

NACHWORT

von Mathias Mayer

Gerhard Neumann zum 22.Juni 1994

1. Das Jahrhundert der Elektra

Elektra, die Schwester Iphigenies und Orests, die Tochter des Agamemnon und der Klytemnästra, ist die wohl einzige Gestalt des antiken Mythos, die in Bearbeitungen aller drei großen griechischen Tragiker auf die Nachwelt gekommen ist, in den *Choephoren* des Aischylos und den *Elektra*-Tragödien von Sophokles und Euripides. Bei Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) und Richard Strauss (1864–1949), deren *Elektra*-Oper von 1909 auf Sophokles basiert, wird sie in ganz andere Familienzusammenhänge eingebunden: In der kompromißlosen Absage an das klassische Griechenbild besonders Winckelmanns und Goethes, in der extremen Darstellung sprachmächtiger, todes- und haßgesättigter Weiblichkeit ist sie die Tochter der Kleistschen *Penthesilea* (1807) und das Vorbild für Hans Henny Jahnns *Medea* (1926). In der literarischen Familie derjenigen Kinder, die um einen ermordeten Vater trauern, ist sie die verstörte Schwester der Donna Anna, deren Vater tatsächlich als »steinerner Gast« wiederkehrt, während Elektra den Vater nur visionär beschwört; sie ist aber auch die Schwester Hamlets, der dem Geist seines Vaters begegnet und, ähnlich wie Elektra, durch die Höhe seiner Reflexion der Ausführung der Rache im Weg steht. Durch die orientalisierende Färbung der Bildersprache ist *Elektra* mit Hölderlins Sophokles-Übersetzungen und Swinburnes *Atalanta* verschwistert. Mit der Verbindung von Tanz

und Tod steht *Elektra* neben der kaum älteren *Salome*, Klytemnästra neben Herodias und Ägisth neben Herodes. Die Grenzen der Harmonik noch weiter hinausschiebend als *Salome*, rangiert *Elektra* im Werk von Strauss als der avancierteste Versuch und konkurriert mit Wagners *Tristan*, auf dessen Schluß das *Elektra*-Finale bewußt Bezug nimmt. Im Musiktheater des 20. Jahrhunderts behauptet sich *Elektra* – wenngleich Arnold Schönbergs Monodrama *Erwartung* ebenfalls 1909 entstand und auf seine Weise den *Tristan* fortschreibt – unangefochten neben den Opern von Alban Berg, dem *Wozzek* und der unvollendet gebliebenen *Lulu*. Die Konzentration auf weibliche Figuren, denn Orest und Ägisth sollten zeitweise ganz gestrichen werden, sowie die erdrückende Abgeschlossenheit und Enge lassen an jene »Frauentragödie in spanischen Dörfern« denken, *Bernarda Albas Haus* von Federico García Lorca (1936). Eine Ausstrahlung der *Elektra* auf Sartres Version desselben Mythos in *Les mouches* (1943) ist nicht ausgeschlossen. Kurzum, *Elektra* ist ein Jahrhundertwerk.

Drei der größten Tendenzen zu Beginn dieses 20. Jahrhunderts, könnte man in Abwandlung eines berühmten Fragments von Friedrich Schlegel sagen, seien die psychoanalytische Revolution, Nietzsches Philosophie unter der Optik des Lebens und der Symbolismus: Die in seinem Zeichen beobachtbare Verselbständigung des Materials und die Aufkündigung der Mimesisfunktion von Bild und Wort entlassen aus sich schließlich die Strömungen des Expressionismus und der Abstraktion. Spuren aller drei Tendenzen gehen in die Hofmannsthalsche *Elektra* ein. Fünfundzwanzig Jahre nach der Uraufführung der Tragö-

die – sie fand 1903 statt – meinte Hofmannsthal (in einem Brief an Breuer), *Elektra* würde »wahrscheinlich für einen späteren Leser einmal sehr deutlich das Gepräge ihrer Entstehungszeit, Anfang des XXten Jahrhunderts, tragen«. Diese Jahrhundertwende hatte in Hofmannsthal in der Tat einen höchst sensiblen Seismographen gefunden, der schon im Alter von fünfzehn Jahren sein Interesse für Psychiatrie entdeckte, aber sich zugleich der Gefahr geistiger Überreizung bewußt war. In zahlreichen Kritiken und Essays spiegelt er in den 1890er Jahren die Signatur des ersterbenden Historismus und die Geburt der Moderne. In Autoren wie Paul Bourget, Gabriele d'Annunzio, Maurice Maeterlinck, Stefan George oder Algernon Charles Swinburne erkannte er die Ablösung der »Mikroskopwahrheit« durch die »Traumwahrheit«. Ein eklektizistischer Mangel an Unmittelbarkeit und die Reichhaltigkeit einer antizipierenden Phantasie verknüpft Hofmannsthal in den lyrischen Dramen dieser Jahre – dem Erstlingswerk des 17jährigen, *Gestern*, dann in *Der Tor und der Tod* oder dem *Kleinen Welttheater* – zu einer »Bakteriologie der Seele« (an Hermann Bahr, 2. Juli 1891), die dem Symbolismus Maurice Maeterlincks wesentliche Anregungen verdankt. Mit Nietzsche als der Temperatur, in der sich seine Gedanken »kristallisieren«, stößt schon der Zwanzigjährige zu einer souveränen Einschätzung der zeitgenössischen Situation vor. Am 1. März 1894 notiert er in einem Tagebuch: »Epoche. Die Literaturentwicklung 1860–90 eine große Zerstörung des Begriffes Seele. Am Ende steht Barrès und Huysmans (*A Rebours*). Auflösung der Seele in tausend Einzeln-sensationen. Das Gemüt rettet sich in die Lyrik (Symbolismus).«

Damit war Hofmannsthal schon selbst in das Urgestein der Psychoanalyse, der ersten dieser Tendenzen, eingedrungen, deren Ergebnisse er gleichwohl später nur zögernd anerkennen wollte, weil sie ihm gar nicht außergewöhnlich erschienen. Bei *Elektra* griff er indessen speziell auf die *Studien über Hysterie* zurück, die 1895 gemeinsam von den Wiener Ärzten Josef Breuer und Sigmund Freud vorgelegt wurden. Besonders die Fallgeschichte der Anna O. (Bertha Pappenheim), deren schwere psychische Störungen im Zusammenhang mit dem Tod ihres Vaters stehen, hat in *Elektra* einzelne Spuren hinterlassen, von der regelmäßigen Wiederkehr der Symptome »um Sonnenuntergang« über die Unfähigkeit des Vergessens bis hin zum Wachtraum des »Privattheaters«, das *Elektra* in ihren Rachegesichten pflegt. Bei *Klytemnästra* spielt die hysterische Konversion seelischer Schmerzen in körperliche eine unübersehbare Rolle. Als Erklärungsmuster größeren Stils reicht aber die Diagnose der Hysterie nicht aus. Immerhin glaubte Hofmannsthal selbst, obwohl er gerade diesem Stück gegenüber Vorbehalte hatte, hier sei »zum ersten Mal der Versuch gemacht, in *einen tragischen Moment* eine ganze menschliche Psyche zusammenzupressen, sozusagen einen Querschnitt durch eine Seele zu geben *auch mit allen physiologischen Untergründen*«, notiert sich Harry Graf Kessler eine Gesprächsäußerung des Dichters.* – Daß es von diesen physiologischen Untergründen, an deren exzessiver Darstellung die Zeitgenossen viel Anstoß nahmen, nur ein Schritt ist zu einer aus dem Umfeld Nietz-

* Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft XXXI, 1987, S. 28.

sches stammenden Neubewertung der Griechen, zeigt sich auch daran, daß Hofmannsthal neben Breuer und Freud auf Erwin Rohdes *Psyche* hingewiesen hat, beides Bücher, die »sich wohl mit der Nachtseite (der Seele) abgeben« (so in einem Brief an Ernst Hladny). Ein dionysisch-orgiastisches Moment prägt vor allem den großen Monolog der Elektra – mit dem großen Prunkfest der blutigen Rache –, und den Schluß, der Lust und Tod miteinander verschränkt. Es ist hier auch ein Theater der Grausamkeit und der Wollust, das Nietzsche zu seinen Initiatoren zählt. Hinzu kommt das Bild, das der Basler Mythenforscher Johann Jakob Bachofen von den archaischen, zum Teil orientalisch-matriarchalischen Vorstufen der apollinischen Kultur entwickelt hat. Das »Lauernde, Versteckte des Orients« fordert aber Hofmannsthal in den *Szenischen Vorschriften* (S. 59) und weist überdies einmal auf den Ton des Alten Testaments, besonders der Propheten und des Hohen Liedes, hin.

Bildet die Obsession durch das Geschlecht, durch Gewalt und Blut eine Verbindung zwischen der Physiologie und der Ästhetik des Tragischen, so wird durch die neue Technik des Symbolismus die Szene auf der Bühne zu einem »état de l'âme« im Sinne Henri-Frédéric Amiels. Gezeigt wird nicht mehr die repräsentative Hauptfront des Königspalastes oder der Altar, sondern die wie von verkrustetem Blut verschmutzte Rückseite und der Innenhof; statt klassizistischer Idealisierung wird hier der Charakter der »Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit« evoziert. Alle »jene antikisierenden Banalitäten« wie Treppen und Säulen abzuwehren, ist vornehmlich die Aufgabe der

Szenischen Vorschriften (S. 57), die Hofmannsthal wohl anläßlich der Uraufführung der Tragödie 1903 niedergeschrieben hat. Die eigens geforderten »Flecken von Rot und Schwarz«, von Blut, übersetzen den Inhalt von Mord und Lust, von Gewalt und Geschlecht ins Bildhafte. Statt äußerer Wahrscheinlichkeit liegt der Akzent auf der Bühne als einem »Traumbild«: »Es ist ein Element der Stimmung, daß es in diesem traurigen Hinterhof finster ist, während es *draußen* in der Welt noch hell ist.« Immer wieder schießen daher in diesem Text Züge pathologischer Besessenheit und einer extrem strapazierten Bildlichkeit zu Momenten von geradezu expressiver Geladenheit zusammen, so etwa in dem einen Satz, mit dem sich Elektra gegenüber dem noch unerkannten Orest ausweist:

ich bin dies Blut! ich bin das hündisch
vergossene Blut des Königs Agamemnon!
Elektra heiß' ich. (S. 43)

2. Von der Tragödie zum Libretto

Gute Dramen müssen drastisch sein. Auch dieses Diktum Friedrich Schlegels gilt für *Elektra*, deren avantgardistischer Kühnheit Hofmannsthal selbst sich auf die Dauer nicht ganz gewachsen zeigte. Als er sich 1901 erstmals mit dem Plan befaßte, die *Elektra* des Sophokles als erstes Stück einer zweiteiligen Orestie zu bearbeiten, stand bereits der gegenüber der Vorlage drastisch veränderte Schluß der Tragödie fest, daß nämlich Elektra »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« (Aufzeichnung von 1904). Es bedurfte aber erst der Begegnung mit dem Theater Max Reinhardts (1873–1942), das bei einem Wiener Gastspiel Gorkijs *Nachtasyl* mit der hochexpressiven Gertrud Eysoldt zeigte, um Hofmannsthal zur Ausarbeitung zu bewegen. Daß es ihm dabei gerade nicht auf historisch-philologische Werktreue ankam – deren gipserner Charakter sollte eben gemieden werden –, sondern darauf, »den Schauer des Mythos *neu* (zu) schaffen. Aus dem Blut wieder Schatten steigen (zu) lassen«, wurde oftmals übersehen, war aber für den Dichter nicht weniger als der Kern seiner *Verteidigung der Elektra* (Aufzeichnung von 1903). Mit »sehr wechselnder Lust und Stimmung« (an Otto Brahm, 3. Oktober 1903), aber in einem für Hofmannsthal außergewöhnlich kurzen Zeitraum wurde das Werk innerhalb weniger Wochen im Sommer 1903 niedergeschrieben. Daß der Autor kein unproblematisches Verhältnis dazu gewinnen konnte, bezeugt ein Brief an seinen Schwager Hans Schlesinger vom November 1903, also unmittelbar nach dem großen Uraufführungserfolg: »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.«

Rudolf Kassner, den Hofmannsthal einen der Überschätzer der *Elektra* nannte, zählte das Stück zu »den schönsten Sachen unserer Literatur« und schlug vor, den Untertitel »Frei nach Sophokles« zu streichen. Was hier als Anerkennung der Selbständigkeit empfohlen ist, wurde von anderer Seite wütend als Rettung der antiken Vorlage gefordert. Die Verwandlung einer Bearbeitung in »eine neue, durchaus persönliche Dichtung«, wie Hofmannsthal 1911 sagt (*Das Spiel vor der Menge*), ließ es nur konsequent erscheinen, daß die sophokleische Eingangsszene zwischen Orest und dem Pfleger, aber auch der gesamte Anteil des Chors gestrichen wurde, um ganz die Hauptgestalt ins Zentrum zu stellen. Auch Klytemnästras Rechtfertigungsversuch für den Mord an Agamemnon – nämlich, daß er ihr Kind Iphigenie geopfert habe, um Fahrtwind nach Troja zu erhalten – fällt bei Hofmannsthal aus, desgleichen der großangelegte Botenbericht von Orests vermeintlichem Tod. Elektras Obsession durch den Tod des Vaters und die erhoffte Rache, ihre Verzerrung der Geschlechtlichkeit ins pure Gewaltsame und Tierische, wurden vor allem in der zeitgenössischen Presse als Perversion und Entstellung gegeißelt, als Bestialisierung und Dekadenz gebrandmarkt. Paul Goldmann wütete etwa, Elektra sei eine »sadistische Megäre«, Alfred Kerr wagte eine Prophezeiung: »Sicherlich gibt die Arbeit mehr einen starken Eindruck als eine tiefe Nachwirkung.«

Dessenungeachtet wurde *Elektra* Hofmannsthals erster ganz großer Bühnenerfolg, als sie am 30. Oktober 1903 im Kleinen Theater uraufgeführt wurde. Neben Gertrud Eysoldt wirkten Rosa Bertens als Klytemnästra (später auch

erfolgreich von Tilla Durieux verkörpert) und Lucie Höflich als Chrysothemis mit, die Kostüme wurden von Lovis Corinth entworfen. Das »verteufelt humane« Griechenbild des Klassizismus, wie es Goethes *Iphigenie* repräsentiert und von dem sich Hofmannsthal bewußt absetzte, wurde durch Glucks Iphigenien-Ouvertüre in der Bearbeitung Richard Wagners vorab noch einmal zitiert. Danach folgte »bei völlig verdunkeltem Hause und tiefrot beleuchtetem geschlossenem Vorhang eine seltsam und barbarisch, uraltertümlich erscheinende Musik aus z. T. absichtlich disharmonischen Posaunenakkorden und dunklen Paukenwirbeln«. * Zwei Jahre lang hielt sich das Stück mit insgesamt 90 Vorstellungen im Repertoire, in den ersten vier Tagen wurde es von 22 Bühnen angenommen, bereits am 10. November waren drei Auflagen vergriffen.

Hermann Bahr, Rudolf Kassner, Arthur Schnitzler und Gerhart Hauptmann, der freilich das Griechische daran vermißte, »weil es uns nirgends auf das Meer und zu den Sternen hinausblicken lasse« **, dann Ferdinand von Saar, Maurice Maeterlinck und besonders André Gide gehörten zu den Bewunderern des Textes, auch Rilke – »mit Stauen und Hingabe an den Sturm dieses heulenden Buches«, wie er an Arthur Holitscher schreibt. Thomas Mann oder

* Leonhard M. Fiedler nach einer Rezension in der »Schlesischen Zeitung«, Breslau, vom 8. 11. 1903: L. M. Fiedler, Drama und Regie im gemeinsamen Werk von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt, in: *Modern Austrian Literature* 7, 1974, S. 193.

** Dies überliefert Hermann Bahr, *Prophet der Moderne. Tagebuch 1888–1904*, ausgewählt und kommentiert von Reinhard Farkas, S. 159. *Tagebuch vom 6. Dezember 1903.*

Friedrich Gundolf zählten eher zu den Kritikern. Daß Richard Strauss das Werk für sich entdeckte, war ein Glücksfall, der gleichsam am Wege lag: Gertrud Eysoldt hatte auch schon Wildes *Salome* auf der Sprechbühne verkörpert, die als Oper von Strauss im Dezember 1905 uraufgeführt wurde. Strauss sah *Elektra* in Berlin und erkannte sofort den »glänzenden Operntext« (so schreibt er in seinen »Betrachtungen und Erinnerungen«), mußte sich aber erst über die Bedenken einer zu großen Nähe zu *Salome* hinwegsetzen. Dabei half ihm keiner so energisch wie Hofmannsthal selbst, der schon einmal, im Jahre 1900, mit Strauss in Verbindung getreten war, ohne daß sich damals ein gemeinsames Projekt verwirklichen ließ. Vermutlich im Februar 1906 kam es zur entscheidenden Begegnung, denn im März bereits ist der Briefwechsel im Gange. Strauss beginnt im Juni mit der Arbeit und wird von Hofmannsthal mit manchen Vorschlägen unterstützt, den Tragödientext für die Vertonung einzurichten; so wird in der Oper Orest nicht nur von einem, sondern von vier Dienern in einer stummen Szene (des Füßeküssens) wiedererkannt (S. 45). Hofmannsthal suchte dem Wunsch des Komponisten zu entsprechen, die gebrochenen Linien der Tragödie in einfache Kurven aufzulösen und der Sanglichkeit zuzuarbeiten. Ende 1906 hörte er bereits erste Proben der Musik, wobei ihm »das Gedichtete in dieser Form (...) eine große Freude« machte, »viel mehr als von Schauspielern gesprochen. (...) Ich denke, es wird sehr schön« (an Helene von Nostitz). Seine Haltung gegenüber der Musik blieb indessen vorsichtig und ambivalent, denn ein Jahr später, Ende 1907, zeichnete Harry Graf Kessler in seinem

Tagebuch eine Gesprächsäußerung Hofmannsthals auf: »Allerdings, gerade Dieses, dass so viel Hintergrund in der Elektra ist, das wird erst die Musik herausbringen. Denn das gesprochene Drama ist auf eine elende Komparserie angewiesen. Wenn diese auch hundertmal hinter den Kulissen 'Orest, Orest!' ruft, so denkt kein Mensch daran, was da hinten vorgeht. Die Musik hat ganz andre Mittel. Deshalb glaube ich, dass vielleicht erst die Musik herausbringen wird, was an dem Stück wirklich dran ist. Wenn Strauss das herausbringt, dann kann allerdings der Tanz, zu dem sich Elektra auf diesem Unterbau erhebt, von ganz grandioser Wirkung sein.« Er wolle dies auch Strauss einmal deutlich sagen, damit er diese Bedeutung des Tragischen nicht verfehle.«*

Zu diesem Zeitpunkt wird bereits die Schlußszene mit der Ermordung Ägisths ausgiebig besprochen; im Mai 1908 legt Hofmannsthal Textergänzungen für die dem Tod der Elektra unmittelbar vorausgehende Szene mit Chrysothemis vor, die in der Oper »nebeneinander« (Strauss an Hofmannsthal, 6. Juli 1908) gesungen und im Juli noch einmal erweitert wird (S. 54f.). Gleichfalls auf den Wunsch des Komponisten hin fügt Hofmannsthal »einen großen Ruhepunkt nach dem ersten Aufschrei der Elektra: ›Orest!‹« ein (Strauss an Hofmannsthal, 22. Juni 1908; vgl. S. 45 die zehn Verse von »Es rührt sich niemand!« bis: »seliger, als ich gelebt! Orest! Orest!«). Hofmannsthal ist überzeugt, daß der Operschluß »viel bedeutungsvoller und wuchtiger sein wird als in der Dichtung« (an Strauss,

* Wie Anmerkung auf S. 70.

16. August 1908). Von der »auf Sieg und Reinigung hinauslaufenden aufwärtsstürmenden Motivenfolge, die sich auf Orest und seine Tat bezieht«, die sich Hofmannsthal schon 1906 in der Musik »ungleich gewaltiger« vorstellen konnte als in der Dichtung, ist allerdings nicht viel geblieben. Der Schluß der Oper greift weitgehend auf das thematische Material aus Elektras großem Monolog zurück (S. 15–17) und wird ganz von ihrer Gestalt her dominiert. Neben einem Einschub in die Szene, in der Elektra Klytemnästra mit ihrer vorgestellten Ermordung foltert (S. 31 : »Hinab die Treppen durch Gewölbe hin« bis: »zu seinen Füßen drücken wir dich hin —«) ist gegenüber dem Tragödientext, natürlich außer etlichen Kürzungen, eine Ergänzung signifikant: Im großen Monolog der Elektra ist sechsmal der Name des beschworenen Vaters, Agamemnon, eingefügt, der als gebrochener d-moll-Dreiklang die ganze Oper bereits leitmotivisch eröffnet hat und sie immer wieder überschattet – besonders kraß in Elektras »Agamemnon hört dich!« bei Ägisths Ermordung (S. 52). – Dieser vom ganzen Orchester getragene d-moll-Beginn erinnert an jenen anderen, der in der gleichen Tonart und ebenfalls im Zeichen eines ermordeten Vaters steht, um den die Tochter trauert: die Ouvertüre zu *Don Giovanni*.

Strauss beendete die Partitur im September 1908, die Uraufführung fand am 25. Januar 1909 in Dresden statt, die Leitung hatte Ernst von Schuch, Annie Krull kreierte die Titelrolle, Ernestine Schumann-Heink die Klytemnästra (die später eine Paraderolle der Anna Bahr-Mildenburg war), Margarethe Siems die Chrysothemis, Carl Peron den Orest. Hofmannsthal fand es »ein viel schöneres

Werk als Salome« (an Helene von Nostitz) und erlebte bei der Wiener Premiere »ein minutenlanges Rufen und Schreien im ganzen Haus wie ich es nie im Leben gehört habe« (an Kessler). Dennoch hielt dieser Eindruck nicht vor, denn als er am *Rosenkavalier* arbeitete, meinte er, Strauss doch wieder »das Arienhafte« verordnen zu müssen, sonst würde er, wie bei *Elektra* über »ein in sich completes Stück [...] eine – entbehrliche – Symphonie schütten wie sauce über den Braten« (an Kessler, 30. Mai 1909). Trotz des nicht ungeteilten Premierenerfolgs wird die Oper sofort an zahlreichen Bühnen gespielt, in München unter Felix Mottl und Berlin unter Leo Blech, in Hamburg, Wien und Mailand, in Den Haag, New York und London (unter Thomas Beecham), Budapest, Prag und Brüssel. Das Orchester ist gegenüber *Salome* noch einmal vergrößert worden (rund 120 Mann) und dient einer raffinierten Freude an der Tonmalerei und psychologischen Durchdringung (Klytemnästra: »Und winselst / nicht du ins andre Ohr, daß du Dämonen / gesehen hast mit langen spitzen Schnäbeln«, S. 24). Auch Momente der Karikatur, wenn Elektra die Vertrauten ihrer Mutter als »Gewürm« bezeichnet (S. 23), und der Ironie, besonders gebündelt in der Ägisth-Szene, werden vom Orchester dargestellt. Mit ihrer oftmals chromatischen, extrem dissonanten Musiksprache, die die Kraßheiten des Textes noch verstärkt, ist *Elektra* die am weitesten die Grenzen der Harmonik und Tonalität erweiternde Partitur von Strauss, besonders in der Mägde-Szene zu Beginn und im Auftritt der Klytemnästra. Hier glaubte Strauss selbst, an die Grenze »psychischer Polyphonie und Aufnahmefähigkeit heutiger

Ohren gegangen« zu sein. In diesem Zusammenhang verdient eine von Werner Oehlmann überlieferte Anekdote Beachtung, daß Strauss, nach einer *Elektra*-Aufführung den Taktstock aus der Hand legend, gesagt habe: »Es ist kein Tristan, aber es kommt gleich danach.«*

3. Sprache, Bild, Musik und Tanz: Das Finale

Hatte Wagners *Tristan und Isolde* die Musik im Zeichen Schopenhauers zu metaphysischen Ehren erhoben, so stellt sich das Verhältnis von Text und Musik bei *Elektra* dadurch als widerständischer heraus, daß die Hauptfigur zunächst durch eine besondere Affinität zur Sprache ausgezeichnet scheint, am Ende aber ihr (freilich vernichtendes) Glück in die Wendung faßt: »Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: / schweigen und tanzen!« (S. 56). Schon in Goethes gräzisierungender *Iphigenie* war von Elektras – der Schwester Iphigenies – »Feuerzunge« die Rede. Die Feuerzunge ist nicht eine Verständigung schenkende Begabung mit dem Pflingstwunder, sondern der verheerende Brand einer haßerfüllten Wortmächtigkeit. Es ist dies einer der Punkte, an dem Hofmannsthal über die Vorlage hinausging. Im »Privattheater« ihrer Rachevisionen, wie sie sie im Monolog und in der Szene mit der Mutter auslebt, wird Elektra zur Regisseurin, die unter Einsatz aller sprach-

* Werner Oehlmann, *Oper in vier Jahrhunderten*, Stuttgart und Zürich 1984, S. 686.

lichen Mittel Vergangenheit und Zukunft in die Gegenwart des Wortes bringt. Klytemnästra hat keinen Anlaß, ihr zu schmeicheln, gesteht ihr aber ohne weiteres zu, was dann im Libretto bezeichnenderweise ausgefallen ist: »Du redest / von alten Dingen so, wie wenn sie gestern / geschehen wären.« Wenn Hofmannsthal in der Rede *Der Dichter und diese Zeit* von 1906 davon handelt, daß dem Dichter immer die Toten aufstehen, daß er nichts jemals zu vergessen vermag, so läßt sich ganz Entsprechendes an der Elektra-Gestalt selbst beobachten. Auch daß *Elektra* »bloß schlafwandlerisch geglückt sei«, wie Kessler aus Hofmannsthals Mund 1910 notiert, hat seinen Reflex in Elektras Traumbefangenheit, mit der sie im Monolog das Prunkfest der Rache evoziert, aus der sie erst der Anruf der Schwester weckt – ein auch musikalisch unverkennbarer Moment der Irritation (S. 17). Und: Elektra nennt sich selbst eine Prophetin (S. 46), ja, sie verkörpert in der verbalen Hinrichtung der verhaßten Mutter geradezu das tödliche Wort selbst: »und nun liest du mit starrem Aug' / das ungeheure Wort, das mir in mein / Gesicht geschrieben ist« (S. 32). Schließlich, das durchgängige Motiv des Auges – Elektra kann die Augen nicht schließen und daher nicht vergessen, Klytemnästra dagegen hat auffallend große Augenlider. Im tödlichen Blick der Meduse, deren Blick »niemand, niemand hier im Haus« aushält (S. 13), verdichtet sich der versteinernde, lebensbedrohliche Charakter des Dichtens, den zur gleichen Zeit Ibsen oder Thomas Mann (*Tonio Kröger*), Rilke, Kafka, Proust und Pessoa erfahren haben.

Von daher wird *Elektra* als ein besonders prekärer Selbst-

versuch des Schriftstellers Hofmannsthal sichtbar, der erst kurz zuvor, im berühmten *Brief* des Lord Chandos (1902), die Grenzen der Sprache zur Diskussion gestellt hatte. Elektras Affinität zum Wort, zur Repetition der Vergangenheit und zur Antizipation der Zukunft, mußte für Hofmannsthal durch ihre gleichzeitige Nähe zum Tod, zum »Blutbann«, der das Leben und besonders die Geschlechtlichkeit trifft, etwas zutiefst Beunruhigendes haben, das der zumindest imaginären Ergänzung durch das lichtvollere Stück um *Orest in Delphi* bedurfte. (Immerhin hatten die *Studien über Hysterie* schon auf die Sprache als Surrogat für die Rachedat aufmerksam gemacht.) Nachdem dieser Plan, wie so viele andere auch, nicht ausgeführt wurde, versuchte Hofmannsthal in einer Vielzahl von Selbstdeutungen und Kommentaren, *Elektra* nachträglich als bedenkliches und immer problematisches Werk dem eigenen Œuvre zu integrieren. Daß er dabei das Stück unterschätzt haben dürfte und doch wiederholt darauf zurückkam, zeigt die anhaltende Irritation durch das eigene Werk, das als Taucher in die Abgründe des Lebens (so sagt er 1903 in einer Aufzeichnung), in die physiologischen Untergründe mehr ans Licht förderte, als zu wissen gut tat oder gewünscht war. Daß er sich für seine *Leda*-Dichtung die *Novalis*-Verse: »wer kann sagen / dass er das Blut versteht« exzerpiert hat, ist bemerkenswert.

Indessen hatte Hofmannsthal dieses Experiment dadurch besonders zugespitzt, daß er es einer reichhaltigen Vernetzung ganz unterschiedlicher Künste einschrieb. Mehr als in jedem anderen Werk wird hier Szenisches, Akustisches und Pantomimisches zum integralen Be-

standteil, der die Musik schließlich wie von selbst zu fordern schien. Die *Elektra*-Tragödie ist von außerordentlich zahlreichen und instruktiven Regieanweisungen durchsetzt, die sich an Schlüsselstellen zu stummen, aber expressiven Orchesterbildern (in der Oper) verdichten. Indem er die Bühne mit der »Ökonomie der Träume« füllt (Hofmannsthal: *Die Bühne als Traumbild*), erhält jedes Moment seine dosierte Funktion. So schrickt Elektra gleich zu Beginn vor den Mägden »zurück wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel, den einen Arm vor dem Gesicht« (S. 11). Oder, als Klytemnästra nach der verbalen Hinrichtung durch Elektra neues Leben aus der Nachricht von Orests Tod schöpft, heißt es: »Ganz bis an den Hals sich sättigend mit wilder Freude, streckt sie die beiden Hände drohend gegen Elektra« (S. 32). Später das wie besessene Graben nach dem Beil, die stumme Erkennungsszene der Diener und Orests oder das »furchtbare Warten« beim Muttermord sind Szenen höchster Suggestionkraft, in denen Gestik und Lichtregie mehr als die Sprache sagen, die Musik aber ihre außerordentlichsten Wirkungen entfalten kann. Die *Szenischen Vorschriften* und die Werkstatt-Briefe mit Strauss machen das Bühnenbild zu einem Bestandteil dieses schon von Hofmannsthal gleichsam durchkomponierten Werkes. Vom Schatten des Feigenbaumes beherrscht, der Flecken roten Lichtes auf die Szene wirft und sie damit dem Blutbann von Geschlecht und Tod unterordnet, entspricht die Geschlossenheit dieses Hinterhofes der Unentfliehbarkeit, mit der hier Agamemnon, der eifersüchtige Tote, seine Familie regiert. Einzig durch das offene Hoftor ist eine Verbindung zur Welt gegeben, hier

kommen Orest und später Ägisth auf die Bühne; hätte Hofmannsthal auf sie verzichten können – er legte Strauss offenbar die Streichung Ägisths nahe (Strauss an Hofmannsthal, 22. Dezember 1907) –, wäre das Stück in jeder Hinsicht noch geschlossener geworden. Hofmannsthal verteidigte eine Beobachtung des Kritikers Maximilian Harden, der geschrieben hatte: »Aigisthos ist ein Statist, Orest ein Deklamator. Beide kommen von draußen in das Gedicht, sind nicht in seinem Herzen gezeugt; und wir wünschen sie fort aus dieser Welt. Nur Weiber sollten hier hausen.«

Aber auch für eine musikalische, zumindest akustische Realisierung finden sich schon in der Tragödie bemerkenswerte Passagen, so beim Auftritt der Klytemnästra: »An den grell erleuchteten Fenstern klirrt und schlürft ein hastiger Zug vorüber: es ist ein Zerren, ein Schleppen von Tieren, ein gedämpftes Keifen, ein schnell ersticktes Aufschreien, das Niedersausen einer Peitsche, ein Aufraffen, ein Weitertaumeln« (S. 21). Im gleichen Jahr 1906, als er sich mit Strauss auf *Elektra* verständigte, arbeitete Hofmannsthal auch den umfänglichen Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* aus, mit dem er durch mehrere deutsche Städte reiste. Dort handelt er an einer Stelle von der Neigung der Wissenschaften, sich zur Mathematik emporzuläutern. Entsprechendes gelte für die Künste, die danach streben, »reine Kunst zu werden, wofür man gesagt hat: sie streben danach, Musik zu werden«. Diese schopenhauerisierende Interpretation, die reine Kunst sei die Musik, die Hofmannsthal wahrscheinlich auf dem Weg über Rudolf Kasser als Äußerung Walter Paters bekannt geworden war,

will er indes »nur gleichnisweise« verstanden wissen. Hier ist zu ahnen, welche nur widerwillige Selbstaufopferung es für ihn bedeutet haben muß, ans Ende der so wortgewaltigen Elektra-Gestalt die Worte – aber eben die Worte! – zu setzen: »Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: / schweigen und tanzen« (S. 56) und ihren Tod im Tanz zu besiegeln. Bei seiner Einschätzung von Wort und Ton stand womöglich Goethe Pate, der der Musik die höchste Position zugewiesen hätte, wenn wir nicht die Sprache hätten. Nicht umsonst schien ihm aber die reine Opernform als die günstigste aller dramatischen – ein Wort, das Hofmannsthal immer wieder zitierte. Der Weg zur Oper bedeutet bei *Elektra* aber nicht nur Bereicherung, sondern in einem freilich entscheidenden Punkt auch eine Einschränkung der Möglichkeiten. Daß man sie als solche nicht wahrnimmt, liegt an der kongenialen Steigerung, die Strauss aus Elektras Tanz entwickelt, indem er das schon in Elektras Monolog eingeführte Motiv der Agamemnonkinder nun in großen Bögen zum Schwingen bringt. Von der Hierarchie und der Konstellation der einzelnen Künste her, die in dieses Finale eingehen, ist der Tanz im Drama aber noch einmal etwas anderes als der Tanz in der Oper. Während im Drama der Tanz in seinem Ausnahmecharakter evident ist, muß er diesen innerhalb eines musikalischen Ganzen erst durch eine Ausgrenzung seiner spezifischen Möglichkeiten bewahrheiten.

Die Bezüge zwischen Sprache, Pantomime, Bild und Musik überlagern sich im Finale der Oper, das nach der Ermordung Klytemnästras und Ägisths zwar den Kampf Orests gegen die alte Palastordnung zum Hintergrund hat,

sich aber ganz zwischen den beiden Schwestern abspielt. Orest und der Chor seiner Anhänger – welche Ironie, daß Hofmannsthal in den *Szenischen Vorschriften* die Sklavinnen (Mägde) dadurch charakterisierte, daß er schrieb: »es handelt sich um keinen Opernchor« (S. 62) – nehmen am Geschehen auf der Bühne keinen Anteil mehr, erst unmittelbar vor Elektras Tod drängen sich »Gesichter von Männern und Frauen« (S. 55) an der Türe: Um so mehr ist aber Elektra mit den Vorgängen im Innern des Hauses beschäftigt: In einer 1916 gehaltenen Rede in Skandinavien sagt Hofmannsthal von ihr, »Sie ist der Vater (dieser ist nur in ihr), sie ist die Mutter (mehr als diese selbst es ist), sie ist das ganze Haus, – und sie findet sich nicht«. Sie hat das Ziel ihres Lebens erreicht und damit ihre Substanz aufgezehrt. Wie der befruchtenden Drohne bleibt ihr nur der Tod. Hofmannsthal und Strauss inszenieren ihn als eine totale Zerstörung der Kommunikation, als ein Vergehen von Hören und Sehen, das nicht die Halluzination zu einem Teil der Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit zu einem Teil ihres Privattheaters macht. Der drängenden Frage der Chrysothemis, ob Elektra nicht den Sieg Orests und seiner Anhänger im Jauchzen höre, hält sie nicht wirkliche, sondern rhetorische Fragen entgegen, die keine Antwort heischen: »Ob ich nicht höre? ob ich die / Musik nicht höre? sie kommt doch aus mir.« Elektra phantasiert sich zur Anführerin eines Reigens, zu dem es gar nicht kommt; weder kann sie sich von der Schwelle heben, noch gar warten »alle« auf sie. Elektra ist im Gegenteil völlig allein und träumt sich, ohne auf Chrysothemis' schreiende Erregung überhaupt noch zu reagieren, in den Rausch und

das Glück der Tat hinein, die sie selbst gar nicht vollbringen konnte. Daß sie Orest das sorgsam bewahrte Mordbeil nicht hat geben können, veranlaßte sie zu der Klage: »Es sind keine Götter im Himmel« (S. 48); deshalb führt sie jetzt die Rede »Wir sind bei den Göttern, wir Vollbringenden« (S. 54) eigentlich unberechtigt im Mund. Entgegen ihrer Behauptung wird die phantasierte Herrlichkeit der Götter doch »zu viel« für sie, in paradoxen, durch den biblischen Anklang erhabenen Wendungen stilisiert sie sich zum Feuer des Lebens, das sich aber selbst verzehrt, statt die »Finsternis der Welt« wirklich aufzuhellen. Von der möglicherweise eine neue Helle eröffnenden Tat, die Orest im Hintergrund vollzogen hat, dringt kein Licht in diesen Hinterhof des Palastes. Wie Strauss es wünschte, singen die Schwestern hier nicht miteinander, sondern *nebeneinander*, ohne daß Elektra von Chrysothemis weiß oder hört. Sie glaubt sich in der Ekstase von Lust und Licht im Mittelpunkt des Geschehens, das indessen ganz ohne Zeugen bleibt: »Wenn einer auf mich sieht, / muß er den Tod empfangen oder muß / vergehen vor Lust. / Seht ihr denn mein Gesicht? / Seht ihr das Licht, das von mir ausgeht?« Mit den wiederholten rhetorischen Fragen der Schwestern: So hörst du denn nicht? Ob ich nicht höre? hörst du's nicht? Seht ihr denn mein Gesicht? macht der Librettist dieses Finale zur Kontrafaktur von nichts geringerem als Isoldes Liebestod, wo, Chrysothemis entsprechend, Brangäne singt: »Hörst du uns nicht?« und Isolde antwortet: »Seht ihr's Freunde? / Seht ihr's nicht?« Auch Isolde hat »nichts um sich her vernommen«, aber »das Auge mit wachsender Begeisterung auf Tristans Leiche« geheftet. Elektras Begei-

sterung und Lust entzündet sich dagegen an der imaginären Last des Glücks (»der zwanzigfache Ozean begräbt / mir jedes Glied mit seiner Wucht«) und geht an ihr zugrunde: Während Isoldes Liebestod ihre Selbsttäuschung von Tristans Wiedererwachen (»wie das Auge / hold er öffnet«) besiegelt, ist Elektras ganz anderer Liebes-Tod: »Ai! Liebe tötet!« bloße Vision einer Allverbundenheit, die sich nicht einlösen läßt. Auf ihr Wort hin: »aber keiner fährt dahin / und hat die Liebe nicht gekannt!« läuft Chrysothemis hinaus und läßt die Schwester allein, die nun zum »namenlosen« Tanz der Mänade anhebt. Als Chrysothemis zurückkommt und Elektra mit dem Namen (!) anruft, ist der Tanz jäh zu Ende, »Elektra bleibt stehen«. Der Tanz wird zum Zeichen ihrer vollständigen Isolierung, gerade nicht zum Reigen – Elektra ist ganz allein auf der Bühne –, aber auch zum Zeichen ihrer unmittelbaren Präsenz. In der Ekstase des königlichen Siegesfestes über die Vaternörder haben Vergangenheit und Zukunft, und damit auch das Wort als Repetition und Antizipation, ihre Bedeutung verloren. Der gegenwärtigen Last und Lust des Glücks ziemt das Schweigen und Tanzen, der Gebrochenheit von Erinnerung und Ahnung, von wiederholter Vergangenheit und vorweggenommener Zukunft entsprach dagegen das Wort. Die Namenlosigkeit der Gegenwart kann nicht als Wort formuliert werden, sondern bedarf der Einbeziehung von Musik und Tanz, die aber das Wort nicht ablösen, sondern nur augenblicks-lang ersetzen; ein dauerhafter Ausbruch aus der Abgeschlossenheit dieses Innenhofes und des Wortes wird nicht ge-

zeigt, *Elektra* endet mit dem ohnmächtigen Ruf des Brudernamens durch Chrysothemis an der verschlossenen Türe.

Elektra wird somit zum Selbstversuch auf Messers Schneide; nur als unglückliches Bewußtsein vermag sie sich zu formulieren, das Glück macht stumm, denn, als Goethesche »Gunst des Augenblicks« gehört es nicht zur dauerhaften Erfahrung des Lebens. In einem frühen Dramenfragment (*Alexander*) des jungen Hofmannsthal heißt es, »das Leben ist ein Zeichendeuten, ein *unaufhörliches*, wer nur einen Augenblick inne hält thut seinem Tod ein Stück Arbeit zuvor«. Dieses augenblickshafte Anhalten der Zeichenlektüre ist ein Glück an der Grenze des Lebens. »Der Tanz«, notiert Hofmannsthal 1911, »macht beglückend frei. Enthüllt Freiheit. Identität. Der Lebende gegenüber dem Tänzer gehemmt.« Während Hofmannsthals eigene Tanzdichtungen innerhalb dieses Mediums neue Oppositionen und Spannungen ausbilden müssen, um als Zeichen lesbar zu bleiben, ist es der Tanz innerhalb einer dramatischen Konstellation, der als beglückende Erfahrung der Zeichenlosigkeit und der Präsenz in einem höchst vergänglichen Moment aufscheint. – Diese Engführung des Wortes mit dem Ersatz oder der Abwesenheit der Gegenwart und die augenblickshafte Verknüpfung von Glück, Tanz und Musik macht *Elektra* zu einem Meilenstein in der Kunst des 20. Jahrhunderts.