

## 72 »Elektra« (1904)

### Entstehung

Mit dem 1903 innerhalb weniger Wochen niedergeschriebenen Drama *Elektra* realisiert Hofmannsthal den ihn seit einem Jahrzehnt umtreibenden Plan (SW VII, 303–308), die große Bühne der Tragödie zu bespielen. Seine Adaptation der Geschichte der Atridentochter zielt programmatisch auf einen archaischen Mythos, der für Hofmannsthal künstlerisch eine Befreiung von klassizistischer Serenität und historistischer Beschwichtigung bedeutet. Er entkleidet den Mythos von »antikisierenden Banalitäten« (SW VII, 379) ebenso wie von seiner das Geschehen motivierenden Vor- und auflösenden Nachgeschichte: Hofmannsthal erzählt nicht, wie noch die attischen Tragiker Aischylos oder Sophokles, von Iphigenie, dem trojanischen Krieg, Cassandra, den Erynnyen oder dem Areopag – sein Fokus liegt auf nur einer Figur: Elektra.

Hofmannsthal unternimmt erklärtermaßen einen »Versuch, den Elektrastoff zunächst in einem scheinbaren Anlehnungsverhältnis an Sophokles aus einem Gegenstand des Bildungsinteresses zu einem Gegenstand der Emotion zu machen« (SW VII, 460). Er hatte bereits 1901, »um für die ›Pompilia‹ gewisses zu lernen, den Richard III. und die Elektra von Sophokles« gelesen: »Sogleich verwandelte sich die Gestalt dieser Elektra in eine andere« (SW VII, 304). In seiner Variation will er die seit dem Klassizismus vorherrschende historistische Vereinnahmung der Antike unterlaufen (Frick 1998), »unbedingt für das Lebendige« sorgen und sich »die Vertrautheit mit dem Mythos« zu Nutzen machen, um »mit den Figuren hantieren«, mit »dem außerhalb des pragmatischen liegenden« (SW VII, 368) spielen zu können. Wenn Hofmannsthal zum Verhältnis zwischen seiner und der sophokleischen Elektra äußert, die »Unterschiede sind ungeheuer«, bezieht er sich bspw. auf den »Chor« von Sophokles (Günther 2005), »der sang wie das Brausen der Brandung«, während er selbst die Handlung der *Elektra* in eine »Nusschale« zwingt, sodass die individuelle »Gestalt vergrößert« (SW VII, 368) erscheint. Die abgrenzende Haltung zielt vor allem aber auf die Antikerezeption der Klassik, jene ihm medioker erscheinenden »Gestalten der Goetheschen Iphigenie«, die »nur leicht getaucht in ihr Geschick« ganz farblos den eigentlich »tragischen Figuren« gegenüberstehen. Die von Hofmannsthal nun wahrhaft tragisch angelegten Figuren sollen »wie Taucher [...] in die Abgründe des Lebens« sinken, um dort »die Kreise der Hölle« (SW VII, 368) aufzuschließen. Indem Hofmannsthal seine *Elektra*

explizit gegen einen derart versöhnlichen Klassizismus inszeniert, verortet er das Drama programmatisch in der Tradition archaischer Poesie: Er tritt auf das dem aufgeklärten Humanismus abgewandt liegende, dunkle Ufer Kleinasiens über und erobert sich eine andere, ganz eigene Antike – eine, die er, unter Nutzung auch biblischer Sprachelemente, »vom großen Orient aus neu anblicken« (SW VII, 215) kann.

### Uraufführung

Die von Max Reinhardt kongenial inszenierte Premiere am 30. Oktober 1903 im Kleinen Theater in Berlin hatte durchschlagenden Erfolg beim Publikum, wurde aber von der Kritik kontrovers, mal euphorisch mal ablehnend, diskutiert (Wunberg 1972, 75 f., 82 f., 113 f.). Man lobte Reinhardt für die Gesamtwirkung von Bühnenbild und Kostümen, die von Lovis Corinth und Max Kruse gestaltet waren, die Lichtregie – minuziös entlang der literarischen Vorgaben ausgeführt – und das zu Beginn gespielte musikalische Klassizismuszitat der Ouvertüre der *Iphigenie* von Gluck in der Bearbeitung Richard Wagners. Mit Beifall wurde auch die schauspielerische Adaption der Elektrafigur durch Gertrud Eysoldt aufgenommen. Deren »kindlicher, geschlechtslos wirkender Körper von knabenhaften Formen« (Niemann 1993, 64) tritt in tanzenden und pantomimischen Elementen als körperlicher Ausdruck dem sprachlich zerfallenden Vokabular deutlich entgegen (Brandstetter 1995). Zu recht wird daher der *Elektra* in diesem Zusammenspiel von Bewegung, Farbe und Raum eine entscheidende Stellung in der expressionistischen Modernisierung des Theaters zugesprochen (Meister 2000). Die Konkurrenz von Sprache und Tanz verschärft sich dann in der Realisierung der *Elektra* als Oper (SW VII, 314 f.).

### Inhalt und Analyse

Die dramatische Handlung, die sich zwischen Gatten- und Muttermord – beide liegen bezeichnenderweise einmal zeitlich, einmal optisch außerhalb des sichtbaren Bühnengeschehens – entspinnt, ist »getränkt vom Motiv des Blutes« (Mayer 1991, 235). Gewalt, Rache und Trostlosigkeit beherrschen die moderne Szene des Atridenmythos, der im engen »Hinterhof des Königspalastes« (SW VII, 379) von Mykene in der Atmosphäre des »Lauernde[n], Versteckte[n] des Orients« (SW VII, 380) spielt und dessen theatrale Einrichtung (Bühnenbild, Lichtstimmung, Farben, Kos-

aus: Hofmannsthal Handbuch  
Leben - Werk - Wirkung  
C) Tuttinger 2011

tüme) Hofmannsthal in den *Szenischen Vorschriften* ausführlich dargelegt hat.

Elektra, die zunächst nur durch ihren von den Dienerinnen wiedergegebenen Sprachgestus eingeführt wird, ohne selbst aufzutreten, ist damit als erstes durch ihre Sprachgewalt präsent. »Das ewige Blut des Mordes« (SW VII, 66) prägt nicht nur ihre Erinnerungen, sondern dominiert auch ihre Sprache, die so inhaltlich die ausgewogene Rhythmik des fünfhebigen Jambus affektreich kontrastiert. In ihrem Eingangsmonolog überwindet Elektra die lineare, alltägliche Zeitbewegung, indem sie Tag für Tag in blutigen Visionen die Vergangenheit zu einer sich ewig wiederholenden Gegenwart werden lässt, bis endlich, so das von ihr chiliastisch imaginierte Endzeitbild, von »den Sternen [...] alle Zeit« (SW VII, 67) herabstürzt, da Rache für den Mord am Vater genommen ist. Ihre Antizipation dieses Endes visioniert sie als Tanz, den das »Fleisch und Blut« Agamemnons um sein »Grab« als »königliche Siegestänze tanzen!« (SW VII, 68) wird. Hier deutet der Monolog in seiner Funktion als Exposition bereits an, dass die sühnende Rache für Elektra nur zu einem hohen Preis zu haben ist, denn den Sühne- und Racheopfer zeichnet eine ambivalente Rückbezüglichkeit zwischen Elektra und ihrer zu tötenden Mutter Klytämnestra aus. So ahnt Elektra: »Ich weiß nicht, wie ich jemals sterben sollte – / als daran, daß du stirbst« (SW VII, 76). Dieser Doublebind zwischen Elektra als Rache Fordernder und Klytämnestra als Racheopfer zeichnet die doppelböde Konstitution der Hauptfigur als ebenso machtvoll (Sprache) wie machtlos (Handeln) aus: Elektra schüchtert die Dienerinnen ein, versucht Chrysothemis mit Versprechungen zum Plan eines gemeinsam zu begehenden Muttermords zu drängen, sie verhöhnt Ägisth und zwingt Klytämnestra mit ihren blutgetränkten Visionen rhetorisch immer wieder in die Knie, aber bei aller Sprachmächtigkeit: Handeln wird nicht sie, das tut – von der Rezeption oft kritisiert, da er dem Stück so äusserlich (SW VII, 403) bleibt – Orest.

### Mythos und Intertextualität

Was in dem Untertitel *Frei nach Sophokles* explizit als hypertextuelle Bezugnahme benannt ist, wird im Stück zu einer dramentektonisch zentralen Intertextualität gesteigert. Das Setting eines archaischen, orientalistisch anmutenden Griechenlands und eine Sprache voll blutrünstiger Rhetorik des Schreckens (Bohrer 1994) in alttestamentarischem Tonfall (Bergengruen 2010) machen bereits an der sprachlichen

Oberfläche der *Elektra* die Legierung als Programm der mythischen Umdeutung Hofmannsthals sichtbar. Er rekurriert in diesem Griechendrama auch auf Intertexte des zeitgenössischen Mythosdiskurses und damit vornehmlich auf Schriften Johann Jakob Bachofens, Erwin Rohdes und Walter Paters. Bestimmend für die modernen Züge seiner Variation der *Elektra* sind Breuers und Freuds *Studien über Hysterie* (1895) und das Werk Nietzsches.

*Das Mutterrecht* Bachofens (1861) gibt Hofmannsthal als Intertext mythisch-archaische Typen von Weiblichkeit (Urmutter, Hetäre, Amazone) an die Hand, die er als typisierende Reduktion in allen drei Frauenfiguren (Klytämnestra, Chrysothemis, Elektra) so zu kombinieren versteht, dass die Figuren völlig überdeterminiert erscheinen. Damit wird eine, im *Mutterrecht* noch vertretene, eindeutige Weiblichkeitsordnung gendersensibel äusserst effektiv subvertiert und als im Drama des frühen 20. Jahrhunderts unhaltbar ausgestellt (vgl. Eder 2013).

### Erinnern und Vergessen

Vor der Folie der *Studien über Hysterie* gestaltet Hofmannsthal zudem die Passionierung und Individualisierung der Figuren in *Elektra*. Hier werden im Zeichen der Hysterie, einer um 1900 als »spezifisch weiblich« erachteten Krankheit, ästhetische Mittel zur Radikalisierung des Dramas entworfen (Tanz, hysterische Bewegungstopoi, Aphasie; Vogel 1997; Brandstetter 1995). Die Heldin Elektra wie auch ihre Mutter Klytämnestra tragen die symptomatischen und für das Wiener Publikum leicht als Allusion auf den psychokulturellen Diskurs erkennbare Züge der Hysterikerin (Worbs 1999; Bergengruen 2010). Es zeigt sich allerdings, dass die psychoanalytisch zugespitzte These einer pathologischen Sexualisierung Elektras in ihrer Absolutsetzung als Interpretation des Dramas nicht evident ist.

Besonders stark sind aufgrund ihrer methodischen Tragweite die intertextuellen Bezüge zu den Texten Nietzsches zu betonen. In der *Geburt der Tragödie* (1872) werden die für *Elektra* relevanten Komplexe des Tragischen und der dionysischen Entgrenzung verhandelt. Ebenso entscheidend ist die Tragödienschrift für die zentrale Frage, warum die rachsüchtige Heldin nicht selbst zu der von ihr gepriesenen Mordtat schreitet. Dass sich in Elektras Nicht-Handeln ein Entwurf des dionysischen Helden gestaltet findet, lässt sich mit dem intertextuellen Blick auf Nietzsches Schrift zeigen (Eder 2013).

In ihrem Kult um die rächende Tat tritt Elektras unbittliches Erinnern in Konflikt mit dem Leben. Das Vergessen hingegen, das ihre Schwester Chrysothemis einfordert, begehrt umgekehrt Verrat am Prinzip der Treue. Diese Antinomie von Historie und Leben thematisiert Nietzsche als *Nutzen und Nachteil* im zweiten Teil der *Unzeitgemässen Betrachtungen* (1874) und hält ein flammendes Plädoyer für das Leben. Hofmannsthal hingegen skizziert mit seinen Figuren Skepsis gegenüber beidem: gegen Chrysothemis' Versuch im Vergessen zu überleben, ebenso wie der petrifizierenden Erinnerung Elektras. Diese Frage bleibt für Hofmannsthal, wie er im berühmten *Ariadne-Brief* an Strauss im Juli 1911 schreibt, auch später unentscheidbar: »Es handelt sich um ein simples und ungeheures Lebensproblem: das der Treue. An dem Verlorenen festhalten, ewig beharren, bis an den Tod – oder aber ›leben‹, weiterleben, hinwegkommen, ›sich verwandeln‹, die Einheit der Seele preisgeben, und dennoch in der Verwandlung sich bewahren, ein Mensch bleiben, nicht zum gedächtnislosen Tier herrabsinken. Es ist das Grundthema der ›Elektra‹, die Stimme der Elektra gegen die Stimme der Chrysothemis, die heroische Stimme gegen die menschliche« (BW Strauss, 134). Die Analogien zwischen *Elektra* und Nietzsches *Unzeitgemässen Betrachtungen II* lassen sich am Text bis hinein in die Ebene der Lexik verfolgen. Wenn Nietzsche seine Schrift mit einer Gegenüberstellung von erinnerndem Menschen und vergessendem Tier beginnt, in der sich bereits die zwei gleichermaßen bedenklichen Extrempositionen im Umgang mit dem Gedächtnis ankündigen, klingt dies nach in Elektras zorniger Klage: »Vergessen? Was! Bin ich ein Tier? vergessen? [...] ich bin kein Vieh, ›ich kann nicht vergessen!‹« (SW VII, 71 f.). Das Erinnern als genuines Kriterium des Humanen gerät Elektra zur ausschließlichen Verpflichtung und darin zu gerade nicht mehr menschlichem Handeln. Aus der zu erinnernden Mordkatastrophe der Vergangenheit resultiert die Denunziation der Gegenwart als unausweichliche Verschlingung von Liebesakt und Mord: »Die Höhle / zu sein, drin nach dem Mord dem Mörder wohl ist; / das Tier zu spielen, das dem schlimmsten Tier / Ergetzung bietet« (SW VII, 71). Der Tierversgleich dient Elektra stets als »Denunziation von Leben und Geschlechterfolge« (Mayer 1991, 236), doch mit der Wendung der Tier-Zuschreibung in ein identifikatorisches Selbstbild, das, angelehnt an die Qualen des Prometheus, die unentrinnbar sich wiederholende Ritualstruktur des Mythos aufnimmt, wird zudem eine tödliche Spannung in Elektras Inneres verlegt: »Ich füttere [...] mir einen Geier auf im Leib« (SW

VII, 64). Die Positionen sind von Beginn des Stücks an determiniert: Elektra, die personifizierte Kontrahentin der Verdrängung, geht zu Grunde, Chrysothemis, eingesponnen in das Erinnerungsnetz ihrer Schwester, will nichts als vergessen und »dann weiter leben!« (SW VII, 92), Orest, vom lähmenden Kult seiner Schwester auch szenisch weitgehend ausgeschlossen (Wetzell 1979), gelingt es, im Sinne Nietzsches »unhistorisch« zu empfinden und final die Tat zu begehen.

Im vehement entfaltetem Motiv der Rache deutet Hofmannsthal, dezent aber deutlich, auch eine sadistische Genugtuung Elektras gegenüber Klytämnestra an. Umgekehrt erleidet die Hauptfigur irritierend imaginäre Qualen, die ihr der ermordete, als eifersüchtig vorgestellte Vater Agamemnon zufügt: So wenn der Atridentochter ihr eigener Vater den »hohläugigen Haß« als eifersüchtigen »Bräutigam« (SW VII, 102) schickt und sie ihr Leiden als sadistisch-inzestuösen Lustgewinn des toten Vaters gespiegelt sieht. In dem Maße, wie ihr Agamemnons Genugtuung als Augenzeuge dieses Leidens sicher scheint, bejaht wiederum Elektra dieses Leiden: Weil sie den väterlichen Widergänger als Zuschauer, »die beiden Augen weit offen« (SW VII, 67), immer wieder vor sich sieht, leidet sie opferbereit »um seinetwillen« (SW VII, 104).

### Medienkonflikt

Exemplarisch für den radikalen und innovativen Zugriff Hofmannsthals auf den Stoff lassen sich die finalen Text- und Figurbewegungen interpretieren. Die Heldin zerfällt von Beginn des Stückes an in zwei dramatische Medien: in das Medium des Wortes und das Medium des Körpers. Das Wort dient der sprachgewaltigen, dem Zeichen-Setzen verschriebenen Elektra dazu, wechselseitig den begangenen Mord am Vater Agamemnon zu erinnern und den noch zu begehenden Rachemord an der Mutter Klytämnestra zu fordern – darin ist sie lebendes Gedächtnis, Priesterin der Zeichen. Ihr Körper hingegen ist ein der rationalen Sprachmacht entgegenstehendes, allerdings nicht minder mächtiges Medium, in dem sich Elektras tierhaft anmutende, dionysische Entgrenzung und ihre oft als hysterisch gelesene (streng genommen aber nur als hysterische Mimesis deutbare) Rhetorik des Leibes manifestieren. Symptomatisch erliegt Elektra, nach Dialogen von luzider, apollinischer Klarheit, final einem dionysischen Hörrausch, der sie von der bis dahin so sprachmächtig beherrschten Kommunikation mit anderen Personen abtrennt. So fragt ihre Schwester wiederholt gegen Ende des Stücks: »Hörst du nicht, so hörst du denn nicht?« (SW VII,

109). In diesem Zustand aber bewegt sich Elektra nur noch »den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade« und fordert: »Schweig, und tanze«. Dieser Tanz gerät jedoch zu einem »namenlose[n] Tanz« (SW VII, 110) ausgerechnet derjenigen Figur, die vor allem Kontrolleurin der Zeichen war. Das Namenlose ihres Tanzes verdeutlicht den nunmehr unmöglichen Bezug zum semiologischen Raum der Repräsentation (Eder 2013, 49–54). In *Elektra* scheitern final zwei genuin verschiedene und doch beide über Repräsentation definierte Medien des Ausdrucks, das Wort und der Körper, an der hereinbrechenden Präsenz des Namenlosen.

#### Literatur

- Erstdruck: Berlin 1904.
- Bergengruen, Maximilian: Dämon Elektra oder die Dissoziation der Mystik. In: Ders.: *Mystik der Nerven*. H.s literarische Epistemologie des »Nicht-mehr-Ich«. Freiburg i. Br. 2010, 35–82.
- Bohrer, Karl Heinz: Die Wiederholung des Mythos als Ästhetik des Schreckens. H. v. H.s Nachdichtung von Sophokles' »Elektra«. In: Ders.: *Das absolute Präsens*. Frankfurt a. M. 1994, 63–91.
- Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt a. M. 1995, v. a. 198–202, 279–282.
- Eder, Antonia: Der Pakt mit dem Mythos. H.s »zerstörendes Zitieren« von Nietzsche, Bachofen, Freud. Freiburg i. Br. 2013, 55–158.
- Frick, Werner: Die mythische Methode. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne. Tübingen 1998.
- Günther, Timo: Vom Tod der Tragödie zur Geburt des Tragischen. H. v. H.s »Elektra«. In: *DVjs* 79 (2005), 96–130.
- Mayer, Mathias: H.s »Elektra«. Der Dichter und die Meduse. In: *ZfdPh* 110 (1991), 230–247.
- Meister, Monika: Die Szene der »Elektra« und die Wiener Moderne. Zu H. v. H.s Umdeutung der griechischen Antike. In: Thoreau, Henry/Köhler, Hartmut (Hg.): *Inszenierte Antike – Die Antike, Frankreich und wir*. Frankfurt a. M. 2000, 59–86.
- Niemann, Carsten: Die Schauspielerin Gertrud Eysoldt als Darstellerin der Salome, Elektra und des Puck im Berliner Max-Reinhardt-Ensemble. Frankfurt a. M. 1993.
- Vogel, Juliane: Priesterin künstlicher Kulte. Ekstasen und Lektüren in H.s »Elektra«. In: Flashar, Hellmut (Hg.): *Tragödie. Idee und Transformation*. Stuttgart 1997, 287–306.
- Wetzel, Heinz: Elektras Kult der Tat – »Freilich mit Ironie behandelt«. In: *JbFDH* (1979), 354–368.
- Worbs, Michael: Mythos und Psychoanalyse in H. v. H.s »Elektra«. In: Anz, Thomas (Hg.): *Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz*. Würzburg 1999, 3–16.
- Wunberg, Gotthart (Hg.): *H. im Urteil seiner Kritiker*. Frankfurt a. M. 1972.

Antonia Eder

## 73 »Das gerettete Venedig« (1905)

### Entstehung

Hofmannsthals *Tragödie einer Freundschaft* entsteht im Wesentlichen zwischen Sommer 1902 und Herbst 1904, teilweise am Schauplatz in Venedig selbst. Nach auszugsweisen Vorabdrucken in den *Blättern für die Kunst* und in der *Neuen Rundschau* erscheint die Druckfassung 1905 bei S. Fischer. Der übernommene geschichtliche Stoff handelt von der aufgeflogenen spanischen Verschwörung gegen die Republik Venedig im Schicksalsjahr 1618. Hofmannsthal liest Thomas Otways antirepublikanisches Trauerspiel *Venice Preserved* (1682) erstmals während der Militärzeit 1896 und ist begeistert (BW Andrian, 64 f.). Kenntnis erhielt er über Bearbeitungsvorhaben Grillparzers und Schillers, sowie durch Balzac, den Hofmannsthal in seinem fiktiven Gespräch *Über Charaktere im Roman und im Drama* (1902) als Fürsprecher des Dramas auftreten lässt. 1901 macht sich Hofmannsthal erste Skizzen zum Geschehen. Der entscheidende Impuls folgt 1902 in Rom, wo er mit einer ersten Ausführung beginnt, die auf anschließenden Lesungen vor Familie und Freunden jedoch überwiegend Kritik erntet (vgl. SW IV, 151; BW Kassner, 30). Mit der Umarbeitung wartet Hofmannsthal, der in der Zwischenzeit die *Elektra* schreibt, bis 1904. Die Reinschrift liegt am 8. August 1904 vor. Diese Fassung hat er dann noch einmal nach Kritiken Bahrs, Brahms und Schlenthers gekürzt und verändert. Aufgeführt wird das Trauerspiel unter der Leitung von Otto Brahm am Berliner Lessingtheater am 21. Januar 1905, fällt jedoch bei Publikum und Kritik durch. Positiv rezensiert wird die Aufführung allein von Gustav Landauer, der von einem großen »Dichterbekennenis« spricht und den Misserfolg dem allzu großen »Naturalismus« der Regie anlastet (SW IV, 158).

Allerdings distanzierte sich Hofmannsthal selbst noch vor der Premiere von seinem Drama (BW Bahr, 275 f.) – möglicherweise auch aufgrund der recht brüskten Ablehnung Georges, dem Hofmannsthal das *Gerettete Venedig* in einer letzten Annäherung gewidmet hatte.

### Inhalt und Analyse

Hofmannsthal hat die Handlung der englischen Vorlage, die er für seine Zwecke selbst übersetzte, durch zwei episorische Berichte gerahmt – zu Beginn mit der Jugendgeschichte von Belvidera und Jaffier, und am Schluss mit der Geschichte über den großen Brand