

sprechen, den Raum zwischen ihnen und ihren Empfindungen beschreibt, verändert er das euripideische Vorbild derart, daß die Bearbeitung am Ende zu einer Neuschöpfung wird und das Geschehen der Fabel sich in die Stimmung eines Mysteriums verwandelt<sup>15</sup>.

Hofmannsthal selbst hat darum gewußt. Unter dem 4. Januar 1894 finden wir in seinen Aufzeichnungen die Notiz: „Grundstimmung der Alkestis: das unsäglich Wundervolle des Lebens<sup>16</sup>.“

### ELEKTRA

Als Hofmannsthal dem griechischen Mythos zum dritten Mal begegnete, 1903 in der „Elektra“<sup>1</sup>, zehn Jahre nach der „Alkestis“

<sup>15</sup> In der Interpretation des dreifachen Opfers (Alkestis für Admet, Admet für Herakles, Herakles für Admet) und der Darstellung der geschwisterlichen Nähe von Liebe und Tod liegen die Ansatzpunkte für die Umdeutung des Mythos, an dessen Beispiel Hofmannsthal ein ureigenes Problem — die Bedeutung der Treue und Verwandlung — klärt. Alle Versuche, Euripides als unübertretbare Norm zu proklamieren, führen deshalb ebenso am Wesen der Hofmannsthalschen Bearbeitung vorbei wie jene Vorwürfe, die es Hofmannsthal anmerken, daß er nicht frei und selbständig genug verfahren sei. Vergl. Edgar Steiger im Literarischen Echo a. a. O. Sp. 1001: „Für mich ist diese Hofmannsthalsche Alkestis nur ein neuer Beweis dafür, daß das Winckelmann-Goethesche Ideal des klassischen Altertums immer noch in gewissen Dichterköpfen spukt.“

<sup>16</sup> „Grundstimmung der ‚Alkestis‘: das unsäglich Wundervolle des Lebens τὸ μὲν θαυμάζειν πρῶτον καὶ μέγιστον εἶναι (alter Philosoph) Verwunderung der Grundakkord erwachender Epochen.“ Corona 9, a. a. O. S. 679.

<sup>1</sup> „Elektra“, im September 1901 zum ersten Mal konzipiert (Aufzeichnung vom 17. 7. 1904, Corona 6, a. a. O. S. 568), im Sommer 1902 genauer umrissen (Brief an Theodor Gomperz, Briefe 1900—1909 a. a. O. Nr. 55) wurde zwischen dem Juni und September 1903 niedergeschrieben: vergl. Briefe 1900—1909, a. a. O. Nr. 95, 96, 100 und Aufzeichnungen vom 17. 7. 1904 a. a. O. Die Premiere fand am 30. Oktober 1903 im „Kleinen Theater“ in Berlin unter der Regie von Max Reinhardt statt. Erste Publikation: 1904 bei S. Fischer, Berlin. Textbuch der Oper bei Fürstner, Berlin 1908. Die Veränderungen der Oper gegenüber dem Schauspiel sind heute in den Ges. Werken . . . Dramen II, a. a. O. S. 531 ff. einzusehen. Zur Entstehungsgeschichte aller Hofmannsthalschen Werke vergl. die Biblio-

und der „Idylle“<sup>2</sup>, war er gerade dabei, sich — anfangs noch tastend und zögernd — in der neuen Lebensform einzurichten. Loris war tot, das Frühwerk abgetan; der Mythos von der schönsten Dichtergestalt der Weltliteratur<sup>3</sup> für immer dahin. Der Brief des Lord Chandos vom Jahre 1901 bezeugt den Wandel der Zeiten<sup>4</sup>.

Hofmannsthal erkannte, daß die Formeln und Mythen seiner Sprache nicht hinreichten, um in den Kern der Dinge zu dringen — das Geheimnis blieb unentschlüsselt und entzog sich dem Zugriff rhetorischer Allmacht. Im gleichen Augenblick, da der Satz „Die Worte zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze“ niedergeschrieben wurde, ging ein Zeitalter zu Ende, und ein neues hob an, das, obgleich es seinen Dichtern, den jungen Expressionisten<sup>5</sup>, erst zehn Jahre später die Zunge löste, bereits mit dem Vorspiel des Chandos-Briefes begann.

Im klaren Bewußtsein, einen neuen, zu höherer Verpflichtung graphie von Karl Jacoby, zweite erweiterte Auflage in den „Hamburger Beiträgen zur Bücherkunde“, Band V, 1936. (Zur „Elektra“ (S. 19 f.).

<sup>2</sup> Gerade die antiken Werke zeigen, daß bei Hofmannsthal nicht in dogmatischer Weise zwischen Früh- und Spätwerk unterschieden werden darf. Die Bedeutung von Opfer, Treue und verständiger Beschränkung ist hier wie dort gleich groß: Alkestis — Elektra; der Schmied — Chrysothemis.

<sup>3</sup> Zu Hofmannsthals Ausspruch, er hätte nach dem „Abenteurer und die Sängerin“ sterben sollen, dann hätte er wenigstens eine runde Biographie gehabt, vergl. Naef a. a. O. S. 375, Adolf v. Grolman in: Die schöne Literatur 10, 1929, S. 454 ff. und Grete Schaefer: Hofmannsthals Weg zur Tragödie“, a. a. O. S. 306: „als sein Leben 1929, mit 55 Jahren, ein Ende nahm, hatte er den Höhepunkt seines Ruhmes fast um ein Menschenalter überlebt.“ Vergl. auch Paul Requadt: „Hofmannsthal“, a. a. O. S. 52, Richard Alewyn: „Hofmannsthals Wandlung“, Wissenschaft und Gegenwart 18, Frankfurt o. J. (1949), S. 21 ff., Max Mell, Nachwort zu „Loris“, a. a. O. S. 274, Rudolf Borchardt, Neue Schweizer Rundschau 22, 1929, S. 567 ff. und Thomas Mann: „Hugo v. Hofmannsthal“, Altes und Neues, Frankfurt/M. 1953, S. 193 ff.

<sup>4</sup> Den Bruch des Jahres 1901 nicht zu übertreiben fordert mit Recht Paul Requadt, a. a. O. S. 53. Dennoch ist der Einschnitt nicht zu verkennen. Die Hinwendung zum Dramatischen und die Abkehr von der Lyrik bezeichnen die Wende. Vergl. auch Hermann Broch: „Hofmannsthals erzählerisches Werk“, Die neue Rundschau 62, 1951, Heft 2, S. 1 ff.

führenden Weg zu gehen und die magischen Bezirke zu verlassen, in denen frühreife Jünglinge, halb wachend, halb träumend, dahindämmern, suchte Hofmannsthal nach Bundesgenossen: Leitbildern, vor deren schwarzen Tafeln sich das Geschehen deutlicher abhöbe. Wie der griechische Mensch, in der Begegnung mit dem Ungeheuren, gleichsam einen Schritt zurückgeht, um das Unbegreifliche momentanen Geschehens im Gleichnis des Mythos begreifbar zu machen und damit das „Jetzt“ in der Dimension des „Schon immer“ zerfließen zu lassen<sup>6</sup>, so griff auch Hofmannsthal nach festgefügtter und bewährter Tradition<sup>7</sup>.

Im gleichen Moment, da er das monologische Szenarium zugunsten dialogischer Dramatik aufgab und sich damit entschloß, die lyrische Proklamation durch Reaktionen heischende, von Spiel und Gegenspiel bestimmte Reden zu ersetzen, brauchte er die in der griechischen Tragödie Wort gewordenen Konflikte,

<sup>5</sup> Hierbei ist zu berücksichtigen, daß, wie vor allem das Beispiel Stadlers zeigt, gerade die bedeutendsten Expressionisten im Zeichen des frühen Hofmannsthals begannen, um sich später entschieden von ihm abzuwenden. Stellvertretend für diese Entwicklung steht Stadlers Weg von den „Praeludien“ zum „Aufbruch“ und den Rezensionen von 1911, vor allem der Besprechung von Georg Heyms „Der ewige Tag“. Siehe Ernst Stadler: „Dichtungen“, eingeleitet, textkritisch durchgesehen und erläutert von Karl Ludwig Schneider, Band 2, Hamburg o. J. (1954) S. 11 ff. — Zum Verhältnis des Chandos-Briefes zum Expressionismus vergl. Inge Jens: „Studien zur Entwicklung der expressionistischen Novelle“, Diss. (Masch. Schr.) Tübingen 1953, S. 31 ff.

<sup>6</sup> Man denke vor allem an die frühgriechische Lyrik, in erster Linie an Sappho, wo sich zeigt, wie der Mensch versucht, sein eigenes Erleiden am Beispiel des Mythos zu klären. (Vergl. Sappho fr. 27 a D.) Die Dichterin erinnert sich, um die Übergewalt eigener Liebe als des Größten im menschlichen Leben begreifbar zu machen, an Helena.

<sup>7</sup> Vergl. Grete Schaeder: „Hofmannsthals Weg zur Tragödie“, a. a. O. S. 317: „Für Hofmannsthal bedeutete die Neuschöpfung der Tragödie mehr als die Bewältigung einer Kunstform. Ihm war der Aufbau der dramatischen Welt, die Ergründung des letzten Geheimnisses menschlichen Handelns ein Vorstoß ins Metaphysische, die vom Dichter zu leistende ‚Tat‘ geistiger Weltdurchdringung.“ Vergl. auch Max Mell: „Hofmannsthals Werk“, Gedächtnisheft der Neuen Rundschau, Die neue Rundschau 40, 1929, S. 634 ff., vor allem S. 639 f.: „Aber wenn er selbst nicht ohne

an denen sich gleichsam die Archetypen menschlichen Verhaltens demonstrieren lassen<sup>8</sup>. Dabei scheint es nicht zufällig, daß auch die griechische Tragödie, um handelnde und reagierende Individuen aufeinander beziehen zu können, der Voraussetzung der Lyrik bedurfte: erst mußte das Individuum selbst erobert und der Außenwelt gegenüber abgehoben werden, ehe der Versuch gewagt werden durfte, den seiner selbst bewußten Menschen einem anderen entgegenzustellen, gleichgewichtige Werte zu schaffen und den Kampf vor dem gemeinsamen Hintergrund göttlicher Allmacht beginnen zu lassen<sup>9</sup>.

Mit dem ihm eigenen sicheren Blick für das Organische hat Hofmannsthal – wie im Thema, so auch in der Anerkennung natürlicher Gesetzmäßigkeiten ein gelehriger Schüler der Griechen – mit dem Drama erst dann begonnen, als er die äußersten Grenzen monologischer Selbstaussprache abgesteckt hatte: um das lyrische Oratorium durch die Antithetik des Dramas zu

Bitterkeit aussprach, er hätte doch nach dem ‚Abenteurer und der Sängerin‘ sterben sollen, so hätte er doch seine runde Biographie gehabt: so hat ihm Freundeswort unwillig entgegengehalten und ihm als Kraft und Ruhm angerechnet, daß er ja aus einem Tode, dem des jugendlichen Dichters, neu auferstanden wäre, an diesem Abschnitt seines Lebens, an einem späteren wieder, und jedesmal verjüngt und ein anderer, von ihm aus sich selbst gehoben. Die Werke dieses anderen nun, in der jenem Abschluß folgenden Zeit, die Hofmannsthal die mühseligste und dunkelste seines Lebens nannte, in diesen Werken beginnt allerdings ein anderes, etwas nur Manneskrafts Leistbares, ein Kampf: und es ist, altes deutsches Erbe, der Kampf um die Tragödie. Denn um nichts anderes handelt es sich in diesen Dichtungen, als an die Tragödie heran —, in sie hineinzukommen, wenn der Dichter jetzt gleichsam sein Zelt in den Räumen alter Tragödien aufschlägt, in ‚Elektra‘ und dem ‚Geretteten Venedig‘, vielmehr sein Haus darin hat und uns daraus ansieht; und dann, als gälte es sich noch zu überbieten — und in der Tat, das gilt es auch —, sich in das Schicksal des Odius hineingewagt wie in eine verrufene Höhle.“

<sup>8</sup> Vergl. hierzu Hans Heinrich Schaeder: „In memoriam Hugo v. Hofmannsthal“, a. a. O. S. 227 f.

<sup>9</sup> Vergl. Rudolf Pfeiffer: „Gottheit und Individuum in der frühgriechischen Lyrik“, Philologus 84, 1929, S. 137 ff. und Bruno Snell: „Das Erwachen der Persönlichkeit in der frühgriechischen Lyrik“, Die Antike 17, 1941, S. 5 ff. Neuester Abdruck in „Die Entdeckung des Geistes“, Hamburg 1955<sup>3</sup>, S. 83 ff.

überwinden<sup>10</sup>, bedurfte es der Erkenntnis des Philip Lord Chandos, daß die Verbindung zwischen Ich und Welt, jene im Selbstgespräch der Präexistenz umspannte Einheit der Gegensätze, für immer dahin sei.

Natürlich bedeutet das nicht, daß zwischen Früh- und Spätwerk, monologischer und dialogischer Gruppe, keine Beziehungen bestünden – Hofmannsthal selbst hat in einer Notiz<sup>11</sup> mit allem Nachdruck die Einheit seiner antiken Dramen betont und sie durch eine Interpretation gestützt, die uns mitten ins Zentrum der „Elektra“ hineinführt.

„Meine antiken Stücke haben es alle drei mit der Auflösung des Individualbegriffes zu tun. In der Elektra wird das Individuum in der empirischen Weise aufgelöst, indem eben der Inhalt seines Lebens es von innen her zersprengt, wie das sich zu Eis umbildende Wasser einen irdenen Krug. Elektra ist nicht mehr Elektra, weil sie eben ganz und gar Elektra zu sein sich weihte. Das Individuum kann nur schemenhaft dort bestehen bleiben, wo ein Kompromiß zwischen dem Gemeinen und dem Individuellen geschlossen wird.“

Mit diesen Worten wird das genaue Gegenteil jener Auf-

<sup>10</sup> Vergl. hierzu Hofmannsthals — in der Forschung bisher zu wenig berücksichtigten — Brief an Hermann Bahr vom 11. September 1904: „Ihre Entwicklung der beiden Hauptcharaktere des ‚Geretteten Venedig‘ konnte ich mir ohne Widerstreben zu eigen machen und damit auch die Schwäche des Stückes, vom eigentlich dramatischen Standpunkt, einsehen. Sie müssen das Stück als das Resultat einer notwendigen, aber nun schon überwundenen Entwicklung aufnehmen. Ich hatte damals das leidenschaftliche Verlangen, mich der dramatischen — nicht mehr dramatisch-lyrischen — Form extensiv zu bemächtigen, und meine Phantasie entzündete sich an dieser theatralisch gruppierten Anekdote, ohne daß sich mir der Stoff innerlich aus den Figuren heraus erschlossen hätte. Was so entstand, war ein Besitz, der mich doch in gewissem Sinn über meine eigenen inneren Möglichkeiten orientierte, ohne mich zu sehr zu befriedigen und zu beruhigen — dazwischen entstand dann die ‚Elektra‘. Sie müssen diese beiden Versuche immer nebeneinander halten.“ (Briefe 1900—1909, a. a. O. Nr. 127.) Im gleichen Augenblick, da Hofmannsthal die Ohnmacht des Wortes und die Bedeutungslosigkeit momentaner Verbalmagie durchschaute, reizten ihn die im Drama beschriebenen Handlungen und Taten. Was die Lyrik nicht darstellen konnte war in der griechischen Tragödie

fassung vom Menschen beschrieben, die der griechischen Tragödie zugrunde liegt. Der sophokleische Held, durch Überhebung und schuldhafte Isolation von göttlicher Strafe betroffen, wird im Verlauf der Tragödie durch Leiden zu Klarheit und Einsicht geführt; indem er leidet, erkennt er seine Situation, wie sie in Wirklichkeit ist, und überwindet Krankheit und Tragik.

Tragik ist für den Griechen kein notwendiger Bestandteil der Welt, sondern Ausdruck einer Krankheit, die der durch Leiden gedemütigte Mensch überwindet, so daß der Augenblick des Todes und der Vernichtung zur Sekunde seines Sieges wird<sup>12</sup>. Triumph und Trauer halten sich die Wage, da der Vernichtete zugleich ganz seiner selbst bewußt, seiner Grenzen inne und seiner wahren Möglichkeiten gegenwärtig geworden ist. Während die Nähe des Todes ihn hellsichtig macht, erkennt er, schon im Schatten, zum ersten Mal sein wahres Selbst: der blinde Ödipus wird wissend, die trotzig-herrische Antigone demutvoll und fromm<sup>13</sup>. Unangreifbar in sich selbst ruhend verfällt der Mensch der Tragödie nur allzu leicht der Hybris, nimmt sein Anderssein für selbstverständlich und gibt erst im

vorgebildet: antithetisches Spiel, Handeln voll Verpflichtung und Konsequenz, Leiden und Tun, Verstrickung und Erkenntnis im Tod.

Vergl. auch die für die Zeit sehr charakteristische Äußerung von Alfred v. Berger im Literarischen Echo vom 1. 10. 1905, die beweist, wie wenig viele Zeitgenossen Hofmannsthals Wandlung begriffen. „Daß er (sc. Hofmannsthal), um seinem Blut den ihm fehlenden dramatischen Eisengehalt einzufügen, eine althellenische und eine altenglische Tragödie seinen Dichtungen zum dramatischen Gerüst gegeben hat, läßt vermuten, daß der gewöhnliche Jammer poetischer Subjektivisten, die Stoffnot, auch Hofmannsthal viel zu schaffen macht... Hofmannsthal hat das alte Drama nur mit seiner Lyrik umspinnen, wie jene ceylonsche Schmarotzerpflanze den Urwaldbaum.“

<sup>11</sup> Corona 4, a. a. O. S. 707.

<sup>12</sup> Vergl. Wolfgang Schadewaldt: „Sophokles und das Leid“, Potsdam 1944, S. 25 ff.

<sup>13</sup> Vergl. Hans Diller: „Göttliches und menschliches Wissen bei Sophokles“, Kieler Universitätsreden Heft 1, S. 13 ff. und Walter Jens: „Antigone-Interpretationen“, Satira, Festschrift für Otto Weinreich, Tübingen 1952, S. 43 ff.

Tode zurück, was er nicht besitzen durfte. Erst dann erkennt er, daß es seine Schuld war, über dem Streben nach Selbstverwirklichung die ihm aufgetragene Weltverwirklichung<sup>14</sup>, die Erhellung göttlicher Ordnung, vergessen und statt des Kosmos dem Chaos den Weg geebnet zu haben. Den modernen Helden dagegen, Hofmannsthals Menschen, geht es zunächst um die Verwirklichung ihres eigenen Ich. Das objektive Korrelat ist hinfällig geworden, und einzig der Grad der Selbstintegration bestimmt das Schicksal der Menschen, deren oberstes Ziel: ganz sie selbst zu sein, ist . . . ein Ziel, an dem sie auch dann noch festhalten, wenn sie, ihrer selbst überdrüssig, nach Erlösung und Aufgabe der Individualität streben<sup>15</sup>. Wichtig ist in jedem Fall nur die Gewinnung persönlicher Substanz, einer Lebensmächtigkeit also, über die der Held der griechischen Tragödie in der selbstverständlichsten Weise verfügt, während sie dem modernen Menschen abhanden gekommen ist. Seine Individualität löst sich auf<sup>16</sup>, und deshalb strebt er danach, sie in der Begegnung mit andern, genau so Bedrohten wiederzugewinnen – das bedeutet, daß die Akzente des modernen Dramas nicht so sehr auf der festgefühten, in sich selbst ruhenden Einzelpersönlichkeit als dem spannungsgeladenen, von allen Beteiligten beanspruchten Raum des „Zwischen“ liegen. „Das Maß des Abstands“ zwischen Mensch und Mensch ist dahin; der einzelne, ohne bestimmendes Gesetz, erscheint labil und durch den Zugriff eines anderen in seiner Substanz verwundbar. Während der antike Mensch auch dann noch, wenn er seine eigene Position zugunsten des Gegners aufgibt (wie Neoptolemos im sophokleischen „Philoktet“), kein Gran seines Eigenseins verliert, vermögen sich die Hofmannsthalschen Helden die Ansichten

<sup>14</sup> Dieses Gesetz — Isolation bedeutet Schuld —, das, von Anaximander (fr. 1) auch auf Kosmos und Dingwelt bezogen, zuerst von Homer am Beispiel Achills, der seinen Freund Patroklos verliert, dargestellt worden ist, erfuhr durch Walter Nestle eine tiefgreifende Deutung („Odyssee-Interpretationen“, Hermes 77, 1942, S. 113 ff.)

<sup>15</sup> Vergl. Lili Hagelberg, a. a. O. S. 32.

<sup>16</sup> Vergl. Lili Hagelberg, a. a. O. S. 32, und Grete Schaefer: „Hofmannsthals Weg zur Tragödie“, a. a. O. S. 321, die Klytaimnestras Persönlichkeitsverfall mit Basilius' Selbstauflösung im „Turm“ vergleicht.

ihrer Partner in einem derartigen Maße zu eigen zu machen, daß allein der Augenblick und die Empfänglichkeit der Stunde über Fortführung oder Abbruch des zuvor für wahr und recht Gehaltenen entscheiden. Ein Vergleich zwischen der antiken Darstellung des Atriden-Mythos und Hofmannsthals später Variation bestätigt diese These und zeigt zugleich, wie sich das Handlungsschwergewicht des vorgegebenen Stoffes von Aischylos bis Hofmannsthal immer mehr von Orest fort und zu Elektra hin verlagert hat<sup>17</sup>.

Orest, nicht Elektra, steht im Mittelpunkt der aischyleischen „Choephoren“. Er ist Täter und Planer zugleich: mit seinem Auftritt beginnt das Drama, mit seinem Abgang endet es; Entschluß des Mörders und verübte Tat sind Eckpfeiler des Stücks, und alles, was dazwischen liegt, hat nur die Funktion, die Unausweichlichkeit des Geschehens sichtbar zu machen und die Inszenierung des Mords zu verdeutlichen.

Schon im Prolog ist Orest – soweit wir das aus dem Fragment des Eingangs entnehmen können – fest zu seiner Tat entschlossen: es bedarf nicht äußeren Anstoßes. Wenige Worte, angedeutet mehr als gesprochen, genügen, um die Schicksale des Geschwisterpaares zu erhellen. Beide leben im Elend, beide blicken zurück auf den Mord, beider Gedanken vereinigen sich in der Liebe zum Vater. Aber während Orest sicher und zielgerichtet erscheint, bleibt Elektra hilflos und schwankend. Der Chor muß sie beraten und ihr vorschreiben, was sie zu tun hat, denn allein hat sie weder Kraft noch Mut, die Zeit von sich aus zu ändern und inmitten einer vom Geld bestimmten Welt die alten ehrfurchtgebietenden Gesetze wieder als weithin sicht-

<sup>17</sup> Vergl. hierzu die Interpretation von Heinrich Meyer-Benfey: „Die Elektra des Sophokles und ihre Erneuerung durch Hofmannsthal“, Neue Jahrbücher 23, 1920, S. 165: „Hofmannsthal schließt sich an Sophokles an, aber er geht weiter als dieser: Sophokles hat Elektra zur Hauptgestalt gemacht und die Oresthandlung zurückgeschoben. Das ist hier in noch höherem Grade der Fall. Von Anfang bis zu Ende ist Elektra auf der Bühne und beherrscht das Ganze.“ Vergl. auch Hermann Ubell: „Die griechische Tragödie“, Die Literatur, herausg. von Georg Brandes, Berlin, o. J. (1905), S. 16 ff. (Die Verwandtschaft von Sophokles und Hofmannsthal gegenüber Aischylos in der Schlußzusammenfassung S. 23 f.)

bare Tafeln aufzupflanzen. Gebet und Zuversicht sind ihre Stützen – ein fester Glaube, der aus reiner Gesinnung erwächst und sich durch die geheimnisvollen Zeichen am väterlichen Grabe bestätigt sieht. Alles, was Elektra tut und denkt, führt zu Orest, dem Bruder hin: ihr Gebet, das Finden der Locke, endlich die Entdeckung der Fußspuren – das schließt den Abwesenden so sehr ein, daß es bei Orests zweitem Auftritt scheint, als sei er niemals fortgewesen. Schnell, beinahe ohne Bedenken, erkennt Elektra ihren Bruder wieder, der nun noch einmal, in langer Begründung, seine Entschlossenheit zur Tat bekundet und im Kommos gemeinsam mit der Schwester zum Vater betet<sup>18</sup>, er möge ihm hilfreich und freundlich sein. Erst dann wird das Traumgesicht der Klytaimnestra enthüllt, und Orest übernimmt die Vollstreckung des schreckhaft Geahnten.

Eins ergibt sich folgerichtig aus dem andern: dem Auftritt der Geschwister folgt das Wiedererkennen, dem ἀναγνώρισμός die Vorbereitung der Tat, der Planung die Inszenierung durch List und Trug, der Inszenierung endlich die Tat selbst. Glied reiht sich an Glied, und am Ende ist die Kette lückenlos.

Wie anders Sophokles! Orest tritt zurück, Elektra wird Heldin des Dramas. Gerade die Ähnlichkeit des Prologs enthüllt die verschiedenen Absichten der Dichter. Bei Aischylos steht Orest, Planer und Täter, allein im Mittelpunkt, Pylades greift nur ein einziges Mal ein – da freilich an der entscheidenden Stelle des Dramas, unmittelbar vor dem Muttermord –, der Pädagoge dagegen ist Lehrmeister und Berater. Er ist es, der den Jüngling nach Hause führt; er weist ihm Mittel und Wege, um sein Ziel zu erreichen, und nimmt damit die gleiche Stellung ein, die bei Aischylos der Chor gegenüber Elektra hatte<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Zum Aufbau der Szene vergl. Walter Jens: „Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie“, a. a. O. S. 22 ff.

<sup>19</sup> Interessant ist ein Vergleich mit Gerhart Hauptmanns „Agamemnons Tod“, dem zweiten Mittelstück der „Atriden-Tetralogie“: dort ist Pylades, noch stärker als der Pädagoge bei Sophokles, der eigentliche Träger der Handlung, der Orest antreibt und ihm die Skrupel und Bedenken vor der Tat nimmt. (Vergl. dazu die Dissertation von Heinz Fuhrmann: „Der Atridenmythos . . .“, a. a. O. S. 93.)

Und ein weiterer, sehr charakteristischer Unterschied: während Orest sich bei Aischylos nur versteckt, nachdem er die Stimme der Schwester gehört hat, um sich gleich darauf zu erkennen zu geben, geht er bei Sophokles wirklich fort – und von nun an beherrscht Elektra allein das Feld. Was der ältere Tragiker flüchtig und beinahe beiläufig andeutete, Elektras Leiden, führt Sophokles breit und bis ins Detail hinein aus.

Sie ist wirklich „das Kind des Schmerzes“, wie der Chor sie nennt, jammervoll und außgestoßen, aber zu gleicher Zeit maßlos in ihrem Haß und unnachgiebig in Zorn und Verachtung. Kalt und bestimmt durchschaut sie ihr Los, das elende Geschick der gattenlosen Frau, und zögert nicht, selbst den dafür verantwortlich zu machen, der ihre einzige Hoffnung ist: Orest. Der Chor, eigentümlich abgeschirmt, in der Haltung der Chrysothemis, weist sie vorsichtig zurück: „nicht gut ist es, Kind, mit den Mächtigen zu hadern“, und Elektra selbst, ihrer ganz und gar bewußt wie kaum eine Frau der Tragödie, weiß um die Maßlosigkeit ihres Jammers und die Unangemessenheit ihres Tuns, die sie doch nicht ändern kann, und die um so schroffer erscheint, je deutlicher die Schwester, Chrysothemis, an Gestalt gewinnt. Wie in der Antigone steht Maß gegen Unmaß, vorsichtige Verhaltenheit gegen ungeschirmten Zorn, Unterwerfung gegen Unnachgiebigkeit. Ein Anflug äußerer Übereinstimmung (Chrysothemis erklärt sich nach der Erzählung von Klytaimnestras Doppeltraum zum Lockenopfer bereit) – das ist alles, was an Gemeinsamkeit bleibt . . . ein Hauch, der schon vergessen ist, als Klytaimnestra die Bühne betritt und das große Streitgespräch zwischen Mutter und Tochter beginnt, jene schreckliche Szene des Richtens und Rechtens, die Aischylos umgangen hat. Ohne Verzug geht Klytaimnestra zum Angriff über und begründet ihr Tun: war sie nicht im Recht, den Mörder Iphigenies zu töten? Aber kaum, daß sie geendet, beginnt Elektra mit ihrer Entgegnung, – Argument für Argument wird widerlegt, und am Ende bleibt nichts als die Aufzählung der Schuld. Doch zwischen Geste und Gesinnung, Pathos und Charakter klappt ein Riß. Elektra, auch hier bis ins Letzte bewußt, weiß, daß ihre Worte weder mit ihrer Anlage noch mit ihrer

Gesinnung übereinstimmen<sup>20</sup>. Aber wie soll sie sich dieser Mutter gegenüber verhalten, die keine Mutter ist, und die, nach einer Sekunde des Bedenkens, jubelt, als sie die Nachricht vom Tod ihres Sohnes empfängt? Wie soll sie sich der Schwester gegenüber zeigen, die ihr die Nachricht von der Ankunft des gleichen Orest hinterbringt, dessen Todesgeschichte sie mit eigenen Ohren anhören mußte? Wieder erweist sich, wie fern sich die Geschwister sind. Was nützt es, daß Elektra vom Leben spricht, das beiden Schwestern nach der Tat beschieden sei? Chrysothemis ist keine Täterin, sie sieht auch die Seite des Gegners, weiß um Macht und Ohnmacht und kennt wie ihre ältere Schwester Ismene die der Frau gesetzten Grenzen, wenn es zum Streit mit den Männern kommt. Was ihr als Weisheit und Besonnenheit erscheint, muß Elektra feig und mutlos heißen, was sie für Klugheit ausgibt, nennt die Schwester jammervoll und töricht. Am Ende aber weiß Elektra, daß sie ganz allein ist, und daß ihr nichts anderes übrig bleibt als – unerhört für Aischylos! – die Tat selbst zu verüben.

Später, als Orest sich zu erkennen gibt und die Freude die Geschwister vereint, ist Elektras Jubel nicht weniger maßlos als der Ausbruch ihres Schmerzes. Wieder und wieder müssen Orest und der Pfleger sie ermahnen, bedachtsam zu sein und nicht durch vorlaute Freude alles zu verderben. Aber Elektra hört nicht: vom Rausch und endlich von der Freude der Vergeltung überwältigt („triff noch einmal, wenn du kannst!“ – „Dulde nicht, daß er weiter spricht und schwätzt!“) feiert sie die Stunde des Mords, die endlich die Leiden der Vergangenheit auslöscht.

Bedenkt man die Vielfalt der Veränderung, der Sophokles die aischyleische Fabel unterwirft, so erscheint demgegenüber Hofmannsthals Erweiterung der sophokleischen Tragödie, jedenfalls im Stofflichen, zunächst beinahe gering. Elektras Leiden, die Maßlosigkeit ihrer Gesinnung, ihr Trotz, der Versuch, die Tat selbst zu tun, das späte Wiedersehen mit dem Bruder, die Haßausbrüche und der ungeheure Jubel, als die Tat ins

<sup>20</sup> Soph. El. V. 616 ff.

Werk gesetzt wird: all das ist sophokleisch<sup>21</sup>. Dennoch wird eine genauere Interpretation die Eigenart des modernen Dramas klar benennen können.

Bezeichnend scheint es schon zu sein, daß der Prolog ganz fortgefallen ist. Während bei Aischylos, im Sinne der Orest-bezogenen Handlung, der Auftritt des Protagonisten schon auf die unmittelbar folgende Wiedersehensszene hinzielt; während Sophokles nach der kurzen Andeutung des Geschehens den großen Elektra-Mittelteil folgen läßt, um die Fäden erst ganz am Schluß, nach vielerlei Umschwüngen und Verwechslungen, wieder zusammenzuführen, verzichtet Hofmannsthal überhaupt auf jede Vordeutung und läßt die Tat, ohne den Zuschauer vorher über die Ankunft Orests zu unterrichten, ausschließlich in Elektras Herzen groß werden, so daß es scheint, als habe der Bruder nur hilfreich zur Seite gestanden, während sie die Tat gebar<sup>22</sup>. . . ihre Tat, die sie dann doch nicht tun konnte. Sie allein, Elektra, steht von der ersten Zeile an im Mittelpunkt, anwesend-abwesend wie Orest in der kurzen Szene der aischyleischen „Choephoron“, als Elektra mit dem Chor am Grabe steht. Langsam, Strich für Strich, gewinnt sie an Profil – der Klatsch der Mädchen schon enthüllt das Eigentliche. Wieder, wie in seiner Frühzeit, scheut sich Hofmannsthal vor allzu unvermit-

<sup>21</sup> Kluge Interpreten der Hofmannsthalschen „Elektra“, vor allem Meyer-Benfey und Max Mell, haben mit Recht betont, daß das von den meisten Erklärern so überstark in den Vordergrund gezogene dionysische Element, die „archaische Wildheit“ und der „hysterische Rausch“ durchaus in der antiken Tradition begründet liegen. Vergl. Heinrich Meyer-Benfey, a. a. O. S. 168 und Max Mell, a. a. O. S. 640 f.

<sup>22</sup> Ubell, a. a. O. S. 18, macht es Sophokles zum Vorwurf, daß er die Spannung durch das Auftreten Orests und des Pflegers zerstöre: „Das Drama des Sophokles beginnt mit einem technischen Fehler . . .“ und preist demgegenüber die durch Hofmannsthal erreichte Intensivierung der Handlung. Aber „Spannung“ ist keine Kategorie, mit der man an die griechische Tragödie herangehen kann. Der Mythos war allen bekannt; andernfalls wurde er erklärt. Die Betrachtung der Literatur über die „Elektra“ und ihre antiken Vorbilder zeigt immer wieder, wie gefährlich es ist, eins wertend am anderen zu messen, Maßstäbe des religiösen Kunstwerks in die Moderne zu projizieren und die Antike mit den Augen von Gustav Freytags „Technik des Dramas“ zu betrachten.

teltem Beginn, wieder gibt er Ton und Atmosphäre an, umreißt die Konturen der Heldin, ehe er sie selbst auftreten läßt.

Die Eingangssituation ist ähnlich wie in der „Alkestis“: die Stunde der Entscheidung, der Augenblick der Verwandlung ist da. Die Mägde haben sich versammelt und warten auf die Königstochter. Sekundenlang taucht sie auf, um sofort wie ein Tier zurückzuspringen . . . ein Dämon? ein Gespenst? oder die einzig Reine in einer Welt des Unflats und Ekels . . . sie, die Ausgestoßene, in Dreck und Schande und Entehrung Lebende: die einzig Reine? Die Mägde können sich nicht einig werden; es bleibt nichts Festes, außer daß Elektra anders – Dämon oder Huldin? – ist als sie.

Die Regiebemerkung „Die Tür fällt zu“ bezeichnet den Trennungsstrich zwischen der Königstochter und den Mädchen. Anfangs, als die Mägde noch auf dem Hof arbeiteten, war Elektra zurückgewichen, jetzt, wo sie allein ist, kommt sie heraus, beginnt zu sprechen und trifft schon mit dem ersten Wort den Grundzug ihrer Existenz: „allein! Weh, ganz allein.“ Von Anfang an ist Elektra in einem Maß vereinsamt, das der griechischen Tragödie fremd ist. Selbst der Leidvollste, Ödipus, ist in seiner tiefsten Erniedrigung nicht so einsam wie die Elektra des modernen Dichters. Ödipus hat sich schuldig gemacht und büßt, seine Erkenntnis vernichtet ihn zwar, aber sie zerschlägt doch auch die Doppelwelt des Scheins und läßt ihn zum erstenmal wissen, wer er wirklich ist. Empörung und Hybris können den Helden der griechischen Tragödie nicht von seinen Göttern trennen – im Untergang bezeugt er noch die Allmacht ihrer Gegenwart. Hofmannsthals Elektra aber hat nicht die Gewißheit ihrer sophokleischen Schwester, daß die Götter um des Rechts willen den Mord verlangen, und daß der Mord gut ist, weil das Göttliche selbst bedroht wird, wenn Unrecht Unrecht bleibt.

Sie ist allein mit ihrem Vater, dem toten Agamemnon, der sich ihr nicht zeigen will. Die eine Stunde des Tages, da der Tote und die Lebende sich zu einem gespenstischen Rendezvous begegnen, ist für Elektra der einzige Lichtpunkt inmitten der Dunkelheit ihres Schattendaseins – und selbst dieser Punkt

gibt nur Gelegenheit zu einem Gespräch, das in Wahrheit ein Monolog ist; denn indem Elektra mit dem Vater spricht, unterhält sie sich selbst und vergißt für einen Augenblick die Zeit, die sie in „Gestern“ und in „Morgen“ zerteilt hat. Elektra kennt keine Gegenwart . . . alles, was geschieht, bezieht sich auf die geschehene Tat zurück; alles, was sich ereignet, weist auf die kommende Rache voraus. Zwischen dem Gestern und dem Morgen gibt es nur die flüchtigen Sekunden einer scheinbaren Kommunikation, wenn der Geist des Toten erscheint. Aber selbst diese Sekunden sind nur Abbild des Vergangenen, denn immer, wenn Agamemnons Schatten kommt, wiederholt er, wie ein Priester seiner selbst, die Todesstunde, da man ihn erschlug.

Von dieser Todesstunde des „Gestern“ schnellt Elektras Gedanke, ohne Anhalt im Heute, bis zum Triumph des „Morgen“ vor, jenem großen Tag, da die Zeit von den Sternen herabstürzt, da wieder Gegenwart sein wird und Orest und seine Schwestern um das Grab des Vaters tanzen, den Mord der Mörder festlich zu begehen.

In der Welt ihrer Erinnerungen versunken, den Träumen und Erwartungen hingegeben, vergißt Elektra den Tag. Alles, was ihr begegnet, ist nur Symbol und Zeichen. Selbst die Gebärde der zurechtgewiesenen Schwester, die Elektras großen Monolog beendet, wird zum Zeugnis von Agamemnons Präsenz: „was hebst du die Hände? So hob der Vater seine beiden Hände, da fuhr das Beil hinab und spaltete sein Fleisch.“ Was geschieht, geschieht im Zeichen des Mordes, nichts darf sich verändern, die Konturen müssen rein und unverwischbar bis zum Tag der Rache sein. Während Elektra nur das eine Bestreben hat, die Vergangenheit rein zu bewahren und das Geschehene nicht durch die Metamorphosen zeitlicher Entwicklung zu verwandeln, sondern es, als ein unumstößliches Faktum, der richtenden Zukunft zu opfern, möchte Chrysothemis mit dem Augenblick paktieren und das starre Einerlei, das hoffnungslose, rein erinnerungsbezogene Gleichsein der Tage durch neues Erleben verändern. Chrysothemis möchte die starre Abfolge der Zeiten vertauschen, sich entwickeln, Kinder bekommen und altern. Sie stellt sich auf die Realität ein, vergleicht ihr Los mit dem

Zeit

|  
v

Schicksal anderer Frauen, die schwanger werden, säugen dürfen, ihre Kinder groß werden sehen – „und immer sitzen wir hier auf der Stange wie angehängte Vögel, wenden links und rechts den Kopf und niemand kommt“.

Chrysothemis fühlt, daß sie alt wird, ohne den Schritt des Tages zu spüren; könnte sie doch die Erinnerung ausschalten, vergessen! Aber das gerade will Elektra nicht: „ich bin kein Vieh, ich kann nicht vergessen.“ An ihrem Verhältnis zur Zeit entscheidet sich das Los der Schwestern. Ganz realistisch, dem Strom der Entwicklung, kreatürlicher Entfaltung hingegeben, spricht Chrysothemis; unmenschlich, starr, auf einen einzigen, in ferner Zukunft vielleicht aufzulösenden Punkt bezogen Elektra. Anders als Sophokles hat Hofmannsthal nicht Partei ergriffen, sondern die heroische und die menschliche Stimme auf gleicher Ebene miteinander kontrastiert. Chrysothemis ist weder Zerbinetta noch die vorsichtig und oberflächlich verständigt sich abschirmende Elektra-Schwester des Sophokles. Sie ist nicht nur Folie (wie es Chrysothemis, stärker als Ismene, bei Sophokles weitgehend ist), nicht nur Hintergrund, vor dem sich die Ausbrüche der Schwester deutlicher abheben, sondern sie hat durchaus ein eigenes Schicksal, um das sie zu kämpfen und das sie zu verteidigen versteht. Sie lebt im hic et nunc des Tages, während Elektra die Zukunft ständig antizipiert („Diesmal bin ich stark. Ich werfe mich auf sie, ich rei das Beil aus ihrer Hand, ich schwing es über ihr“) und sie gerade dadurch, ähnlich wie Kreon in „Ödipus und die Sphinx“, verspielt. Die Diskrepanz zwischen Wollen und Können, Vermeinen und Möglichkeit zeigt sich an dieser Stelle zum ersten Mal mit aller Deutlichkeit: blind und zeitfremd, nur im Gestern und im Morgen heimisch, wird Elektra dann versagen, wenn die Sekunde der Entscheidung die Entschlossenheit und gesammelte Kraft der Täterin verlangt.

Überblickt man das große Gespräch zwischen den Schwestern, so wird deutlich, in welcher Weise Hofmannsthal die von Aischylos zu Sophokles führende Entwicklungslinie fortgesetzt hat:

Bei Aischylos steht die Faktizität selbst, eindeutig und un-

bezweifelbar, im Mittelpunkt des Dramas (der Plan, die Entdeckung der Locke, die Wiederbegegnung, die Inszenierung des Mords – alles fügt sich lückenlos ineinander); bei Sophokles geht es in erster Linie um die Interpretation menschlicher Reaktionen auf bestimmte vordergründig berichtete Ereignisse; bei Hofmannsthal schließlich treten die Fakten beinahe ganz zurück, es bleiben nur Argumente und Selbstaussprachen, die weitgehend vom auslösenden Anlaß abgetrennt sind. Je mehr die Entwicklung fortschreitet, desto unwichtiger werden äußerliche Momente, desto deutlicher entwickelt sich das Spiel der Charaktere. So betrachtet steht Sophokles genau in der Mitte zwischen dem älteren Tragiker und dem modernen Dichter: das Ereignis ist ihm noch wichtig, aber nicht um seiner selbst willen, sondern allein als Anhaltspunkt für die sich dialektisch entwickelnden Argumente der jeweiligen Gegenspieler. Aischylos kommt es zunächst auf die zielgerichtete, vorwärts drängende Handlung an; Sophokles dagegen belastet die Spanne zwischen Plan und Tat so lange mit Umschwüngen, Intrigen und Doppelbödigkeiten, bis die Reaktionen der Handlungsteilnehmer auf den verschiedensten Ebenen, im Schein so gut wie im Lichte der Wahrheit, durchgespielt sind. Das bedeutet für den Handlungsablauf, daß die aischyleische Frage: „wird der Mordplan gelingen?“ bei Sophokles zur Erwägung „kann Elektra durch die Hilfe ihres Bruders aus der Tiefe ihres Leidens befreit werden können?“, bei Hofmannsthal endlich zum Problem „Elektra“ schlechthin wird. Die andeutende Vorbereitung des Endes ist fortgefallen, Orest beinahe völlig zurückgetreten: nur noch ein Gegenspieler und nicht einmal der wichtigste, denn sowohl Chrysothemis als auch Klytaimnestra haben für die Entwicklung der Elektra größere Bedeutung als der Bruder. Erst Klytaimnestra, die Mutter, zwingt ihre Tochter, wirklich zu bekennen und die geheimsten Ziele zu enthüllen. In der Begegnung von Mutter und Tochter wiederholt sich das Spiel der Schwestern; auch Klytaimnestra ist, wenn auch in ganz anderem Sinne als Chrysothemis, Elektras Gegenspielerin; auch sie möchte, wie Chrysothemis, vergessen; auch sie hat ein eigentümliches Verhältnis zur Zeit und bleibt, wie

Key

ihre jüngere Tochter, im Bannkreis der älteren.

Erneut schreckt Hofmannsthal nicht vor schroffer Veränderung der Fabel zurück, um die eigentümliche Beziehung zwischen Mutter und Tochter, die Begegnung der einander so Ähnlichen, in seinem Sinne auszudeuten. Während bei Sophokles in keiner Sekunde auch nur der Anflug einer Scheingemeinschaft zwischen Klytaimnestra und Elektra erkennbar ist, macht Hofmannsthal, um den folgenden Umschwung stärker herausarbeiten zu können, die Mutter zunächst zum Werkzeug der Tochter. Jetzt steht nicht mehr Argument gegen Argument, These gegen These, sondern aus Haß und Fremdheit entwickelt sich eine makabre Verbindung, die am Ende, als Elektra Farbe bekennt und die Mutter sich hintergangen sieht, erneut in bitterste Feindschaft umschlägt. Aus dem antiken Agon – Rede-Gegenrede-Stichomythie – ist ein langes Gespräch geworden, in dem Klytaimnestra immer mehr in die Enge getrieben wird, bis Elektra endlich in unerhörtem Triumph abbricht – alles, was sie wollte, ist erreicht, ihr Wort: „Ich habe eine Lust, mit meiner Mutter zu reden wie noch nie!“ scheinbar bestätigt.

Beide, Mutter und Tochter, sind (Orest wird später davon sprechen) wie mit Ketten aneinander gefesselt: Elektra, die ihrer Mutter durch ihr bloßes Dasein Mark und Kraft raubt, und Klytaimnestra, die ihre Tochter anbindet, wie es ihr gefällt: „ich weiß nicht, wie ich jemals sterben sollte als daran, daß du stirbst.“

Beide fühlen den großen Schatten des Feindes, verhalten sich abwartend und lauernd, aber doch immer bereit, eine Blöße im Verhalten des Gegners zu entdecken, um sie unbarmherzig auszunützen. Die Tochter kennt den schwächsten Punkt ihrer Mutter genau; sie weiß um die Träume und den blinden Taumel, dem Klytaimnestra durch eigene Schuld verfiel, als sie sich auf Talismane, Aberglauben, Zauberei und mancherlei Gerüchte verließ. „Du bist nicht mehr du selber“, sagt Elektra und trifft damit einen Tatbestand, den Klytaimnestra wohl durchschaut, aber nicht ändern will. Ihr einziges Bestreben ist, sich den Sensationen des Augenblicks und den Reizen des Momentanen um jeden Preis hinzugeben, da allein die ständige Veränderung sie

vergessen machen kann: „die Stunden haben alles in der Hand. Ein jedes Ding kann ein erträgliches Gesicht uns zeigen nach dem gräßlichen.“ Im gleichen Maße, wie Elektra alle Kräfte anspannt, um ganz sie selbst zu sein, strebt Klytaimnestra danach, sich hinzugeben und im Schauer eines reizend-überraschenden Augenblicks wenigstens sekundenlange Erlösung zu finden. Um dieses Strebens willen ist sie geneigt, auch das Unglaublichste anzunehmen und sogar an eine Versöhnung mit der Tochter zu glauben. Ein scheinbar einlenkendes Wort genügt, um ungeahnte Hoffnungen zu erwecken. Allein das Angenehme der Stimmung, das freundliche Fächeln einer sanften Luft, ist von Bedeutung, wenn es sich hinzugeben und die dunklen Träume zu verjagen gilt. Klytaimnestra weiß um die Allmacht magischer Bräuche und begreift die Notwendigkeit rechter Erfüllung, doch sie besitzt das Rezept nicht, das ihr helfen könnte. Elektra aber kennt das Geheimnis, „sie hat Worte“ und ist stark und ganz in sich selbst ruhend, nicht zerfallend und hin- und hergezerrt wie Klytaimnestra; sie weiß um den Fixpunkt und die notwendige Ausrichtung auf ein festumrissenes Ziel – deshalb muß sie raten und Beistand leisten, und je länger sie spricht, je mehr sie andeutend enthüllt, desto begieriger wird Klytaimnestra, das Ganze, die Wahrheit, zu erfahren. Aber um diese Wahrheit zu sehen bedarf es der Anerkennung des Mordes, den Klytaimnestra um jeden Preis vergessen will. Sie, die dem Augenblick und dem Wechselspiel der Sekunde Verfallene, ist längst nicht mehr die gleiche, die die Tat verübte. („bin ich denn noch, die es getan?“) Löst sich nicht auch der Augenblick selbst immer wieder in ein „Davor“ und ein „Danach“ auf und bleibt, rein für sich, ganz unbegreiflich?<sup>23</sup> Seltsam, wie sich Mutter und Tochter in diesem Punkte berühren: beide ver-

<sup>23</sup> „Da stand er, von dem / du immer redest, da stand er und da / stand ich und dort Ägisth, und aus den Augen / die Blicke trafen sich: da war es doch / noch nicht geschehn! und dann veränderte / sich deines Vaters Blick im Sterben so / langsam und gräßlich, aber immer noch / in meinem hängend — und da wars geschehn: / dazwischen ist kein Raum! Erst wars vorher, / dann wars vorbei — dazwischen hab ich nichts / getan.“ H. v. H.: Ges. Werke . . . Dramen II, a. a. O. S. 35.

gessen das Heute, beide, die im Augenblick lebende Mutter und die in der Vergangenheit wohnende Tochter, scheitern an jener zeitlichen Dimension, um die allein Chrysothemis weiß: der organisch sich entwickelnden, kontinuierlich und stetig sich häufenden Summe der gelebten Tage. Die eine, Elektra, vergißt über der Tat der Mutter ihre eigenen Aufgaben, die andere, Klytämnestra, ist dem Augenblick so sehr verfallen, daß sie die Sekunde nicht mehr greifen kann, und am Ende nur noch ein vager Eindruck von Ausgangspunkt und Ziel, nicht aber vom Geschehnis selbst zurückbleibt. Unter solchen Zeichen löst sich Klytämnestra immer mehr auf, und der Wunsch nach Halt und Festigkeit, nach Brauch<sup>24</sup> und fest gefügter Sitte<sup>25</sup> wird

<sup>24</sup> Mit Recht erwähnt Max Mell, a. a. O. S. 641 f., die orientalischen Züge der Klytämnestra, die sich „einer Ägypterin gleich“ aufführt. Immer wieder hat Hofmannsthal das Antike durch Orientalisches ergänzt und erweitert. (Vergl. seine Ausführungen im Brief an Ernst Hladny, Briefe 1900—1909, a. a. O. S. 383 f.) Um keinen Preis sollte, nach seinem Wunsch, irgendein Gefühl von Klassizismus, falschem Antikisieren und „verteufelt humaner“ Atmosphäre aufkommen. Das beweisen vor allem seine „Szenischen Vorschriften zur Elektra“. H. v. H.: Ges. Werke... Prosa II, a. a. O. S. 81 ff. „Klytämnestra trägt ein prachtvolles grellrotes Gewand. Es sieht aus, als wäre alles Blut ihres fahlen Gesichtes in dem Gewand. Sie hat den Hals, den Nacken, die Arme bedeckt mit Schmuck. Sie ist behängt mit Talismanen und Edelsteinen. Ihr Haar hat natürliche Farbe. Sie trägt einen mit Edelsteinen besetzten Stab. Ihre Schleppträgerin hat ein hellgelbes Gewand. Sie hat ein bräunliches Gesicht, das schwarze Haar straff zurückgenommen wie die Ägypterinnen, sie ist sehr groß und hat die biegsamen Bewegungen einer aufgerichteten Schlange. Die Vertraute, auf die sich Klytämnestra stützt, hat ein violette oder dunkelgrünes Gewand und gefärbtes Haar mit Goldbändern durchflochten und ein geschminktes Gesicht. Es kommt sehr darauf an, daß der Maler diese drei Gestalten als Gruppe sieht und den furchtbaren Gegensatz zu der zerlumpte Elektra. Orest und der Greis, sein Pfleger, sind als wandernde Kaufleute gekleidet. Daß sie einem fremden Volke angehören, als Fremde wirken, muß deutlich sein. Ihr Kostüm muß sich, ohne zu sehr zu befremden, von den konventionellen, pseudo-antiken entfernen und darf an die Stimmung orientalischer Märchen anklingen, aber in finsternen, wenn auch keineswegs toten Farben.“ (a. a. O. S. 84.)

<sup>25</sup> Die Beziehungen zwischen dem Aberglauben der Klytämnestra und dem von Freud über Aberglauben und Fetischismus entworfenen Bild — einerlei ob sie Hofmannsthal bewußt waren oder nicht — ergeben sich

zum Ausdruck derjenigen, die, jeglicher Norm beraubt, auf der Flucht ihr ganzes Selbst opferte, nur um sich nicht erinnern zu müssen. Aber je schneller sie zu fliehen strebt, desto mehr gibt sie sich selbst auf, und je entschlossener sie sich zu sammeln sucht, desto grausamer wird sie auf die Tat verwiesen. Die Antinomie ist ohne Ausweg; es gibt keinen Rückzug: „willst du nach rechts, da steht das Bett! nach links, da schäumt das Bad wie Blut! das Dunkel und die Fackeln werfen schwarzrote Todesnetze über dich.“ Allein der Tod — das ist Elektras letzter triumphierender Gedanke vor dem jähen Umschlag — wird Klytämnestra von ihren Träumen befreien; allein der Tod kann die Ketten zerschlagen, mit denen Mutter und Tochter aneinander gekettet sind. In einer riesigen, maßlosen Antizipation des Kommenden malt Elektra Klytämnestras letzte Stunde aus, die Einsamkeit, die Not des Sterbens, als Letztes den Vorwurf aus dem Gesicht der Tochter, das aus des Vaters und der Mutter Zügen gemischt ist — ein Vorwurf für die Mörderin und ein stilles lauerndes Warten, bis das Beil sich löst.

Auf dem Höhepunkt der Vorwegnahme bricht die Handlung um, Orests Tod wird gemeldet, Triumph verwandelt sich in Haß und Trauer, Angst und Entsetzen in Jubelschrei und wilde Freude, und von ganz unten her, aus der Perspektive der Diener und Knechte, wird das Geschehen in der Weise des Anfangs beleuchtet.

Alles, was für Sophokles bedeutsam ist, scheint für Hofmannsthal wertlos; das Auftreten des Pädagogen, der lange Bericht über den Unfall Orests bei den pythischen Spielen, die Reaktion der Klytämnestra, die „Täuschung“ der Chrysothe-

von selbst. Die von Freud exakt begründeten und wissenschaftlich unterbauten Theorien mögen im ersten Dezennium unseres Jahrhunderts Gemeingut der gebildeten Wiener Kreise gewesen sein: die Publikationen Hermann Bahrs, Hofmannsthals engem Freund, vor allem der „Dialog vom Tragischen“ beweisen das deutlich. (Vergl. dazu die — grotesk übertriebene — Stellungnahme von Maximilian Harden in der „Zukunft“ 48, 1904, S. 349 ff.) Im einzelnen vergl. man Sigmund Freud: „Zur Psychopathologie des Alltagslebens (Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum)“, Kapitel XII, erste Auflage in der Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie, Band X, 1901.

mis... das alles wird durch kurze Andeutungen aus Dienermund ersetzt; genug, daß Orest tot ist und Elektra handeln muß. Die näheren Umstände sind belanglos; das Intrigenspiel darf nicht (durch Chrysothemis' Entdeckung am Grabe) auf die Spitze getrieben werden.

Wie in der sophokleischen „Antigone“ hat sich das Verhältnis zwischen den Schwestern umgekehrt: war anfangs Chrysothemis die Bittende, Elektra die schroff sich Verweigernde, so wird jetzt Elektra, die ältere Schwester, zur bittend Flehenden, Chrysothemis zur heftig Umworbenen. Chrysothemis, nicht Elektra, ist nun die Starke, ihrer selbst Gewisse, Elektra die Dienende, immer wieder um die Gunst der Schwester Werbende: abermals antizipiert sie und beschreibt die Zeit, da sie Chrysothemis zur Hochzeit geleiten wird, abermals steigert sie ihre Visionen bis ins kleinste Detail... und abermals erleidet sie Schiffbruch: Chrysothemis entzieht sich („laß mich“ – „ich kann nicht“), und Elektra ist nach der visionären Aufgabe ihres Ich, die sie beinahe, zum ersten Mal, sich selbst vergessen und ganz Chrysothemis werden ließ, mehr denn je auf ihr eigenes Ich zurückgeworfen... so einsam, daß sie nur noch gegenüber dem auftretenden Orest, sagen kann, was sie nicht ist:

Ich bin nicht Mutter, habe keine Mutter,  
bin kein Geschwister, habe kein Geschwister,  
lieg vor der Tür und bin doch nicht der Wachhund,  
ich red und stehe doch nicht Rede, lebe  
und lebe nicht, hab langes Haar und fühle  
doch nichts von dem, was Weiber, heißt es, fühlen:  
kurz, bitte, geh und laß mich! laß mich! laß mich!

Hier, in dieser Rede, ist jener Punkt der Selbstauflösung erreicht, den Hofmannsthals Interpretation mit dem Satz „Elektra ist nicht mehr Elektra, weil sie eben ganz und gar Elektra zu sein sich weihte“, bezeichnet. In dem Augenblick, wo sie sich entschloß, nichts anderes als sie selbst zu sein, verlor sie die Beziehung zu ihrer Umwelt, mit der Beziehung die Möglichkeit fruchtbarer Kommunikation, mit dieser Möglichkeit die Gabe, sich im hic et nunc täglicher Bewährung zu behaupten. Nicht zufällig (in tieferem Sinne wahrhaftig als bei Sophokles)

erkennt der Bruder sie nicht: denn die Elektra, die er findet, ist nicht Elektra<sup>26</sup>. Sie selbst weiß, daß das Opfer, das sie dem eifersüchtigen Toten bringen mußte, zu schwer für sie war. Gegen ihren eigenen Willen hat sie den Haß wie einen Gemahl empfangen und sich mit ihm verbündet, aber die Maske war zu schwer für sie, der Haß unerträglich, die Liebe unerträglicher; furchtbar die Gebote des Toten, die sie der Mutter immer ähnlicher werden ließen.

Als Rettung bleibt am Ende nur die Tat, die Überwindung des Selbst, die große Kommunikation des Handelns: eine andere Form des Vergessens, eine Variation von Flucht in Brauchtum und Magie, und auch das nur eine Maske, die Elektra nicht zu tragen versteht. Während die Tat geschieht, bleibt sie Statistin, zu vergeßlich selbst, um dem Bruder das Beil geben zu können, unfähig, sich zu erheben und den tausendfach vorweggenommenen Tanz der Freude mitzutanzten. Mitten im Jubelreigen bricht sie tot zusammen. Was sie ersehnte, ist eingetroffen; aber sie selbst bleibt außerhalb des Geschehens – die Antizipationen in Wort und Traum haben die Möglichkeit der Anteilnahme verhindert. Das ersehnte Morgen konnte nur in der Dimension der Zukunft, nicht als handlungsheischende Gegenwart verstanden werden. Elektras Versuch, ganz sie selbst zu sein, ist gescheitert. Mitten im Erwarteten, nach Orests Wiederkehr und dem Sühnetag des Mords, geschieht das Paradox, daß die eigentliche Täterin stirbt. Um ganz sie selbst zu sein, hatte sie ihr eigenes Dasein, die Hoffnungen ihrer Kindheit und die Träume des jungen Mädchens einem einzigen Ziel geopfert. Um des Toten willen war sie zur Heroine, um des Vaters willen zur Hassenden geworden. Aber Haß und Jähzorn waren

<sup>26</sup> Auch Gerhart Hauptmann hat die sophokleischen Andeutungen über Elektras Elendsdasein aufgegriffen und verstärkt. Auch seine Elektra ist alt, zerlumpt und ihrem früheren Bilde unähnlich – auch sie hat nur einen einzigen Gedanken: „Ich brenne und ich schreie: Rache! Rache!“ (Gerhart Hauptmann: „Die Atriden - Tetralogie“, Frankfurt/M. 1948, S. 175.) Freilich ist Hauptmann, vor allem in der Zeichnung des Pylades und des Bettlers Agamemnon, wesentlich weiter vom antiken Vorbild abgewichen als Hofmannsthal.

nicht stark genug, um sie über den Augenblick der Tat hinüberzutragen und den Schritt von der Erwartung zum Eintreffen gangbar zu machen. Das einzige, was ihr hätte helfen können: das Ersehnte selbst auszuführen und die reine große Tat zu verüben<sup>27</sup>, blieb ihr versagt.

Bei Sophokles ist am Ende alles geordnet und voll Sinn. Die Mörder sind tot, die Geschwister vereint, die rechtmäßige Ordnung wiederhergestellt. Bei Hofmannsthal dagegen steht am Schluß die Dissonanz, denn mit den Mördern stirbt auch die Heldin, und nur die Verständigten, Orest, der Täter, und Chrysothemis, die, ähnlich wie Ismene in der „Antigone“, am Schluß vergessen ist: so leichtgewichtig – unbedeutend ist ihr Schicksal – der Handelnde und die Frau, die immer auf der Höhe der Situation ist und sich vertrauensvoll der Stunde überläßt, leben weiter. Doch sie leben nur, weil die Tat geschehen ist und Elektra sich so wie sie war, jenem Wesen geopfert hat, das sie um des Vaters willen sein wollte und doch nicht sein konnte, jener zielbewußten Täterin, als die sie sich, nur aus der Ferne, im Gleichnis des Abstands, betrachten durfte. Elektra ist Hamlet<sup>28</sup>, und ihr Verhältnis zur Tat scheint vom Dichter nicht zuletzt deshalb ironisch aufgefaßt worden zu sein, weil es ihm darauf ankam, die Antizipation und die Tat selbst mit aller Schärfe zu konfrontieren. Anders als Ariadne kann Elektra nicht die Starrheit ihrer zeitlichen Einsicht zugunsten des Entschlusses opfern, sich – wie Chrysothemis – durch die Varia-

<sup>27</sup> Elektras Schuld und Schicksal liegt darin, daß sie, die Frau, die ihr gesetzten Grenzen überschreitet. Weibliche Bestimmung (Alkestis, Semele, Leda, Ariadne, Helena, Jokaste) ist Opfer und Erleiden, nicht Handeln und Tun. Elektra verkennt den „aktiven Ursinn des Erlebens“ („Buch der Freunde“, a. a. O. S. 8) und sucht Aktion dort, wo sie ihr nicht zukommt und ihr Wesen zersprengen muß: in der männlichen Tat.

<sup>28</sup> Vergl. „Ad me ipsum“, a. a. O. S. 361, den Brief an Hladny, Briefe 1900–1909, a. a. O. S. 383 f. und Corona 6, a. a. O. S. 568. Zum Problem Elektra–Hamlet vergl. Gilbert Murray: „Hamlet and Orestes, a study in traditional types“, The British Academy. The Annual Shakespeare Lecture 1914. Zum Verhältnis von antiker Tragödie und Shakespeare, unter dem Gesichtspunkt des Handelns, vergl. ferner: Gerhart Hauptmann: Das ges. Werk, Berlin 1942, Bd. XIII, S. 531 ff., S. 537 und S. 588 ff.

tionen des Werdens verändern zu lassen<sup>29</sup>. Tun ist, nach Hofmannsthals Worten: sich aufgeben<sup>30</sup>. Gerade das aber versteht Elektra nicht. Weil sie sich nicht aufgeben kann und nur sie selbst sein will: eben darum muß sie sterben. Ariadne wird wiedergeboren, Elektra scheitert, aber indem sie durch ihr Opfer<sup>30a</sup> scheitert und sich um jeden Preis treu bleibt, nimmt sie ihr reines Sein mit in den Tod, bleibt unangreifbar und unberührt von aller Metamorphose für immer bewahrt – über den Tod hinaus treu und im Einklang mit ihrem Schicksal. („Identität von Treue und Schicksal<sup>31</sup>.“) Der Tod ist für Elektra der Augenblick, in dem ihre Treue<sup>32</sup> belohnt wird.

Bei Sophokles wird die Heldin durch den Bruder und die vollzogene Rache erlöst, bei Hofmannsthal – hier liegt die entscheidende Variation – erscheint sie in jenem Augenblick vollkommen, da sie als Scheiternde, mitten im Siegesrausch verlassen, in der Vernichtung ihrer selbst erfahren muß, daß es ihr Schicksal war, sich nicht verwandeln zu dürfen: deshalb bleibt sie sich treu, als sie im Augenblick der Verwandlung abseits steht und stirbt. Weil die Treue ihr Schicksal war und ihre Bestimmung ein Verharren im reinen Sein, besteht ihr Opfer darin, daß sie stirbt, als die Zeit sich wandelt und die Zukunft zur Gegenwart wird. Während Sophokles' Heldin durch die Hilfe des Bruders erlöst wird, kommt Hofmannsthals Elektra im Tode ganz zu sich selbst. Bei Sophokles sind, trotz der Verschiebung gegenüber Aischylos, Orest und Elektra gleichberechtigt: zuerst ist Orest allein, dann Elektra, am Ende sind die Geschwister vereint. Bei Hofmannsthal dagegen geht es nur um ein einziges Problem: Elektra. Sophokles beschreibt Fakten wegen der Reaktionen der Beteiligten, Hofmannsthal schildert Reaktionen zur Erhellung der psychologischen Kon-

<sup>29</sup> „Die Unbegreiflichkeit der Zeit: eigentliche Antinomie von Sein und Werden. Elektra – Chrysothemis. Variation: Ariadne – Zerbinetta.“ („Ad me ipsum“, a. a. O. S. 361. Vergl. auch „Ad me ipsum“, a. a. O. S. 368.)

<sup>30</sup> „Ad me ipsum“, a. a. O. S. 361 und 364.

<sup>30a</sup> Vergl. zu Elektras Opfer vor allem Grete Schaefer: „Die Gestalten“, a. a. O. S. 76 f.

<sup>31</sup> „Ad me ipsum“, a. a. O. S. 364.

<sup>32</sup> Vergl. „Ad me ipsum“, a. a. O. S. 364 und S. 367.

stellationen seiner Charaktere. Er hat die Antike weder, wie so oft behauptet worden ist, orientalisiert, noch aus der Elektra eine Sexualstudie gemacht. Er hat lediglich die mit Aischylos beginnende Entwicklung zu Ende geführt und Elektra statt der Aufgabe, die bedrohte Welt wiederherzustellen, das Grundthema unterlegt: zu sich selbst zu finden. Diese neue Themastellung bedingte notwendig, Elektra zu verabsolutieren und die Mitspieler in einer Weise aufeinander zu beziehen, die dem antiken Dramatiker fremd ist. Hofmannsthal geht es nicht um das Recht der Geschmähten, die Wiederherstellung göttlicher Ordnung und die Sühnung der Schuld, sondern um die Selbstintegration seiner Heldin, um ein erstes Erproben des nichtmystischen Weges, ein frühes, noch ironisches Fragen, ob eine Verwandlung im Opfer und eine Selbstaufgabe im Tun möglich sei. Elektra scheitert, da sie sich nicht aufgeben kann und so sehr sie selbst bleiben will, daß sie ihr Eigensein zu verlieren droht.

Bei Sophokles ist die große Wende im Atridenhaus Erlösung und Segen. Bei Hofmannsthal fordert die Wandlung den Tod der Heldin. Bei Sophokles ist Elektra, unbeschadet ihrer (gegenüber Aischylos stärkeren) Eigenart ein Glied des Atreus-Geschlechts. Bei Hofmannsthal ist sie weder von den Göttern noch von hilfreichen Menschen umgeben. Ihre einzige Aufgabe heißt: Elektra zu sein. Diese Aufgabe ist ihr Schicksal; ihr bleibt sie treu; die große Wende bedeutet, daß ihre Aufgabe erfüllt ist. Weiterleben würde heißen: sich einzustellen, dem Wandel unterworfen zu sein und Kompromisse mit dem Gemeinen zu machen. Das aber kann sie nicht<sup>33</sup>. Stürbe sie nicht, sie wäre nicht mehr Elektra, und ihr Schicksal, den Tod in sich zu tragen „wie der Apfel den Gröps“, bliebe unerfüllt und ohne

<sup>33</sup> Stärker herausgearbeitet ist die Besinnung der Elektra als Hingabe an den neuen Zustand, der Versuch, mitzumachen und sich einzustellen in dem für Richard Strauß redigierten Opernbuch von 1908: vergl. H. v. H.: Ges. Werke . . . Dramen II, a. a. O. S. 531 ff. Auch in der ersten Fassung erfährt Elektra, wie der Ariadne-Brief zeigt, kurz vor ihrem Ende eine erste Ahnung, daß sich die verschlossenen Tiefen ihrer innersten Natur öffnen könnten . . . aber es bleibt bei der Ahnung; zur Wandlung kommt es nicht, da auch im größten Jubel Bewußtheit und Klarsinn nicht enden.

Bedeutung. Wie der Krug das Wasser umschließt, das ihn sprengt, wie die Drohne den Stachel besitzt, dessen hochzeitlicher Stich sie tötet: so enthält Elektra den Tod und muß sterben, wenn ihre Stunde gekommen ist. „17. VII. ‚Elektra‘. – Der erste Einfall kam mir anfangs September 1901. Ich las damals, um für die ‚Pompilia‘ gewisses zu lernen, den ‚Richard III.‘ und die ‚Elektra‘ von Sophokles. Sogleich verwandelte sich die Gestalt dieser Elektra in eine andere. Auch das Ende stand sogleich da: daß sie nicht mehr weiterleben kann, daß, wenn der Streich gefallen ist, ihr Leben und ihr Eingeweide 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 zu ‚Iphigenie‘ zu machen, etwas worauf das Wort nicht passe: ‚dieses graecisierende Produkt erschien mir beim erneuten Lesen verteuftelt human.‘ (Goethe an Schiller)<sup>34</sup>.“

Die Aufzeichnung vom Juli 1904 enthüllt den Ansatzpunkt der Hofmannsthalschen Bearbeitung – einer freien, sehr freien Bearbeitung<sup>35</sup> – mit aller Deutlichkeit. Die sophokleische Interpretation war nichts als Folie: „sogleich verwandelte sich die Gestalt dieser Elektra in eine andere“, und einzig Ausgangspunkt und Ende, Erfüllung und Entelechie, Charakter und Vollzug, schienen dort von Bedeutung, wo es galt, die Frau zu zeigen, der eine Tat aufgetragen war, die sie, als Hamlets Schwester, niemals zu leisten vermochte; wo es darauf ankam, eine Elektra zu erfinden, die sich um so weiter von sich selber entfernte, je mehr sie auf sich zuzukommen glaubte; wo vor allem ein Charakter entworfen werden mußte, dem Haß, Maßlosigkeit und Rausch als einzig verpflichtendes Gesetz erschien: eine Gegen-Iphigenie<sup>36</sup> von ungeheurer Dimension, eine Frau,

<sup>34</sup> Corona 6, a. a. O. S. 568.

<sup>35</sup> „Ich habe Oktober bis Jänner ein fünftaktiges Trauerspiel nach Thomas Otway, vielmehr nach einem Stoff von Thomas Otway vollendet, und jetzt ist es eine freie, sehr freie Bearbeitung der ‚Elektra‘ des Sophokles.“ (An Rudolf Alexander Schröder, Briefe 1900–1909, a. a. O. Nr. 96.)

<sup>36</sup> Vergl. Luise Wagener: „Hofmannsthal und das Barock“, Diss. Bonn 1931, S. 35 ff.

der weder ein Gott noch ein Mensch zu helfen vermochte – alles, was ihr begegnete, durfte nichts als Echo und Widerhall ihrer eigenen Not sein: selbst der Bruder mußte zum wesentlichen Werkzeug, ja beinahe zum nichtigen Medium werden. Die Frage der Kritik, ob es nicht besser gewesen wäre, wenn Orest die Bühne überhaupt nicht betreten hätte<sup>37</sup>, hat Hofmannsthal rückhaltlos bejaht<sup>38</sup>: ihm ging es allein um Elektra; ihr Tod, nicht der Untergang der Königsmörder, sollte den Abschluß markieren und den zwischen Erwartung und Erfüllung, Auftritt und Abgesang gespannten Kreis beschließen. Freilich, so plante es der Dichter, sollte der korybantische Tanz<sup>39</sup> am Ende des Dramas nicht Ziel und Höhepunkt des Ganzen sein. Das in düsteren Sommerwochen des Jahres 1903, in sehr unzuverlässiger Stimmung und unter mancherlei Verzweiflung<sup>40</sup> niedergeschriebene Stück war nur Fragment, ein Torso,

<sup>37</sup> Maximilian Harden, Die Zukunft 48, 1904, S. 355 ff.

<sup>38</sup> „Über Harden urteilst Du, glaub' ich, ein bißchen scharf. Ich weiß nicht recht, an wem Du ihn mißt. Er bringt freilich immer alles etwas prunkend vor, aber welcher Publizist hat zu einem Thema so viel vorzubringen wie er? Über die ‚Elektra‘ hat er tatsächlich das einzige sehr Treffende gesagt, das ich irgend gelesen hätte: nämlich daß sie ein schöneres Stück und ein reineres Kunstwerk wäre, wenn der Orest nicht vorkäme. Und das hat er nicht von mir — obwohl es mein Gedanke auch ist —, sondern aus seinem Kopf.“ (An Eberhard Freiherrn von Bodenhausen Degener, Briefe 1900—1909, a. a. O. Nr. 132, neuerdings in „Hugo v. Hofmannsthal — Eberhard von Bodenhausen: Briefe der Freundschaft“, Eugen Diederichs Verlag o. O. 1953, S. 51.)

<sup>39</sup> Interessant ist ein Vergleich des Elektra-Tanzes mit dem Dialog „Furcht“, H. v. H.: Ges. Werke ... Prosa II, a. a. O. S. 358 ff.

<sup>40</sup> „... schrieb also die ‚Elektra‘, ohne bestimmt zu wissen, ob ich sie fertig bringen oder weglegen würde: deshalb auch konnte ich Ihnen so wie niemandem während des Schreibens darüber Mitteilung machen, sondern erst jetzt, nachdem ich das Fertigwerden einer sehr unverlässlichen Stimmung abgezwungen habe.“ (An Otto Brahm, Briefe 1900—1909, a. a. O. Nr. 95.) „Sobald ich etwas in Ruhe komme, mache ich jetzt die Umarbeitung des ‚Geretteten Venedig‘, das ich tausendmal lieber habe als diese der ödesten Stimmungslosigkeit abgerungene ‚Elektra‘.“ (An Hans Schlesinger, Briefe 1900—1909, a. a. O. Nr. 100.) „Ich dachte für die ‚Elektra‘ an die Sandrock. Anfang Mai 1903 sah ich die Eysoldt im ‚Nachtasyl‘ und dann bei einem Frühstück. Ich versprach gleich bei diesem Früh-

der nach lichterem Ergänzung der Konturen verlangte. Von Anfang an war ein Orest-Drama als Fortsetzung geplant, und schon die ersten Entwürfe beweisen, daß der Bluttanz „auf der Beil-Saite“<sup>41</sup> nur eine Caesur, nicht einen Abschluß bilden sollte: „Daneben hat, fast gegen meinen Willen, eine seltsame ‚Orestie‘ in zwei Teilen, in je einem einaktigen, einstündigen Drama, sich meiner Phantasie in gewissen Stunden fast fieberhaft bemächtigt: der erste Teil Orest–Elektra, mit dem Muttermord, der zweite Orest in Delphi, mit dem Verhältnis Orest–Hesione“<sup>42</sup>.

Der Lichtlosigkeit sollten Helle und Glanz, der dumpfen Enge freier Raum, der bitteren Schicksalserfüllung Versöhnung und Liebe entsprechen: „Mir wäre das Stück selbst in seiner fast krampfhaften Eingeschlossenheit, seiner gräßlichen Lichtlosigkeit ganz unerträglich, wenn ich nicht daneben immer als innerlich untrennbaren zweiten Teil den ‚Orest in Delphi‘ im Geist sehen würde, eine mir sehr liebe Konzeption, die auf einem ziemlich apokryphen Ausgang des Mythos beruht und von keinem antiken Tragiker vorgearbeitet ist“<sup>43</sup>.

Was Aischylos vereinte und Sophokles trennte, suchte Hofmannsthal auf höherer Ebene neu zusammenschließen. Daß es beim Plan blieb und nicht zur Ausführung kam, so daß das

stück Reinhardt, ihm eine ‚Elektra‘ für sein Theater und für die Eysoldt zu machen. — In Cortina (Juni) und Grundlsee (Anfang Juli) versuchte ich ernstlich anzufangen. Es kam aber fast nichts zustande. Erst in Rodaun, Ende Juli bis gegen 18. August, entstand das meiste. Es war aber ein Arbeiten mit unsicherer, fast immer matter Stimmung. Ende August fuhr ich nach Weimar, las dort Kessler einiges daraus vor. Im halben September wurde dann das Ganze notdürftig fertig, Teile des Schlusses und der Klytämnestra-Szene noch unterm Abschreiben hineingefickt.“ (Corona 6, a. a. O. S. 568 f.)

<sup>41</sup> Alfred Kerr: „Die Welt im Drama“ Bd. 1, Berlin 1917, S. 158 und 161.

<sup>42</sup> Briefe 1900—1909, a. a. O. Nr. 55 (an Theodor Gomperz).

<sup>43</sup> Briefe 1900—1909, a. a. O. Nr. 100 (an Hans Schlesinger). Vergl. auch Corona 6, a. a. O. S. 571: „Orest in Delphi“. Den Stil des Ganzen mehr gesehen. Wald und Höhle: erhabene Stämme, dichte Finsternis bildend, draußen, unten, die Welt. Die Gruppe der Amphiktyonen, die Jungfrau zur Qual der Weissagung zwingend, Klage erhebend über den Frevler.“

Fragment heute für das Ganze sprechen muß, steht der Erkenntnis nicht im Wege, in wie souveräner Weise der Dichter auf Grund genauester Kenntnis der antiken Vorlagen den griechischen Mythos weiterdichtete. Indem er ihn veränderte und die Selbstintegration des Helden an die Stelle aufgegebenen Weltverwirklichung setzte; indem er ihn – in organischer Fortentwicklung der mit Winckelmann beginnenden und bei Freud endenden Tradition – mit den Mitteln seiner Zeit und den ihm kraft seines Erbes zugänglichen Vorstellungen ausformte; indem er am Beispiel des Vorbilds seine eigenen Probleme, vor allem die Antithetik von lebensferner Ausgeschlossenheit und liebesnaher Verbindung<sup>44</sup> in dem ihm gemäßen Stil, mit dem lyrischen Vokabular seiner Sprache zu beschreiben suchte; indem er, den Blick auf die antike Form gerichtet, den Standpunkt seiner Frühzeit überwand und durch die kühne Umwandlung des vorgegebenen Stoffes zum Dramatiker wurde, bezeugte er die Gegenwart des griechischen Mythos<sup>45</sup>. Die Frage, ob die „Elektra“ überhaupt antik oder nicht vielmehr

<sup>44</sup> Vergl. Hans Heinrich Schaefer: „Das Werk Hofmannsthals“, Neue Schweizer Rundschau 22, 1929, S. 572 ff., insbes. S. 580: „Das Altertum hat Hofmannsthal aufgesucht, um aus dem griechischen Mythos zu schöpfen und in seiner Gestaltenwelt die menschlichen Grundideen der eigenen Dramatik sinnfällig werden zu lassen: die unfruchtbare Not des vom tätigen Leben Abgeschnittenen in Elektra und Kreon, die geheiligte Lebenssicherheit in Chrysothemis und Jokaste, die Höhe des amor fati in Odispos und Orest. Man schneidet sich das Verständnis seiner Griechendramen ab, wenn man in ihnen eine ‚Modernisierung des antiken Dramas‘, den Versuch einer Erfassung des vorklassischen, archaischen Griechentums und seiner Deutung, etwa im Gefolge der durch Burckhardt und Nietzsche in Gang gebrachten ‚Hysterisierung‘ der Griechen, finden will. Die Anschauung des antiken Dramas wirkte sich unmittelbar im Schaffen des Dichters aus, dem sie den unerschöpflichen Gehalt des Mythos vermittelte, an dem alle Zeiten weiterdichten; der antike Mythos stand für ihn neben den ewigen Gehalten des Spiels vom Sterben des reichen Mannes und des Calderonschen Welttheaters, die er so erneuerte wie jenen.“

<sup>45</sup> Vergl. Grete Schaefer: „Hofmannsthals Weg zur Tragödie“, a. a. O. S. 324: „Dem griechischen Mythos kamen Hofmannsthals Gestalten entgegen, deren ganzes Wesen nichts anderes ist als ein Kommen aus unerschöpflichen Tiefen.“

orientalisch<sup>46</sup>, ob Klassizität durch primitive Barbarei<sup>47</sup> und maßvolle Plastizität durch hysterische Exzesse<sup>48</sup> ersetzt sei, geht deshalb am Wesen der Hofmannsthalschen Intentionen vorbei. So gewiß es erscheint, daß die „Elektra“ ohne Bachofen und Nietzsche, ohne Hermann Bahr und die Wiener psychoanalytische Schule, ohne das Wissen um die Sagenwelt des alten Testaments und die Märchen des Orients in dieser Form nicht geschrieben worden wäre<sup>49</sup>, so sehr ist auf der anderen Seite anzumerken, daß Präsenz und Intensität des griechischen Vorbildes nicht durch epigonale Wiederholung, sondern allein durch Neuschöpfungen bezeugt werden, die das einmal Geschaffene mit den Mitteln ihrer Zeit in einer derartigen Weise verwandeln, daß Griechisches zum selbstverständlichen Besitz der Gegenwart wird. So betrachtet, sind Goethes „Iphigenie“ und Hofmannsthals „Elektra“ gleich vollkommene Umschreibungen

<sup>46</sup> Naef, a. a. O. S. 111: „Seine Elektra, als Gestalt, hätte ebensogut einem mexikanischen wie dem hellenischen Mythos entstammen können.“ S. 122: „Ist das Griechenland? Ist es nicht eher Asien? kann mit Recht hier gefragt werden.“ — Maximilian Harden, Die Zukunft 48, 1904, S. 358: „Wir sind im Purpurzelt eines Hordenkhans.“ Demgegenüber Max Mell, Die neue Rundschau 40, 1929, S. 642: „Gewiß aus Lust an dem Zusammenschauen dieser Welten, das Ewige des Griechentums, das Ewige des Orients, das Ewige von Byzanz im Fluß einer naturgegebenen ewigen Durchdringung zu sehen, stammen diese Vorstellungen, noch mehr aber aus einem Lebensgefühl: denn dieser Anschauung ist ein durchdringender Blick für Verknüpfung eigen, weil ihr ein unendlicher Sinn für das Leben eigen ist.“

<sup>47</sup> Siehe Anhang.

<sup>48</sup> Siehe Anhang.

<sup>49</sup> Vergl. Hofmannsthals Brief an die „Öffentliche Theatergesellschaft in Tokio“, Briefe 1900—1909, a. a. O. S. 384 f.: „Auch im Spiel wird von selbst ganz das Richtige getroffen werden, wenn Sie mehr das Altertümliche als das Okzidentalische suchen; denn der Dichter hat darin ein allgemein Altertümliches, Menschliches und Orientalisches, vom Westen aus, darzustellen gesucht.“ und den Brief an Hladny, Briefe 1900—1909, a. a. O. S. 384: „Ein Element werden Sie nicht übersehen haben: den Ton des Alten Testaments, insbesondere der Propheten und des Hohen Liedes. Ich halte den Ton des Alten Testaments für eine der Brücken — vielleicht die stärkste — um dem Stil antiker Sujets beizukommen.“ Vergl. auch Alfred Kerr: „Die Welt im Drama“, I, a. a. O. S. 159: „... statt hellenisch zu sein, fällt sie in den Stil des Alten Testaments.“

des vorentworfenen Bildes, und die bis zum Überdruß gestellte Frage: „Was hat die psychoanalytische Deutung einer Bachofenschen Vorwelt mit den Griechen zu tun?“<sup>50</sup> wird durch die einzig legitime Antwort ersetzt, daß Hofmannsthal den antiken Mythos brauchte, um etwas anders nicht mehr Sagbares im Gleichnis dramatischen Spiels zu erklären, und daß er das sophokleische Vorbild bewahrte, indem er es zerbrach und aus den Splittern und Scherben ein neues Mosaik bildete – ein Bild dionysischer Dürstigkeit, bei dessen Vollendung der vernichtete Zagreus wieder auflebte.

### ÖDIPUS UND DIE SPHINX

Nicht zufällig hat Hofmannsthal in „ad me ipsum“ immer wieder die Zusammengehörigkeit von Elektra und Ödipus betont<sup>1</sup>. Tatsächlich scheint das Problem das gleiche zu sein: der isolierte, aus seinen Bindungen zur Vorwelt gelöste Held sucht im Verlaufe des Dramas durch Opfer und Tat ganz seiner selbst inne zu werden. Allerdings geht Ödipus dabei noch einen Schritt weiter als Elektra: was ihr, der Starren, nicht Verwandlungsfähigen mißlingt, scheint er, wenigstens zeitweilig, zu erreichen – Metamorphose von einem Augenblick zum anderen, Erlösung durch die Tat, Besinnung im Opfer. Während Elektra ihr Eigensein so sehr bewahrt, daß sie in Gefahr ist, nicht mehr Elektra zu sein, gibt Ödipus sich freiwillig auf, um ein anderer (d. h. er selbst auf höherer Stufe) zu werden. Indem er handelt, opfert er sich – wie Alkestis<sup>2</sup> – auf; indem er sich opfert, verwandelt

<sup>50</sup> Vergl. auch Hermann Bahr: „1917. Tagebuch“, Innsbruck, München, Wien 1918, S. 46 f.: „Das liebe Zimmer in Rodaun bei Hofmannsthal, der mir die Elektra vorliest; dann der spöttisch saftige Mund Otto Brahms, der mich fragt: ‚Was will der Hugo mit der neuen Elektra? Wozu? Die alte war noch ganz gut!‘“

<sup>1</sup> „Ad me ipsum“, a. a. O. S. 360, 361, 364, 365, 367.

<sup>2</sup> Vergl. Josef Nadler: „Hugo v. Hofmannsthal“, Corona 2, 1931, S. 214: „Die Tragödie... knüpft unmittelbar an die ‚Alkestis‘ an. Denn wie dort, so stellt auch hier der Vater sein eigenes Leben dem des Sohnes voran, und er löst damit die tragische Handlung aus.“

er sich; indem er sich verwandelt, findet er – eine Stufe höher als Elektra – das auf ihn wartende Schicksal. Beide, Elektra und Ödipus, warten auf die Offenbarung des Höchsten<sup>3</sup>; aber Elektra rührt sich nicht von der Stelle. Das Schicksal findet sie am Ausgangspunkt, dort, wo sie sich mit den Füßen in die Erde gescharrt hat, um Halt zu gewinnen. Ödipus dagegen macht sich auf den Weg, und was er träumt, wird sich bewahrheiten<sup>4</sup>. Weil er sich zu verändern versteht und die Tat höher als die Treue, das Werden über das Sein und die Verwandlung über das Beharren stellt, sind seine Träume nicht Antizipationen, sondern Ahnungen reifen Geschehens, erstes Wissen eines furchtbaren Geschicks, das ihn eines Tages treffen wird. Kreon dagegen ist wie Elektra; ein Träumer, der, als die Stunde der Erfüllung da ist und er König werden soll, mit leerem Gesicht am Rande der Szene steht. Beide, Täter und Träumer<sup>5</sup>, gehören zusammen<sup>6</sup>; so nah wie die Frau und die Heroine, Chrysothemis und Elektra<sup>7</sup>, so nah wie Mutter und Tochter. Erst das Wissen um die Bezogenheit der gegensätzlichen Stand-

<sup>3</sup> „Ad me ipsum“, a. a. O. S. 365.

<sup>4</sup> Freilich ohne daß er um das Verhältnis von Traum und Wahrheit weiß. Auch er entdeckt nicht die volle Wirklichkeit, bleibt ein Kind der Welt der δόξα, erweist sich gerade im Augenblick des Geschehens, trotz seiner Tatenlust, als Träumer. Vergl. Maximilian Harden, Die Zukunft 54, 1906, S. 346 ff.: „Der Dionysier ist zum Träumer geworden.“ (S. 350.)

<sup>5</sup> Ödipus ist der Täter, der im Tun blind bleibt, Handelnder und Illusionist zugleich, Kreon der antizipierende Träumer. Über ihre Beziehungen vergl. Naef, a. a. O. S. 133, und Harden, a. a. O. S. 352, die freilich die Gemeinsamkeiten zwischen Kreon und Ödipus überschätzen, da sie auch Ödipus als Typ des Träumers auf Kreons Seite stellen: aber der Täter in der Welt der δόξα und der traumverfangene Zauderer sind zweierlei!

<sup>6</sup> „Jede Trennung ist schon Allegorie. Auch das Gegeneinanderstellen von Oedipus und Kreon ist Allegorie. Der Tod ist mitten im Leben.“ Corona 6, a. a. O. S. 63.

<sup>7</sup> „Auch dort wo Kontraste dargestellt sind, in der mittleren Periode, wie die heroische Elektra und die nur weibliche Chrysothemis, ... kam es mir immer darauf an, daß sie mitsammen eine Einheit bildeten, recht eigentlich eins waren.“ „Ad me ipsum“, a. a. O. S. 373.