicht mehr weiter die Rede. Die *Elektra* des Euripides spielt für Hofmannsthal keine Rolle.²

¹ Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Hg. v. G. Colli, M. Montinari, 15 Bde., München 1988, Bd. 7, S. 394.

² Zur Forschung vgl.: Walter Jens: *Elektra*. In: W. J.: *Hofmannsthal und die Griechen*, Tübingen 1955, S. 44-74. – Lorna Martens: *The Theme of the Repressed Memory in Hofmannsthal's „Elektra“*. In: *German Quarterly* 60 (1987), S. 38-51. – Mathias Mayer: *Hofmannsthals „Elektra“: Der Dichter und die Meduse*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 110 (1991), S. 230-247. – Mathias Mayer: *Der Tanz der Zeichen und des Todes bei Hugo von Hofmannsthal*. In: Franz H. Link (Hg.): *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, Berlin 1993, S. 351-368. – Mathias Mayer: *Nachwort*. In: *Hugo von Hofmannsthal/Richard Strauss, Elektra*, Frankfurt am Main 1994, S. 65-89. – Wolfgang Nehring: *Die Tat bei*

Was bringt einen knapp 30jährigen Autor wie Hugo von Hofmannsthal in der Zeit um 1900 dazu, gerade diesen Stoff zum Zentrum eines ambitionierten Projektes zu machen? Seine Motivation muss so stark gewesen sein, und so ertragreich, dass es ihm immerhin gelungen ist, mit seinem Bühnenerfolg eines der großen Dramen des 20. Jahrhunderts zu schreiben, das v. a. in der Vertonung durch Richard Strauss nach wie vor zu den prominentesten und musikalisch überdies anspruchsvollsten Stücken des Repertoires gehört. Hofmannsthal war sich später dessen durchaus bewusst, dass seine *Elektra* „sehr deutlich das Gepräge ihrer Entstehungszeit, Anfang des XXten Jahrhunderts“ zu erkennen geben wird (SW VII 474).³ Es war wohl zunächst das dramaturgische Gespür, der Sinn für die packende Szene, der Hofmannsthal gerade an diese Figur verwies. Die Entscheidung, einen Stoff des Mythos zu bearbeiten, wo sie nicht dem reinen Klassizismus huldigt, kann als Herausforderung der Tradition beschrieben werden, als Identitätsbildung durch Abweichung. Aber es kommt bei einer Arbeit am klassischen *sujet* noch etwas hinzu, was man als Prüfung *jener* Menschlichkeit bezeichnen mag, die vielfach mit dem antiken Vorbild verbunden wurde. Und es wäre dann dieser zweite Punkt, den Hofmannsthal's *Elektra* als das „Erinnerungstier Mensch“ problematisiert: In Absetzung von historischen, klassizistischen Mythenaufgüssen geht es hier um den Widerspruch, dass man sich als Mensch durch die Erinnerung beweisen muss, aber gerade in der Insistenz dieser Erinnerung alles Menschliche zu verlieren droht.

Schon Jahre zuvor, 1892, hatte Hofmannsthal aus Sophokles' Drama Verse für eine dann nicht weiter ausgeführte eigene Arbeit zitiert (SW VII 303f.), und 1901 las er gleichzeitig die *Elektra* und Shakespeare, um wieder etwas für seine eigenen Bühnenvorhaben zu lernen.⁴ Durch die Auseinandersetzung mit der großen dramati-

Hofmannsthal. *Eine Untersuchung zu Hofmannsthal's großen Dramen*, Stuttgart 1966. – Hans-Joachim Newiger: *Hofmannsthal's Elektra und die griechische Tragödie*. In: *arcadia* 4 (1969), S. 138-163. – Heinz Politzer: *Hugo von Hofmannsthal's Elektra. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Psychopathologie*. In: *DVjs* 47 (1973), S. 637-651. – William H. Rey: *Elektra*. In: W. H. R.: *Weltentzweiung und Weltversöhnung in Hofmannsthal's Griechischen Dramen*, Philadelphia 1962, S. 58-95. – Ritchie Robertson: „Ich habe ihm das Beil nicht geben können“: *The Heroine's Failure in Hofmannsthal's „Elektra“*. In: *Orbis litterarum* 41 (1986), S. 312-331. – Elisabeth Steingruber: *Elektra*. In: E. St.: *Hugo von Hofmannsthal's Sophokleische Dramen*, Winterthur 1956, S. 79-103 und S. 139-151. – Juliane Vogel: *Priesterin künstlicher Kulte. Ekstasen und Lektüren in Hofmannsthal's „Elektra“*. In: *Tragödie. Idee und Transformation*. Hg. v. Hellmut Flashar, Stuttgart 1997, S. 287-306. – Heinz Wetzel: *Elektras Kult der Tat – „freilich mit Ironie behandelt“*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1979*, S. 354-368. – Lothar Wittmann: *Das tragische Sprechen und die Struktur der Tragödie*. In: L. W.: *Sprachkritik und dramatische Form im Werke Hofmannsthal's*, Stuttgart 1966, S. 67-92. – Michael Worbs: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main 1983, S. 259-295.

³ Alle Angaben im Text beziehen sich auf folgende Ausgabe: Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. v. Rudolf Hirsch, C. Perels, E. Reichel, H. Rölleke, 40 Bde., Bd. VII: *Dramen 5*. Hg. v. Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer, Frankfurt am Main 1997. Darin der Text des Dramas und des Librettos, mit ausführlicher Entstehungsgeschichte, Varianz und Kommentar.

⁴ Das Verhältnis zur Vorlage hat Werner Frick kompliziert beschrieben und schließlich als „kommentierende Intertextualität“ bezeichnet, – eine Formel, die meines Erachtens nicht

schen Tradition suchte der Anfänger gleichsam den eigenen Weg zur Bühne zu finden. Geben wir zu diesem entstehungsgeschichtlichen Hintergrund dem Dichter selbst das Wort, der mit einer auffallenden, nicht selbstverständlichen Intensität seine Tragödie immer wieder kommentiert hat:

Sogleich verwandelte sich die Gestalt dieser Elektra in eine andere. Auch das Ende stand sogleich da: dass sie nicht mehr weiter leben kann, dass wenn der Streich gefallen ist, ihr Leben und ihr Eingeweid ihr entstürzen muss, wie der Drohne, wenn sie die Königin befruchtet hat, mit dem befruchtenden Stachel zugleich Eingeweide und Leben entstürzen.

Die Verwandtschaft und der Gegensatz zu Hamlet waren mir auffallend. Als Stil schwebte mir vor, etwas gegensätzliches zur Iphigenie zu machen, etwas worauf das Wort nicht passe: „dieses gräcisierende Product erschien mir beim erneuten Lesen verteuftelt human.“ (SW VII 304f.)

Nicht das verteuftelt Humane, sondern das Erinnerungstier Mensch ist die moderne Variante. Zunächst war offenbar eher an eine Übersetzung oder Bearbeitung für die moderne Bühne gedacht, und die ersten Notizen, die erhalten sind, bezeugen denn noch eine größere Orientierung an der griechischen Vorlage. Zwischenzeitlich war auch eine zweiteilige *Orestie* geplant (SW VII 366), bevor es schließlich ein Theaterereignis war, das Hofmannsthal die Gestalt der Elektra vor Augen treten ließ, – er sah in einem Wiener Gastspiel des Max Reinhardt-Theaters die geniale Gertrud Eysoldt in Gorkijs *Nachtasyt*. Der Entschluss, für sie eine Elektrarolle zu schreiben, wurde in sehr kurzer Zeit umgesetzt. Hofmannsthal hatte zuvor die sogenannten kleinen Dramen, lyrische Einakter, geschrieben, die in vielen Fällen eher als Lesedramen gedacht waren. Mit den von ihm in Angriff genommenen, aber nicht ausgeführten Sujets der Antike, mit dem *Pentheus*-Stoff nach Euripides, mit einem *Ödipus auf Kolonos* sollte der Weg zur Bühne geebnet werden. Gelungen ist dies zunächst allein mit der *Elektra*, die im Sommer 1903 geschrieben wurde, offenbar unter innerer Distanz, wenn nicht gar mit Widerstreben, das noch das spätere Verhältnis des Dichters zu diesem Werk kennzeichnen wird.

Man kann dabei den Eindruck gewinnen, dass Hofmannsthal auf Dauer diesem Werk, das eines seiner besten ist, nicht gewachsen war, dass er nachträglich versucht hat, es zu zähmen oder gar zu diskreditieren. Vielleicht ist Hofmannsthal kaum je wieder so modern gewesen wie hier, offenbar hat er die Diagnose moderner Zerrütung und menschlicher Animalität in einer beispiellosen Radikalität vor Augen gestellt, dass er dieser später nicht mehr folgen wollte. Was man ihm sicher nicht vorwerfen kann, ist dass er in diesem Fall als archivarischer Klassiker vorgegangen wäre, vielmehr ist der Mut zur entschiedenen Dekonstruktion des antiken Stoffs auffallend. Einmal mehr scheint ihn Max Reinhardt darin bestärkt zu haben, denn dieser weigerte sich geradezu antike Dramen zu spielen, weil ihre Übersetzungen einen „gipsernen Charakter“ hätten (SW VII 459). Diesem Eindruck hat Hofmannsthal energisch entgegen gearbeitet, – er nutzte zwar die damals vorliegende Reclamübersetzung von Georg Thudichum (SW VII 304), aber schon das äußere Geschehen

weit(er)führt: W. F.: *„Die mythische Methode“. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*, Tübingen 1998, S. 123.

wurde gegenüber der Vorlage energisch verändert. Wir sehen nicht mehr, wie bei Sophokles, die Fassade, die repräsentative Schauseite des königlichen Palastes zu Mykene, unweit vom Grab des Agamemnon, sondern der moderne Dichter versetzt uns in die Atmosphäre von „Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit“, ohne „antikisierende Banalitäten“ wie Säulen oder Treppen, gezeigt wird die unschöne Rückseite, der „Hinterhof des Königspalastes“, mit Anbauten, „welche Sklavenwohnungen und Arbeitsräume“ enthalten (SW VII 379). Der Orient des Alten Testaments verdrängt jede klassizistische Harmonie. Aber es ist kein naturalistisches Bühnenbild, sondern ein Szenarium belastender Ausweglosigkeit, das geradezu das „Lauernde, Versteckte des Orients“ (SW VII 380) sichtbar machen soll. Mauern, Türen, gedrückte Bauten evozieren eine von Anfang an unheimliche, gewaltsame Szene, die Hofmannsthal so beschreibt:

Über das niedrige Dach des Hauses rechts wächst von draußen her ein riesiger schwerer gekrümmter Feigenbaum, dessen Stamm man nicht sieht, dessen Masse aber, unheimlich geformt im Abendlicht wie ein halbaufgerichtetes Thier, auf dem flachen Dach aufliegt. Hinter diesem Baum steht die sehr tiefe Sonne und tiefe Flecken von Roth und Schwarz erfüllen, von diesem Baum ausgeworfen, die ganze Bühne.

[...] Das Innere des Hauses liegt zunächst ganz im Dunkel, Thür und Fenster wirken als unheimliche schwarze Höhlen. (SW VII 380)

Hier ist Hofmannsthal dem Expressionismus näher als dem klassizistischen Historismus des 19. Jahrhunderts. Dazu rechnen auch weitere drastische Änderungen gegenüber der sophokleischen Vorlage.

Hofmannsthal hat seiner gottverlassenen Szenerie eine höchst übersichtliche Anordnung gegeben: Die 5 Mägde tauschen sich am Beginn über die hasserfüllte, einem Hund gleich gehaltene Elektra aus, die jeden Tag bei Sonnenuntergang ihres um diese Stunde ermordeten Vaters gedenkt und sich ganz in die erhoffte Rückkehr ihres Bruders Orest versenkt, der die Rache ausüben soll. Ihre Schwester dagegen will sich aus dieser fruchtlosen Fixierung auf Vergangenheit und Zukunft befreien, will einfach nur leben, eine Familie gründen, und warnt Elektra vor den Plänen ihrer Mutter. Diese, misstrauisch, seelisch zerrüttet und verängstigt, überwindet in der zentralen Szene ihre Abneigung vor Elektra und fragt sie um Rat, wie ihre Träume abgestellt werden könnten. Elektra spielt ein grausames Spiel mit ihr, suggeriert ihr, es müsse nur das rechte Opfer unter dem Beil fallen, dann sei sie erlöst: zu Klytemnästra sprachlos Grauen beruft Elektra in einer dramatischen Steigerung deren Hinrichtung durch Orest herauf, – bevor sich die Spannung im höhnischen Gelächter der Mutter löst: Man hat ihr die Nachricht von Orests Tod zugeflüstert. Elektra entschließt sich in ihrer Verzweiflung sofort, die Rache selbst durchzuführen, sie verflucht die Schwester, nachdem sie sie vergeblich zur Mithilfe zu gewinnen gesucht hatte. Da tritt unerkannt Orest auf, als der Bote, der den nur vorgetäuschten Tod des Rächers verkünden soll, es kommt zur hochdramatischen Erkennung, allerdings ohne die ausführliche Schilderung von Orests vermeintlichem Tod. Dann folgt der Mord an Klytemnästra, Elektra umschmeichelt den ahnungslos heimkehrenden Aegisth, auf dessen Tod hin sie zum großen Siegestanz ansetzt, einer Mänade gleich, die glaubt, den Reigen der Tanzenden anzuführen, indes sie völlig allein mit dem

Ausruf „Schweigen und tanzen!“ tot zusammenbricht: Ein gegenüber Sophokles entscheidend zugespitzter Schluss, der einen der markantesten Akzente setzt in der Theaterlandschaft des 20. Jahrhunderts.

Ihr gegenüber steht der seelische Zerfall der von ihrem Gewissen zerrissenen Mutter. In einem wertvollen Dokument der Zeit- und Theatergeschichte lässt er sich als akustisches Dokument verfolgen. Der Auftritt der Klytemnästra wird als Monolog, ohne die Einwürfe Elektras, gesprochen von Tilla Durieux, die zwar nicht bei der Berliner Uraufführung aber danach als eine der großen Mimen dieser Rolle in Erscheinung getreten ist.⁵

Ich habe keine guten Nächte.

[...]

Wer älter wird, der träumt. Allein es lässt sich vertreiben. [...]

Man muß sich nur die Kräfte dienstbar machen, die irgendwo verstreut sind. Es gibt Bräuche. Es muss für alles richtige Bräuche geben.

Wie man ein Wort und einen Satz ausspricht, darauf kommt vieles an. Auch auf die Stunde.

Und ob man satt ist, oder nüchtern. Mancher kam um, weil er ins Bad gestiegen ist zur unrichtigen Stunde.

[...]

Aber ich bin morsch

Ich denke, aber alles türmt sich mir eins übers andre. Und ich tu' den Mund auf, da schreit Aegisth, und was er schreit, das ist mir verhaßt, aufbäumen will ich mich und stärker als seine Worte sein – und finde nichts.

Ich finde nichts! ich weiß auf einmal nicht, ob er das heut gesagt hat, was vor Wut mich zittern macht, ob heute oder einmal vor langer Zeit;

[...]

Du könntest vieles sagen, was mir nützt.

Wenn auch ein Wort nichts weiter ist! Was ist denn ein Hauch! und doch kriecht zwischen Nacht und Tag, wenn ich mit offenen Augen lieg', ein Etwas hin über mich, es ist kein Wort, es ist kein Schmerz, es drückt mich nicht, es würgt mich nicht, es läßt mich liegen, wie ich bin, und da an meiner Seite liegt Aegisth und dort, dort ist der Vorhang: alles sieht mich an als wär's von Ewigkeit zu Ewigkeit:

[...]

⁵ Verfügbar über die CD in: *Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion*. Hg. v. Roland Koberg, Bernd Stegemann, Henrike Thomsen, Berlin 2005.

Und dann schlaf' ich
 und träume, träume! daß mir in den Knochen
 das Mark sich löst, und taumle wieder auf,
 und nicht der zehnte Teil der Wasseruhr
 ist abgelaufen, und was unter'm Vorhang
 hereingrinst, ist noch nicht der fahle Morgen,
 nein, immer noch die Fackel vor der Tür,
 die gräßlich zuckt wie ein Lebendiges
 und meinen Schlaf belauert.
 Ich weiß nicht, wer die sind, die mir das antun,
 und ob sie droben oder drunten wo
 zu Hause sind – wenn ich d i c h stehen sehe,
 wie jetzt, so mein' ich, du mußt mit im Spiel sein.
 Allein wer bist denn du? Du weißt nicht einmal
 ein Wort zu reden, wenn man auf dich hört.
 [...]
 Aber diese Träume müssen
 ein Ende haben. Wer sie immer schickt:
 ein jeder Dämon läßt von uns, sobald
 das rechte Blut geflossen ist.
 [...]
 Und müßt' ich jedes Tier, das kriecht und fliegt,
 zur Ader lassen und im Dampf des Bluts
 aufsteh'n und schlafen gehen wie die Völker
 der letzten Thule in blutrotem Nebel:
 ich will nicht länger träumen. (SW VII 78-80)

Es ist ein Protokoll modernen Selbstverlustes, der Traum und die Zeit, das Versagen des Wortes und die Macht des Aberglaubens – sie dokumentieren das Ende einer von Gewalt und Schuld belasteten Gesellschaft. An ihrem Beginn steht nichts Olympisches oder Homerisches, sondern der Mord an Agamemnon, der bei Hofmannsthal ohne Motivation bleibt, als gleichsam abgründige Basis einer im Blutbann gefesselten Welt. Im Unterschied zu den griechischen Vorlagen spielt in Klytemnästras Rechtfertigung für den Mord an Agamemnon das Argument gar keine Rolle, dass er ja schließlich die ältere Tochter Iphigenie geopfert hat, um Fahrtwind nach Troja zu gewinnen. – Die vielleicht gravierendste Änderung bei Hofmannsthal ist der Verzicht auf den Chor – nicht allein, weil damit eine auf Elektra mäßigende und beratend wirkende Autorität wegfällt, die bei Sophokles durch die Frauen von Mykenä repräsentiert ist.⁶ Mit dem Chor, als dem Vertreter einer griechischen Ordnung, die den Menschen wesentlich als Sterblichen gegenüber den unsterblichen Göttern verortet, entfällt bei Hofmannsthal die Ebene der Transzendenz, er zeigt eine gottlose, eine gottverlassene Welt, die damit eindeutig antiklassisch besetzt ist. Besonders grausam wird dieses Fehlen der Götter in Elektras zynischer Abrechnung mit der Mutter ausgesponnen, in jener groß angelegten Vision von Klytemnästras Ermor-

⁶ Dazu Timo Günther: *Vom Tod der Tragödie zur Geburt des Tragischen. Hugo von Hofmannsthals ‚Elektra‘*. In: DVjs 79, 2005, S. 96-130.

dung durch Orest, die ihr Elektra in dem großen Rededuell in der Mitte des Stückes prophezeit:

Und ich steh' neben dir: du kannst den Blick
nicht von mir wenden, innen krampft es dich,
daß du von meinem schweigenden Gesicht
ein Wort ablesen willst, du rollst die Augen,
willst irgend etwas denken, willst die Götter
heruntergrinsen aus dem Nachtgewölk:
die Götter sind beim Nachtmahl! so wie damals,
als du den Vater würgtest, sitzen sie
beim Nachtmahl und sind taub für jedes Röcheln!
Nur ein halbtoller Gott, das Lachen, taumelt
zur Tür herein: er glaubt, du triebest Scherze
zur Schäferstunde mit Aegisth, allein
sogleich bemerkt er seinen Irrtum, lacht
lautgellend auf und ist im Nu davon. (SW VII 86)

Diese wortmächtige, zugleich blutrünstige Elektra ist eine in ihrer unmenschlichen Degradierung auf den Hass, die Macht des Wortes und die Erkenntnis festgelegte Intellektuelle, – die in mancher Hinsicht Parallelen zu Hamlet aufweist, denn wie bei diesem steht die extreme Reflektiertheit ihrem Handeln im Weg; sie vergisst am Ende, Orest das Beil, das sie all die Jahre gehütet hat, mitzugeben, wenn er die Mutter erschlägt, und Elektra kommentiert ihr Versagen mit dem verzweifelten Ausruf „Es sind keine Götter im Himmel“.

Elektras Intellektualität manifestiert sich in der von allen anderen ängstlich wahrgenommenen Klugheit, in ihrem scharfsichtigen Zynismus, einer ätzenden Ironie, einer Wortmächtigkeit, die bis in die Nähe des Prophetischen und des Poetischen geht: Zweimal, in ihrem großen Auftrittsmonolog sowie in der Vision der Ermordung Klytemnästras, nimmt sie das künftige Geschehen vorweg. Klytemnästra versucht der Tochter und ihrem strengen moralischen Maßstab auszuweichen, sie fürchtet ihre Vorwürfe, aber schließlich ist sie von ihrem schlechten Gewissen so zerrüttet, dass sie in ihrer Naivität Elektras Rat sucht, ja, „du könntest etwas sagen, das mir nützt,/ [...] denn du bist klug./ In deinem Kopf ist alles stark. Du redest/ Von alten Dingen so, wie wenn sie gestern/ geschehen wären“. (SW VII 78) Elektras Intellektualität und Moralität bleibt auf den Vollzug der Rache fixiert und muss sich selbstzerstörerisch aufheben, sobald die Fixierung auf die Vergeltung der Vergangenheit vollzogen ist. Den doch so lange erhofften Tod der Mörder ihres Vaters kann Elektra nicht überleben. – Aber noch in einer andern Bildebene meldet sich ihr lebensfeindlicher Verstand: Elektra ist die Meduse, deren vergifteten, hasserfüllten, leidgeprüften Blick niemand auszuhalten vermag. Als „verstörte und beschädigte Repräsentantin der ‚Humanität‘ und des ‚Gewissens‘“, wie W. Frick, vermag ich sie nicht zu sehen.⁷ Aber es spricht vieles dafür, Elektra als eine letztlich poetologische

⁷ Frick: *Die mythische Methode*, S. 135.

Gestalt zu lesen, deren Gedächtnis und Sprachgewalt sie zu einem heiklen Spiegel dichterischer Rede machen.⁸

Einer der Impulse für diese schroffe, moderne Intellektualisierung der Gestalt ist dabei die Absetzung vom klassischen Griechenbild der deutschen Literatur. In Goethes *Iphigenie* war schon von Elektras „Feuerzunge“ die Rede gewesen, und dieses Moment hat Hofmannsthal aufgegriffen, um den klassischen Standpunkt des Humanitären, des Allgemein-Menschlichen und Vorbildlichen zu unterlaufen. Man kann daher dieses *Elektra*-Drama in eine Reihe von Widerrufen derjenigen klassischen Griechendeutung stellen, die ursprünglich Winckelmann in der Mitte des 18. Jahrhunderts begründet hatte. Kleists *Penthesilea* wäre der wohl schroffste Einspruch gegen das Versöhnungs- und Vermittlungsdenken der *Iphigenie*, und nach Hofmannsthal werden es Hans Henny Jahnns *Medea* und die Griechenstücke von Heiner Müller sein, die dieser winckelmannschen Deutung widersprechen. Für Hofmannsthal speziell kommen ein paar Perspektiven hinzu, die zur Schärfung des Profils seiner Elektra beitragen:

Da ist zunächst der Gedanke des Dionysisch-Rauschhaften, der bis in die mediale Gestaltung des Tanzes hinein seine Interpretation des Mythos beherrscht. Elektras Auftrittsmonolog mündet bereits in die Vision ihres triumphalen Siegestanzes, den sie als Aufhebung der Sprache inszeniert. Entscheidend für das Verständnis des Textes ist daher das Verhältnis zwischen Zeichen und Tat, derjenige Umschlag vom Wort zum Vollzug, der letztlich für Elektras visionäre Vorwegnahme der Rache verantwortlich ist. In ihrem Auftrittsmonolog, im Gespräch mit der Schwester und auch im Schlagabtausch mit Klytemnästra lässt sie das Wort an die Stelle des Handelns treten.⁹ So muss hier auch die sprachkritische Dimension der Moderne reflektiert werden, die u. a. in Hofmannsthals berühmtem *Chandos*-Briefe eine wichtige Gestaltung gefunden hatte. In der Opernfassung für Richard Strauss 1909, sechs Jahre nach der Uraufführung des Theaterstücks, lautet das Ende des Auftrittsmonologs:

dann tanzen wir, dein Blut, rings um dein Grab:
und über Leichen hin werd' ich das Knie
hochheben Schritt für Schritt, und die mich werden
so tanzen sehn, ja, die meinen Schatten

⁸ Vgl. dazu Vf.: *Der Dichter und die Meduse*, wie oben Anm. 2, womit eine Linie verfolgt wird, die auch bei Sabine Schneider jetzt aufgegriffen wird: S. S.: *Tödliche Präsenz. Primitivismus bei Hofmannsthals „Elektra“*. In: *Literarischer Primitivismus*. Hg. v. Nicola Gess, Berlin, Boston 2013, S. 191-210.

⁹ Im Unterschied zu der subtilen Lesart des Stückes durch Bernhard Greiner: *„Damenopfer“ für das Theater. Hofmannsthals und Reinhardts Begegnung in der Arbeit an „Elektra“*. In: *Von Franzos zu Canetti. Jüdische Autoren aus Österreich. Neue Studien*. Hg. v. Mark H. Gelber, Hans Otto Horch, Sigurd Paul Scheichl, Tübingen 1996, S. 253-271, scheint mir in diesem Stück durchaus ein pragmatischer, nicht nur ein semantischer oder teleologischer Aspekt der Zeichenrelation umgesetzt zu werden, gegen Greiner, S. 261. Wichtig scheint mir seine Beobachtung: „Wenn Elektra den Übergang vom Bezeichnenden, das sie ist, zum Bezeichneten durch eine eigene Tat leistete (indem sie selbst Klytemnästra töten würde), müßte sie etwas sein (mehr als ein Zeichen), was sie nicht ist. Auf Zeichen-Sein festgelegt, gibt es für Elektra keinen Übergang vom Zeichen zur Tat“, S. 260.

von weitem nur so werden tanzen sehn,
 die werden sagen: einem großen König
 wird hier ein großes Prunkfest angestellt
 von seinem Fleisch und Blut, und glücklich ist,
 wer Kinder hat, die um sein hohes Grab
 so königliche Siegestänze tanzen!
 Agamemnon! Agamemnon! (SW VII 118)

Dabei steht die von Friedrich Nietzsche betriebene Archaisierung des Griechischen natürlich im Hintergrund, jene Rückführung der griechischen Tragödie auf den Kult des Gottes Dionysos, auf den Chor, auf den Ausgleich zwischen Apollinischem und Dionysischem. Ein Hauptwerk aus diesem Umkreis, das Hofmannsthal intensiv genutzt hat, ist Erwin Rohdes *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* von 1898, das zahlreiche Anregungen für den Auftrittsmonolog geboten hat. Für den Schlusstanz dagegen hat man auf die Abbildungen zur bacchischen, dionysischen Mänade in Thomas Taylors Buch (*The Eleusinian and Bacchic Mysteries*, New York 1891, vgl. SW VII 493) hingewiesen. Weitere Anregungen mögen etwa dem *Mutterrecht* des Schweizer Mythenforschers J. J. Bachofen entnommen sein, – vor allem in Klytemnästra hat man Züge einer ‚tellurischen Mutter‘ erkannt, einer ‚erdhaft‘ gebärenden, tötenden, herrschenden Frau.¹⁰ – Aber diese ganze, sehr beträchtliche Vielfalt von Quellen, deren sich Hofmannsthal einmal mehr bedient hat, folgt *nicht* einer historistischen Authentifizierungsstrategie: vielmehr verschmilzt der moderne Dichter eine Reihe gegenklassischer Perspektiven *mit* dem antiken Mythos, indem die Basis zwar aus Sophokles genommen, aber zugleich angereichert wird um zahlreiche weitere Anregungen, die ebenso aus der Antike selbst wie aus der Forschung zur Antike stammen, wie die gerade genannten Studien. – Sie werden dann u. a. um Textanregungen z. B. von Shakespeare, von Hebbel und Maurice Maeterlinck erweitert. So wird etwa Elektra zu einer Figur der Jahrhundertwende, zu einer Zeitgenossin der Dekadenz, wenn sie sich in der Erkennungsszene mit Orest an die eigene Schönheit erinnert, die ihr durch die Erniedrigung verlorengegangen ist. Dazu greift Hofmannsthal auf Formulierungen aus zwei Gedichten von Friedrich Hebbel zurück, die Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden waren. Auch hier wieder die gegenüber dem Sprechtext knappere Version der Oper:

Ich bin nur mehr der Leichnam deiner Schwester,
 mein armes Kind. Ich weiß,
 es schaudert dich
 vor mir, und war doch eines Königs Tochter!
 Ich glaube, ich war schön: wenn ich die Lampe
 ausblies vor meinem Spiegel, fühlt ich es
 mit keuschem Schauer. Ich fühlt es,
 wie der dünne Strahl des Mondes
 in meines Körpers weißer Nacktheit badete,

¹⁰ Dazu Horst Thomé: *Das Ich und seine Tat. Überlegungen zum Verhältnis von Psychologie, Ästhetik und Gesellschaft im Drama der Jahrhundertwende*. In: *Die Literatur und die Wissenschaften 1770-1930*. Hg. v. Karl Richter, Jörg Schönert, Michael Titzmann, Stuttgart 1997, S. 323-353, bes. S. 338-346, hier S. 344.

so wie in einem Weiher, und mein Haar
 war solches Haar, vor dem die Männer zittern,
 dies Haar, versträht, beschmutzt, erniedrigt.
 Verstehst du's Bruder? Ich habe Alles
 was ich war, hingeben müssen. Meine Scham
 hab' ich geopfert, die Scham, die süßer
 als Alles ist, die Scham, die wie der Silberdunst,
 der milchige, des Mondes um jedes Weib
 herum ist und das Gräßliche von ihr
 und ihrer Seele weghält. Verstehst du's Bruder?
 Diese süßen Schauder hab' ich dem Vater
 opfern müssen. (SW VII 143)

Zu den gravierendsten Modernisierungen des Mythos gehört jedoch der Komplex der Geschlechterrollen, nämlich die starke Konzentration auf die Frauenfiguren. Elektra, Chrysothemis und Klytemnästra stellen nach einem weiteren Selbstzeugnis Hofmannsthals gleichzeitig „die Schattierungen eines intensiven und unheimlichen Farbtones“ dar (SW VII 459), d. h. sie bilden eine das Stück dominierende Konstellation: Orest ist in seiner für den Verlauf freilich unverzichtbaren Funktion extrem reduziert, und Aegisth hat seinen Auftritt lediglich, um von Elektra verhöhnt und von Orest erschlagen werden zu können. Hofmannsthal selbst hat zugegeben, dass es „ein schöneres Stück und ein reineres Kunstwerk wäre, wenn der Orest nicht vorkäme“ (SW VII 403), aber gerade die „grässliche Lichtlosigkeit“ (SW VII 387) wäre dann noch verstärkt worden. Indessen sollte man Hofmannsthals Werk nicht auf eine Studie der psychopathologischen Aspekte der Wiener *femme fatale* um 1900 reduzieren. Die Forschung hat sich intensiv mit diesem Komplex beschäftigt, und sie steht dabei auf einem klar nachweisbaren Boden: 1895 war als Gemeinschaftswerk von Sigmund Freud und Josef Breuer das Buch *Studien über Hysterie* erschienen, in welchem die beiden Psychotherapeuten selbst, wie sie sagen, geradezu als Novellisten aufgetreten sind und Krankengeschichten berichtet haben.¹¹ Im Zentrum ihrer Beobachtungen steht dabei der Prozess der Konversion, d. h. „anstatt der seelischen Schmerzen“ treten körperliche auf, es vollzieht sich eine Umwandlung mit dem Gewinn, „daß die Kranke sich einem unerträglichen psychischen Zustand entzogen hatte, allerdings auf Kosten einer psychischen Anomalie, der zugelassenen Bewußtseinsspaltung, und eines körperlichen Leidens“.¹² Der wohl berühmteste Fall dieser Studien ist derjenige der Bertha Pappenheim, die später in der Arbeiterbewegung um den Ersten Weltkrieg aktiv wurde; nach der Verschlüsselungstaktik der beiden Ärzte wurde ihr Name um eine Stelle im Alphabet nach vorne gerückt, aus Bertha Pappenheim wurde Anna O. als die erste Fallgeschichte der Hysteriestudien. Ihr psychisches Trauma wurde durch den Tod des geliebten Vaters ausgelöst, sie versetzt sich in ihrem psychischen Privattheater ganz in die Vergangenheit zurück, und vor allem übernahm Hofmannsthal den Befund in seine Figur, dass sie nachmittags „in einer Somnolenz“ lag, „die bis etwa eine Stunde nach Sonnenuntergang dauerte“.¹³ Diese

¹¹ Sigmund Freud, Josef Breuer: *Studien über Hysterie*, Frankfurt am Main 1985, S. 131.

¹² Freud: *Studien über Hysterie*, S. 135.

¹³ Freud: *Studien über Hysterie*, S. 23.

Beobachtung stellt Hofmannsthal an den Beginn seines Dramas, mit dem ganz neu erfundenen Auftritt der Elektra gehässig begegnenden Mägde. Strauss hat daraus einen schrillen Einstieg gemacht:

Der innere Hof, begrenzt von der Rückseite des Palastes und niedrigen Gebäuden, in denen die Diener wohnen. Dienerinnen am Ziehbrunnen, links vorne. Aufseherin unter ihnen.

ERSTE MAGD *ibr Wassergefäß aufhebend*

Wo bleibt Elektra?

ZWEITE MAGD

Ist doch ihre Stunde,
die Stunde, wo sie um den Vater heult,
daß alle Wände schallen.

Elektra kommt aus der schon dunkelnden Hausflur gelaufen. Alle drehen sich nach ihr um. Elektra springt zurück wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel, den einen Arm vor dem Gesicht.

ERSTE MAGD

Habt ihr gesehn, wie sie uns ansah?

ZWEITE MAGD

Giftig,
wie eine wilde Katze.

DRITTE MAGD

Neulich lag sie da
und stöhnte –

ERSTE MAGD

Immer, wenn die Sonne tief steht,
liegt sie und stöhnt. (SW VII 113)

Elektra ist in einer Art und Weise auf den Vater fixiert, ihr Monolog ist täglich auf die Stunde seiner Ermordung datierbar, dass man von einer libidinösen Obsession sprechen kann. Sie hat, wie vorhin gegenüber Orest zu hören war, ihre Scham dem Vater geopfert, – und ihr Verhältnis zur Sexualität ist in einer Weise belastet, dass sie nur in Ekel und Aggression davon sprechen kann: Dabei ist vor allem der Kontrast mit Chrysothemis offensichtlich, die ja für sich ein Familien-, ein „Weiberschicksal“ herbeisehnt, was Elektra zu diskreditieren versucht:

ELEKTRA

Pfui

die's denkt, pfui, die's mit Namen nennt! Die Höhle
zu sein, drin nach dem Mord dem Mörder wohl ist;
das Tier zu spielen, das dem schlimmern Tier
Ergetzung bietet. Ah, mit einem schläft sie,
preßt ihre Brüste ihm auf beide Augen
und winkt dem zweiten, der mit Netz und Beil
hervorkriecht hinter'm Bett. (SW VII 71)

Sexualität und Gewalt sind für Elektra identisch, ihre eigene Fruchtbarkeit ist diejenige eines Ungeheuers, heißt es doch, sie füttere sich „einen Geier auf im Leib“ (SW VII 63), – sie habe, so sagt sie ihrem Bruder, die Qualen einer Gebärenden gespürt, aber „nichts zur Welt“ gebracht, „habe nichts hervorgeholt aus mir/ und meinem Leib wie Flüche und Verzweiflung“ (SW VII 103). Es ist ausgerechnet das Mordbeil,

das sie seit dem Tod des Vaters versteckt gehalten hat, das sie allenfalls so küssen könnte, als wenn es ihr „lieber Sohn“ wäre (SW VII 96). Dass Elektra es aber vergisst, Orest das Beil zu übergeben, kann man, mit Ritchie Robertson, als Zeichen einer unbewussten Identifikation Elektras mit der Mutter lesen: In Elektras Fixierung auf den Vater identifiziert sie sich mit der Mutter, und kann diese daher nicht selbst töten.¹⁴

Hofmannsthals Elektrafigur, so möchte ich zusammenfassen, ist die sehr komplexe Spiegelung einer Krise des modernen Bewusstseins, ist die Diagnose einer psychischen Verausgabung, die sich in ihrer eigenen Überholtheit einrichtet. Da ist zunächst die keineswegs zufällige oder beliebige, sondern die strukturell ins Konzept eingebundene Vielschichtigkeit der unterschiedlichen Textanregungen. Intertextualität, d. h. hier, ein Text als Gedächtnisspeicher, der eine altgriechische Vorlage mit Spuren des Alten Testaments und der Moderne, mit Elementen von Oscar Wilde und Maurice Maeterlinck, verknüpft, der aber auch die klassische Philologie und die zeitgenössische psychologische Forschung integriert, – nicht aus Bildungsbeflissenheit, sondern als Gedächtnistext, und überdies als Zeichen einer Prägung durch das Gedächtnis der Vergangenheit, das Elektra als Person wie *auch* als Figur der Moderne kennzeichnet. Sie will sich dadurch vom Tier absetzen, dass sie, anders als ihre Schwester, gerade *nicht* vergisst, aber dieses Nicht-Vergessen macht sie schließlich zu einer schlaflosen Meduse, deren Auge immer weit vor Schreck geöffnet bleibt, so dass niemand ihren Blick aushält, der dann ein Blick der Versteinerung, des Grauens und des Todes ist. Die Gedächtnisfunktion des Textes selbst wie seiner Protagonistin lässt sich damit als Befund wie auch als Last der Moderne charakterisieren. Schon der 19jährige Hofmannsthal hatte 1893 diesen Zusammenhang in einem Essay über Gabriele d’Annunzio ziemlich klar diagnostiziert, wenn er davon spricht, das 19. Jahrhundert hätte den Spätgeborenen „überfeine Nerven“ hinterlassen und den „vergangenen Dingen ein unheimliches Eigenleben“ eingeflößt: „Jetzt umflattern sie uns, Vampire, lebendige Leichen [...] Wir haben aus den Toten unsere Abgötter gemacht [...] Wir haben nichts als ein sentimentales Gedächtnis, einen gelähmten Willen und die unheimliche Gabe der Selbstverdoppelung. Wir schauen unserem Leben zu“.¹⁵ Mit Hilfe Nietzsches und Freuds, so kann man sagen, wird Hofmannsthals Einakter zu einer Bilanz der antiquarischen Fixierung, deren Gefahr „für das Leben“ die 2. von Nietzsches *Unzeitgemäßen Betrachtungen* reflektiert hatte. Eben dort war die Rede davon, dass das Tier ganz unhistorisch ist, ohne Gedächtnis und daher auch glücklich. Die Meduse, die den Blick auf das grässliche Geschehen des Agamemnon-Mordes versteinert und fixiert, ist Garant eines Nicht-Vergessenkönnens. Elektra identifiziert – als Intellektuelle – das Vergessen mit dem Animal-

¹⁴ Robertson: *The Heroine’s Failure*, S. 312-331, bes. S. 325. Maximilian Bergengruen möchte die einmal mehr aus Breuer/Freud und Rohde rekonstruierten Spuren im Argument bündeln, „jeder Einzelne kann als eine hysterisch gespaltene Persönlichkeit verstanden werden, dessen Subpersönlichkeiten sich auf die anderen Figuren verteilt haben“ (M. B.: *Mystiker der Nerven. Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des ‚Nicht-mehr-Ich‘*, Freiburg i. Br., Berlin, Wien 2010, S. 55), wonach Elektra sowohl mit Chrysothemis wie mit Klytemnästra „verwachsen“ sei (S. 50).

¹⁵ Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke*, 10 Bände, RA I, S. 174f.

schen, mit dem bloßen Trieb, sie diskreditiert die Sexualität und reduziert sie aufs Tierische: den Mägden wirft sie vor, ihre Kinder hätten sie „hündisch auf der Treppe/ im Blute glitschend“ (SW VII 66) empfangen, und Chrysothemis' Begehren schildert sie in Bildern von Pferd und Schwan. Die aggressiv eingesetzten Tierbilder stehen dabei im Zeichen einer Vermessung menschlicher Identität – in ihrer *labilen* Abgrenzung gegenüber dem Animalischen.¹⁶ Aber verstörend wird die Identifikation zwischen Mensch und Tier dadurch, dass sie nicht einfach als hysterische Abwehrreaktion der Sexualität beschrieben werden kann, sondern dass Elektra selbst fast eine Tierverwandlung durchlebt: Schon in den Regiebemerkungen heißt es, dass sie „wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel zurückspringt“ (SW VII 63), dass sie „lautlos, wie ein Tier“ nach dem Beil gräbt (SW VII 96), und als sie auf den Muttermord wartet, läuft sie auf einem Strich hin und her, „mit gesenktem Kopf, wie das gefangene Tier im Käfig“ (SW VII 106). Einsam wie das Tier im Wald hat sie gelebt (SW VII 98), sie hat „gewinselt mit den Hunden“ des Hofes (SW VII 103). Ihre gewaltsame Absetzung vom Animalischen lässt sie paradoxerweise zu einem nicht mehr menschlichen Grenzfall werden, zu einer Figur unlebendiger Kreativität, die sich in Hass auf das Lebendige nur im Tod einrichten kann und damit eine Ausweglosigkeit thematisiert, die mit einer Krise des Wortes korreliert.

So kommt ein weiteres Moment dieser Kritik des modernen Bewusstseins in den Blick, nämlich die Zukunftslosigkeit, die letztlich dekadente Überholtheit, die auf der Bühne der *Elektra* durch die Enge und Unentfliehbarkeit schon symbolisiert ist. Die moderne Elektragestalt kann die Fixierung auf die Vergangenheit, die sie ständig als Rachevision in die Zukunft projiziert, nicht überleben; – mit der heutigen Zeittheorie gesprochen kann man sagen, dass diese Elektra von einer extremen Gegenwärtsschrumpfung geprägt ist, dass sie zwischen den ungeheuer breit erfahrenen Räumen von Vergangenheit und Zukunft keine Lebensmöglichkeit mehr hat. In diesem prekären und von Selbstaufhebung bedrohten Grenzstreifen aber ist Elektra als eine moderne Intellektuelle erkennbar, die als einzige die böse Welt durchschaut und sie in einer freilich von Hass vergifteten Weise zum Ausdruck bringen kann. Sie ist als Meduse und Prophetin eine Erkennende, eine das Wort, aber eben kein Leben hervorbringende Künstlerfigur, deren Gewaltigkeit und deren Ausweglosigkeit nicht zuletzt ihren Schöpfer immer wieder verstören musste. Hofmannsthal hatte offenbar nur wenig Freude an diesem erfolgreichen Werk, – er hat es aber in auffallender Gründlichkeit wieder und wieder kommentiert, jedoch wohl eher aus einem Bedürfnis der Abwehr und der Einordnung heraus, – letztlich hat er sich der Radikalität der hier angestellten Diagnose zu entziehen versucht. Dass er gleichwohl dieses Drama in dem hochmodernen Kontext von Sprachkrise, Pantomime und Tanzkunst eingestellt hat, zeugt von den enormen Widersprüchen, die diesen Autor nach wie vor interessant sein lassen.

Der Tanz der Elektra ist nicht nur aus dramaturgischen Gründen der Effektivität ans Ende *gestellt*: er *ist* das Ende der Elektra, er *ist* jene Form von Dynamik, zu der sie

¹⁶ Vgl. Elke-Maria Clauss: „und weiß nicht Mensch und Tier zu unterscheiden“. Zur Funktionsweise der Tierbilder in Hofmannsthals „Elektra“. In: *Die Zoologie der Träume. Studien zum Tiermotiv in der Literatur der Moderne*. Hg. v. Dorothee Römhild, Opladen, Wiesbaden 1999, S. 59-83.

das ganze Stück, das ganze Leben über nicht in der Lage war. So besehen stellt Hofmannsthals Experiment mit dem antiken Sujet auch einen zentralen Beitrag zu jenem „*théâtre statique*“ dar, das wenige Jahre zuvor der belgische Dramatiker Maurice Maeterlinck beschrieben hatte – als den der Moderne entsprechenden Verzicht auf das lautstarke Handeln, auf Othellos eifersüchtiges Rasen oder die große Massenszene des Geschichtsdramas. Das statische Theater, in dem fast nichts passiert, das die Handlung auf ein Minimum reduziert und die Wahrnehmung, das Reflektieren ins Zentrum stellt, – die Stille statt den Lärm propagiert, diese Form des Theaters findet Maeterlinck u. a. im *Hamlet*, gleichsam dem älteren oder jüngeren Bruder Elektras, der auch einen ermordeten Vater zu rächen hat. Beide, Hamlet und Elektra, kommen erst am Ende zum Handeln, die längste Zeit aber ersetzen sie es durch den Gedanken und das Wort, es sind Figuren des Statischen. Zusätzlich fällt auf, dass Hofmannsthals Werk als Einakter angelegt ist, womit er ein Modell der europäischen Moderne aufgreift, das gegen das handlungsreiche Drama des 19. Jahrhunderts gestellt worden war. Im Einakter, so hat es Peter Szondi gesehen, dominiert die Situation über die Handlung, – also auch hier ein statisches Element. Die schon beobachtete Enge und Unentfliehbarkeit der Bühne, Elektras Fixierung auf den einen Winkel mit dem verscharrten Beil, ihre Besessenheit, im wörtlichen Sinn: „Sitz an der Erd' wie ich und wünsch den Tod und das Gericht herbei auf sie und ihn“ (SW VIII 69, vgl. S. 120), macht sie zu einer weitgehend unbeweglichen, zwischen Erinnerung und Zukunft stehenden Figur. Ihre prophetische Hellsichtigkeit, das Prophetische, das Medusenhafte – all das prägt das für Chrysothemis so beängstigend Starre und Leblose, das Elektra verbreitet. Es ist, so könnte man sagen, ihr Preis für das Erkennen und für das Sprechen der Wahrheit. Chrysothemis' Unruhe treibt sie treppauf, treppab, von Schwelle zu Schwelle, ebenso wie Klytemnästra in sich von extremer Unruhe zerrissen ist; die Männer, Aegisth und Orest, haben ohnehin den Weg ins Freie oder von draußen zur Verfügung. Einzig Elektra ist die, die „mit Eisenklammern“ (SW VII 70) sich und ihre Umgebung fesselt oder im Wort bannt, in einem statischen Augenblick der Erkenntnis, der sich erst am Ende in die sprachlose Dynamik des Tanzes öffnet und damit notwendigerweise Elektras Ende bedeutet. Ihr Tod löst den Bann des Agamemnon-Mordes.

Das Stück leistet aber auf diese Weise ein Doppeltes: es stellt als auf die Rache fixierter Einakter mit der dominanten Rolle von Wort, Reflexion und Erkenntnis das statische Theater unter Beweis, zugleich aber arbeitet es mit dem Umschlag in den Tanz an dessen Aufhebung, die erst im Tod der Protagonistin vollzogen wird: Elektras Tod ist ein Tod in der Ekstase, ein höchst dynamischer Tod, so wie umgekehrt ihr Leben von lebloser Erstarrung geprägt war. Als Experiment solcher Umkehrungen, als Paradoxie und Dissonanz von Lebendigkeit und Unlebendigkeit wird das Stück zu einem dramatischen Grenzfall, einem riskanten Schritt in die Aporien der Moderne.

Denn so sehr Elektra hier als wortmächtige Gestalt auftritt und kraft ihrer Rede gleichsam die Zukunft vorausbeschreiben kann, so sehr sie auch in der Tradition der Medusa als eine poetische Figur erscheint, – letztlich unterstellt ihr das Drama eine skeptische, eine negative Künstlerrolle. Am Ende, wenn sozusagen ihr Lebenszweck

aufgebraucht ist und die verhassten Mörder ihres Vaters umgebracht sind, kann sie ihren Triumph nicht ausleben, sondern sie zieht sich mit dem „Schweigen und tanzen“ in den Entzug des Wortes zurück, und ihr namenloser Tanz, auf dessen Höhepunkt sie tot zusammenbricht, ist ein Stück weit die *Chandos*-Krise des Sprechtheaters: ein Rückzug ins Schweigen, der gleichwohl *als* Sprechtheater *und* als Tanz vorgeführt wird, – eine allerdings heikle, für die Legitimation der Sprache keineswegs harmlose Entscheidung, die zu einer Pathosformel des 20. Jahrhunderts werden sollte.

Vor allem ist Elektra die Moralistin – der Maßstab zur Beurteilung der Welt liegt für sie in der Verpflichtung, das geschehene Unrecht auszugleichen. Nach der Nachricht vom Tod Orests, die sich erst später als falsch erweist, ist sie weniger von Trauer bestimmt, wie Chrysothemis, als vielmehr von der Überzeugung, nun selbst „das Werk“ der Rache vollziehen zu müssen, da „ungetan es ja nicht bleiben darf“ (SW VII 90). So fraglos steht ihr diese Aufgabe als moralisches Gesetz vor Augen, dass sie fest davon ausgeht, der Schatten des Orest würde sich aus schlechtem Gewissen nicht in die Nähe des Vaters wagen, weil er seiner Rachepflicht nicht habe nachkommen können. Entsprechend pathetisch aufgeladen ist dann ihre biblisch transponierte Verklärung der Tat, – „der ist selig, der tuen darf“ (SW VII 104), von der sie dann aber selbst ausgeschlossen bleibt.

Ihr Moralismus ist dabei mit einem genealogischen Denken kombiniert, – die Berufung auf das königliche Blut in ihren Adern ist dadurch umso entschiedener, weil sie sich bis ins Tierische erniedrigt sieht: „ich bin das hündisch/vergoß'ne Blut des Königs Agamemnon!“ (SW VII 99). Das Bildfeld des Tierischen spielt in diesem Zusammenhang eine große Rolle, weil sich darin *sowohl* die aristokratische Verachtung und der Hass Elektras entlädt, gegenüber den Dienerinnen, die sie für Schmeißfliegen und Hunde erklärt, wie gegenüber der Sexualität, die sie aufs Animalische reduziert, *wie auch* weil sich Elektra selbst in ihrer äußersten Degradierung am Hof Aegisths als bloßes Tier empfinden muss. Insofern steht das „hündisch vergoß'ne Blut“ ganz im Zentrum des Stückes, aus dessen moralischem System Chrysothemis auszuscheren versucht.

Agamemnon und der Bruder sind für sie tot, und ihr Ausbruchsversuch, ins wirkliche Leben zu kommen, folgt weder moralischen noch aristokratischen Regeln – „und wär's ein Bauer,/ dem sie mich geben“, sagt sie zu Elektra, „Kinder will ich ihm/ gebären“ (SW VII 70). In diesem Lebensentwurf vermag Elektra freilich nur ein tierisches Vergessen, eine unmenschliche Gewissenlosigkeit erkennen – aber ihr Anspruch eines menschlichen Erinnerns, einer gewissenhaften Gerechtigkeit, zeigt sich als rigider Hass, als Selbsterstörung, wengleich er Kräfte des Entlarvens, des Sprechens und des Prophetischen freisetzt. Und die beklemmende Bilanz des Stückes richtet sich eben auf dieses Dilemma, dass weder das Verdrängen des Unrechts lebbar ist: Klytemnästra und Chrysothemis führen beide ein nichtlebendiges Leben, gefangen im Kerker ihrer Ängste und Wünsche, noch auch Elektras Vision sich dem Leben vermitteln kann, – ihre Vereinigung mit dem hohlläugigen Bräutigam, dem Hass, den ihr der Vater ins Bett geschickt hat, erzeugt nichts als das Werk der Rache, die sich im Vollzug zugleich vernichtet. Als Experiment der Jahrhundertwende, das

Moral und Intellekt, Erkenntnis und Gedächtnis in einer Figur verbindet, stellt Hofmannsthals Drama die Möglichkeiten des modernen Bewusstseins in Frage; die Aufhebung ins Schweigen und Tanzen, das Versäumen der Tat und das Versagen des Wortes, sie stehen am Anfang eines modernen Theaters, dem seine Voraussetzungen abhandengekommen sind. Der expressionistische Schrei, die Kommunikationslosigkeit des absurden Theaters und das Verstummen der Figuren Becketts bestätigen Hofmannsthals Gespür für die Grenzen und Abgründe des Dramas.

Literaturverzeichnis

- Bergengruen, Maximilian:** *Mystiker der Nerven. Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des ‚Nicht-mehr-Ich‘*. Freiburg i. Br. Berlin, Wien 2010.
- Clauss, Elke-Maria:** „und weiß nicht Mensch und Tier zu unterscheiden“. Zur Funktionsweise der Tierbilder in Hofmannsthals „Elektra“. *Die Zoologie der Träume. Studien zum Tiermotiv in der Literatur der Moderne*. Hg. Dorothee Römhild. Opladen, Wiesbaden 1999. 59-83.
- Freud, Sigmund u. Josef Breuer:** *Studien über Hysterie*. Frankfurt am Main 1985.
- Frick, Werner:** ‚Die mythische Methode‘. *Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*. Tübingen 1998.
- Greiner, Bernhard:** ‚Damenopfer‘ für das Theater. Hofmannsthals und Reinhardts Begegnung in der Arbeit an „Elektra“. *Von Franzos zu Canetti. Jüdische Autoren aus Österreich. Neue Studien*. Hgg. Mark H. Gelber, Hans Otto Horch und Sigurd Paul Scheichl. Tübingen 1996. 253-271.
- Günther, Timo:** „Vom Tod der Tragödie zur Geburt des Tragischen. Hugo von Hofmannsthals „Elektra“. *DVjs* 79 (2005): 96-130.
- Hofmannsthal, Hugo von:** *Gesammelte Werke*. 10 Bände. Hg. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1979/80.
- Hofmannsthal, Hugo von:** *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hgg. Rudolf Hirsch, C. Perels, E. Reichel und H. Rölleke. 40 Bde. Bd. VII: *Dramen 5*. Hg. Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer. Frankfurt am Main 1997.
- Jens, Walter:** „Elektra“. *Hofmannsthal und die Griechen*. Tübingen 1955.
- Koberg, Roland, Bernd Stegemann u. Henrike Thomsen (Hgg.):** *Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion*. Berlin 2005.
- Martens, Lorna:** „The Theme of the Repressed Memory in Hofmannsthal’s „Elektra“. *German Quarterly* 60 (1987): 38-51.
- Mayer, Mathias:** „Der Tanz der Zeichen und des Todes bei Hugo von Hofmannsthal“. *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*. Hg. Franz H. Link. Berlin 1993. 351-368.
- Mayer, Mathias:** „Hofmannsthals „Elektra“: Der Dichter und die Meduse“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 110 (1991): 230-247.
- Mayer, Mathias:** „Nachwort“. *Hugo von Hofmannsthal/Richard Strauss, Elektra*. Frankfurt am Main 1994.
- Nehring, Wolfgang:** *Die Tat bei Hofmannsthal. Eine Untersuchung zu Hofmannsthals großen Dramen*. Stuttgart 1966.
- Newiger, Hans-Joachim:** „Hofmannsthals Elektra und die griechische Tragödie“. *arcadia* 4 (1969): 138-163.

- Politzer, Heinz:** „Hugo von Hofmannsthal's Elektra. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Psychopathologie“. *DVjs* 47 (1973): 637-651.
- Rey, William H.:** „Elektra“. *Weltentzweiung und Weltversöhnung in Hofmannsthal's Griechischen Dramen*. Philadelphia 1962. 58-95.
- Robertson, Ritchie:** „Ich habe ihm das Beil nicht geben können‘: The Heroine’s Failure in Hofmannsthal’s „Elektra““. *Orbis litterarum* 41 (1986): 312-331.
- Schneider, Sabine:** „Tödliche Präsenz. Primitivismus bei Hofmannsthal’s „Elektra““. *Literarischer Primitivismus*. Hg. Nicola Gess. Berlin, Boston 2013. 191-210.
- Steingruber, Elisabeth:** „Elektra“. *Hugo von Hofmannsthal's Sophokleische Dramen*. Winterthur 1956.
- Thomé, Horst:** „Das Ich und seine Tat. Überlegungen zum Verhältnis von Psychologie, Ästhetik und Gesellschaft im Drama der Jahrhundertwende“. *Die Literatur und die Wissenschaften 1770-1930*. Hgg. Karl Richter, Jörg Schönert und Michael Titzmann. Stuttgart 1997. 323-353.
- Vogel, Juliane:** „Priesterin künstlicher Kulte. Ekstasen und Lektüren in Hofmannsthal’s „Elektra““. *Tragödie. Idee und Transformation*. Hg. Hellmut Flashar. Stuttgart 1997. 287-306.
- Wetzel, Heinz:** „Elektras Kult der Tat – „freilich mit Ironie behandelt““. *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1979. 354-368.
- Wittmann, Lothar:** „Das tragische Sprechen und die Struktur der Tragödie“. *Sprachkritik und dramatische Form im Werke Hofmannsthal's*. Stuttgart 1966. 67-92.
- Worbs, Michael:** *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main 1983.