



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Mythos Elektra: Hofmannsthals *Elektra* und
Hauptmanns *Atriden-Tetralogie*

Verfasserin

Christina Riegler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

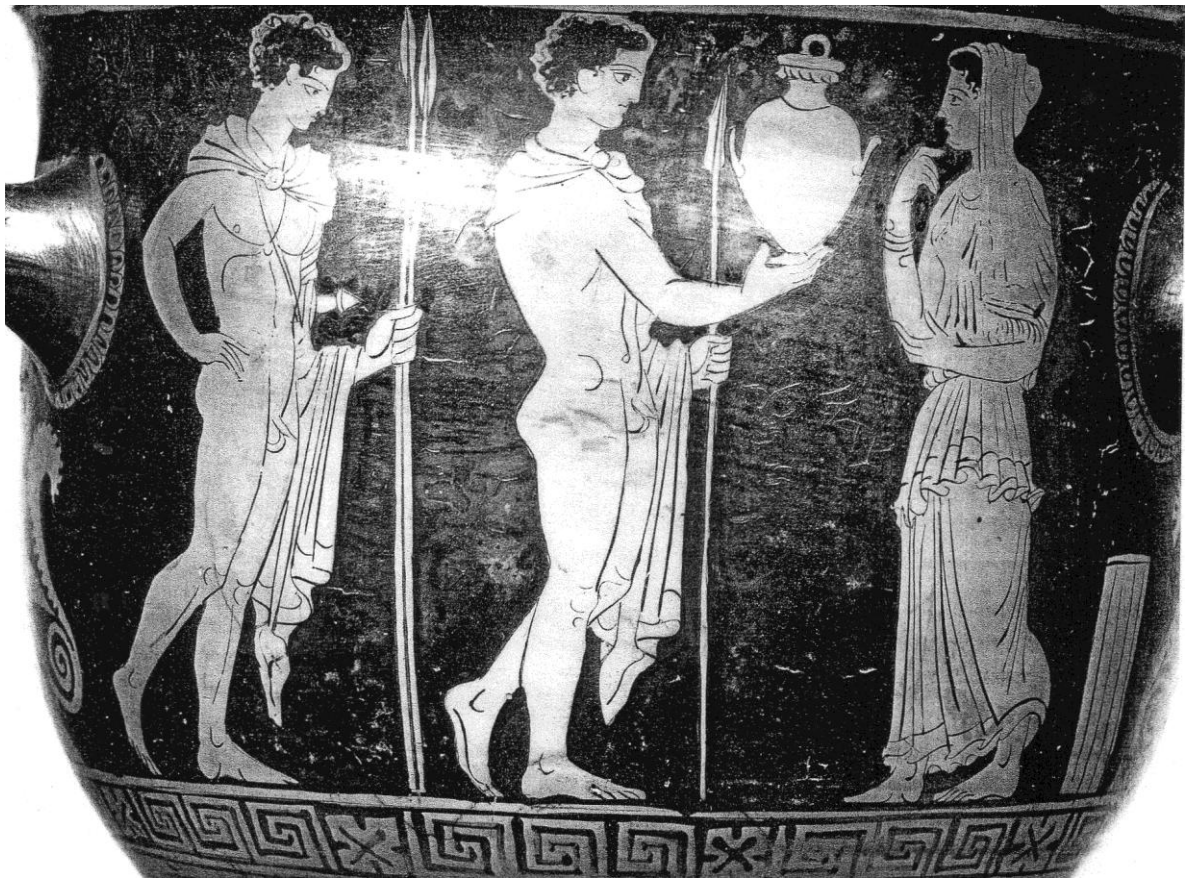
A 190 338 333

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Latein UF Deutsch

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Eva Horn



Lucanian bell-krater; attributed to the Sydney Painter

Wien, Kunsthistorisches Museum

Orest überreicht seiner Schwester Elektra die Urne mit seiner eigenen Asche. (Darstellung nach Sophokles)

Referenz der vorangegangenen Seite:

Bild- und Textquelle: Taplin, Oliver: Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B. C. Los Angeles: The J. Paul Getty Trust 2007, S. 97.

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern und Großeltern, die mir mein Studium ermöglicht haben und mir durch ihre aufrichtige Liebe in jeder Lebenssituation zur Seite gestanden sind. Durch ihr Vertrauen in mich und in meine Fähigkeiten haben sie mich bestärkt, meinen Weg zu gehen und meine Ziele und Träume immer zu verfolgen. Danken möchte ich auch meinem Bruder, Florian Riegler, auf den ich mich immer verlassen kann. Ebenfalls möchte ich mich bei meinen FreundInnen und ganz besonders bei Laura Kesztele, Julia Müllner, Anna Priesching, Benjamin Schuler, Bernhard Söllradl, Christina Söser und Karoline Trubrig bedanken, die mir im Hinblick auf meine Diplomarbeit immer mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind, mich jeden Tag aufs Neue zum Lachen bringen können und großen Anteil daran haben, dass die Zeit während meines Studiums in Wien immer ein außergewöhnlicher, unvergesslicher Abschnitt meines Lebens bleiben wird.

Mein Dank richtet sich außerdem an meine Diplomarbeitsbetreuerin, Univ.-Prof. Dr. Eva Horn, die meinen Umgang mit Literatur im Laufe meines Studiums durch die bei ihr besuchten Vorlesungen und Seminare deutlich geprägt hat und mir durch ihren Ansatz neue Sichtweisen auf literarische Texte eröffnet hat. Ich danke ihr besonders für ihre Anregungen während der Phase der Entstehung dieser Arbeit und die Ermutigungen und den Zuspruch, die mir geholfen haben, diese Diplomarbeit zu verfassen.

Zuletzt möchte ich mich bei den MitarbeiterInnen des Instituts für Klassische Philologie, Mittel- und Neulatein bedanken, die die Bibliothek zu einem Ort gemacht haben, an dem ich mich immer wohlfühlt habe, die immer ein offenes Ohr für meine Fragen gehabt und mich bei der Abfassung meiner Diplomarbeit unterstützt haben.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG.....	9
1. DIE ANTIKEN ELEKTRA-DRAMEN BEI AISCHYLOS, SOPHOKLES UND EURIPIDES.....	12
1.1. AISCHYLOS` <i>ORESTIE</i>	13
1.2. SOPHOKLES` <i>ELEKTRA</i>	16
1.3. EURIPIDES` <i>ELEKTRA</i>	18
1.4. MERKMALE DER ANTIKEN ELEKTRA-TRAGÖDIEN	18
2. HOFMANNSTHALS <i>ELEKTRA</i> UND DAS PROBLEM DER TREUE UND DES VERGESSENS.....	23
2.1. HOFMANNSTHALS ANTIKENBILD IM HINBLICK AUF DIE KONZEPTION DER <i>ELEKTRA</i>	24
2.2. ELEKTRA: ALLEINSEIN, PSYCHISCHE BELASTUNG UND ISOLATION.....	31
2.3. DIE EBENE DER TRÄUME UND DIE BEDEUTUNG DER SEXUALITÄT.....	39
2.4. ELEKTRAS TREUE UND KLYTAIMNESTRAS VERGESSEN	43
3. HAUPTMANNNS <i>ELEKTRA</i> UND DIE UNABWENDBARKEIT DES SCHICKSALS... 55	55
3.1. ANTIKE UND ZEITGESCHICHTE – HAUPTMANNNS ANTIKENVERSTÄNDNIS	56
3.2. WERKGENESE UND GESTALTERISCHE BESONDERHEITEN.....	59
3.3. INHALT DER <i>ATRIDEN-TETRALOGIE</i> UND EINORDNUNG DER <i>ELEKTRA</i>	61
3.3.1. <i>IPHIGENIE IN AULIS</i>	62
3.3.2. <i>AGAMEMNONS TOD</i>	65
3.3.3. <i>ELEKTRA</i>	66
3.3.4. <i>IPHIGENIE IN DELPHI</i>	68
3.3.5.GESAMTINTERPRETATION DER <i>ATRIDEN-TETRALOGIE</i>	70
3.4. DIE MENSCHEN ALS WERKZEUGE UND SPIELBÄLLE DER SCHICKSALSMÄCHTE 72	
3.5. ELEKTRA ALS „MEDIUM MYTHISCHER MÄCHTE“	74
4. VERGLEICH DER ELEKTREN VON HOFMANNSTHAL UND HAUPTMANN.....	84
SCHLUSS.....	88
LITERATURVERZEICHNIS	91
ABSTRACT	97
LEBENS LAUF.....	98

Einleitung

„οὐκ ἔστιν οὐδείς οἶκος ἀθλιώτερος
τῶν Τανταλείων οὐδ' ἔφυ ποτ' ἐκγόνων.“

(Euripides, *Elektra*, 1175f.)¹

Dieses Zitat aus Euripides' Elektra-Drama aus dem fünften Jahrhundert vor Christus handelt von dem Fluch, der auf Elektras Familie, den Atriden, lastet und der sie, wie der Literat schreibt, zu der unseligsten auf der ganzen Welt macht. Der Tantaliden- bzw. Atriden-Mythos zählt zu den bedeutsamsten und weitreichendsten Erzählungen der Antike und obwohl der Mythos von den Greueln mehrerer Generationen der fluchbeladenen Familie berichtet, bearbeiteten sowohl die antiken Tragiker als auch die Literaten der Moderne zumeist das Schicksal von Agamemnons Familie und damit auch jenes von Elektra.

Mythen, die von antiken Dramatikern aufgegriffen wurden, kreisen zumeist um die Konfliktbereiche Krieg und Familie. Im Atriden-Mythos werden diese beiden Bereiche so ineinander verwoben, dass ein unaufhörliches Morden innerhalb der Familie immer neue Rachemorde nach sich zieht und damit alle Angehörigen in eine permanente Ausnahmesituation versetzt werden, in der immer wieder aufs Neue entschieden werden muss, was richtiges und falsches Handeln bedeutet und welche Normen und Bezugspunkte es dafür gibt. Die Gewalttaten und das menschliche Leid erscheinen in diesem Kontext besonders schrecklich und nicht nachvollziehbar, da die Feinde innerhalb der engen Verwandtschaft zu suchen sind, also genau da, wo man im Normalfall Sicherheit und Hilfe zu finden glaubt und besonders verwundbar ist.

Eva Horn sieht den Krieg im Verlauf des Atriden-Mythos, wie er bei Hauptmann dargestellt wird, ausgehend von der Opferung Iphigenies ins Innere der Familie verlagert, wobei dieser Kampf als „unendliche Folge von Gewalttaten“ hier auf die elementarste Form, den Mord, reduziert scheint und letztendlich nur in die „Installation eines neuen Atriden-Reiches“ auf einem Berg von Leichen mündet.² Am Ende dieser Folge von Rachemorden steht der Muttermord Orestes, der durch das besondere Verwandtschafts- und Naheverhältnis von Opfer

¹ „Unseliger gibt es auf Erden kein Haus als Tantalos' Kinder und Kindesstamm.“ vgl.: Euripides, Sämtliche Tragödien und Fragmente. Band III. Übersetzt von Ernst Buschor. München: Heimeran Verlag 1972, S.369.

² vgl. Horn, Eva: Literatur und Krieg. In: Haefs, Wilhelm (Hg.): Nationalsozialismus und Exil 1933-1945. München, Wien: Carl Hanser Verlag 2009. (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 9), S.300.

und Täter alles davor Dagewesene und die vorangegangenen Greueln an Grausamkeit übertrifft und jeder Erklärbarkeit entbehrt.

Schon in der Antike wurde der Atriden-Mythos immer wieder neu aufgegriffen und bearbeitet – der Elektra-Stoff ist der einzige, der von allen drei Tragikern, Sophokles, Aischylos und Euripides, bearbeitet wurde und uns heute noch erhalten ist –, was nicht zuletzt auf die Verschmelzung der Bereiche Krieg und Familie zu einer monströsen Katastrophe, die in dieser Tragweite als singulär zu betrachten ist, zurückzuführen ist.

In den antiken Tragödien, in denen das Leben und Handeln von konkreten Personen, die bestimmte Charaktereigenschaften haben und von verschiedenen Lebensumständen geprägt sind, dargestellt werden, wird im Hinblick auf den Atriden-Mythos vor allem diskutiert, ob die Morde gerecht sind und wie das menschliche Handeln in solchen Extremsituationen erklärbar ist. Ein wichtiger Bezugspunkt für die Entscheidungen der Menschen in der Antike ist dabei immer das Wirken der Götter.

Dass die Thematiken, die in den antiken Elektra-Dramen verhandelt werden, – Streit innerhalb der Familie, Verhalten bei Trennung der Eltern, Treue, Loyalität, Ehebruch, Gattenmord, Muttermord – für Neubearbeitungen und Überlegungen viele Ansatzpunkte bieten und außerdem die Möglichkeit bereithalten, Probleme der eigenen Zeit im Spiegel der Antike mit einigem Abstand zu betrachten und zu verarbeiten, wird ganz besonders im 19. und 20. Jahrhundert deutlich, da sich nicht nur Literaten mit der Figur der Elektra und der fluchbeladenen Atridenfamilie beschäftigten, sondern auch zahlreiche theoretische Werke auf den antiken Mythos Bezug nahmen.

So griffen im 20. Jahrhundert Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann den Elektra-Stoff unter Einfluss der Antikenrezeption des 19. Jahrhunderts wieder auf und gestalteten eine *Elektra* beziehungsweise eine *Atriden-Tetralogie*, die die unbegreifbaren Mordtaten innerhalb der Unglücksfamilie und die Verknüpfung von Krieg und Familie unter einem anderen Weltverständnis zu erklären versuchen. In die Dramen Hofmannsthals und Hauptmanns sind Versatzstücke aus den griechischen Tragödien eingeschrieben, denen unter den Vorzeichen einer Abkehr vom klassizistischen Antikenbild und der Umbrüche, die die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts prägten, eine besondere Aktualität verliehen wird.

Die vorliegende Arbeit nähert sich den Elektra-Dramen von Hofmannsthal und Hauptmann mit dem wissenspoetischen Ziel, die Einflüsse von den antiken Tragödien und theoretischen Texten, die im 19. Jahrhundert in der Literaturwissenschaft, der Philosophie und der Psychologie entscheidende Neuerungen postulierten, auf die Dramentexte zu bestimmen und herauszuarbeiten, wie beide Autoren mit der Unaussprechlichkeit der Katastrophen, die der

Fluch, der auf Elektras Familie lastet, hervorbringt, umgehen und was das für ihre Konzeptionen der Tragödie heißt.

Das erste Kapitel dieser Arbeit wird sich den antiken Bearbeitungen des Atriden-Mythos durch Aischylos, Sophokles und Euripides widmen, um eine Grundlage für den Vergleich mit Hofmannsthals und Hauptmanns Dramen zu schaffen. Merkmale, die den antiken Elektra-Tragödien gemeinsam sind, sollen dabei herausgearbeitet werden. In diesem Rahmen werde ich es mir erlauben, auf aktuelle Forschungslektüren zu verweisen, die bei einer näheren Beschäftigung mit dieser Thematik interessant sein könnten.

Dem Hauptteil der Arbeit widmen sich das zweite und das dritte Kapitel, in denen die Elektra-Dramen von Hofmannsthal und Hauptmann behandelt werden. Für beide Autoren soll zuerst festgestellt werden, welches Antikenbild ihren Tragödien zugrunde liegt und wie die in dieser Zeit stattfindende wechselseitige Durchdringung der theoretischen und der literarischen Texte – so haben zum Beispiel einerseits die Abhandlungen Sigmund Freuds literarischen Charakter, andererseits beeinflussten die Erkenntnisse der Psychoanalyse wiederum die Schriftsteller – Einfluss auf Hauptmanns und Hofmannsthals Werke nahm. Ferner sollen die Bezüge zu den antiken Stoffvariationen von Aischylos, Sophokles und Euripides offengelegt und entscheidende Neuerungen festgehalten werden.

Um die neuzeitlichen Elektra-Dramen in ihrer Gesamtheit und Konzeption besser erfassen zu können, werden sowohl für die Tragödie von Hofmannsthal als auch für jene von Hauptmann Tagebucheinträge und spätere Reflexionen der Autoren herangezogen. Unter Einbeziehung dieser Quellen soll deutlich werden, dass sich sowohl Hofmannsthal als auch Hauptmann eingehend mit dem antiken Mythos und unterschiedlichen theoretischen Texten auseinandergesetzt haben, um einen Weg zu finden, wie sie in ihren Bühnendichtungen mit den unbegreiflichen Mordtaten, die in Elektras Familie stattfinden, umgehen und Erklärungen für ein blutiges Gemetzel ohne Ende liefern können. Die bei Hofmannsthal zentralen Begriffe der Treue und des Vergessens und der bei Hauptmann zentrale Begriff des Schicksals sollen mit Hilfe des literaturwissenschaftlichen Mittels des *close-readings* näher untersucht werden, um für beide Werke eine abschließende Interpretation zu erarbeiten.

Das vierte und letzte Kapitel will einen Vergleich der beiden Elektra-Dramen von Hofmannsthal und Hauptmann, zwischen deren Entstehungszeitpunkten die beiden Weltkriege liegen, leisten, um herauszufinden, wie die Schriftsteller den antiken Mythos verarbeitet haben, welche Unterschiede sich daraus für die beiden Tragödien ergeben und ob sich auch Gemeinsamkeiten oder Ähnlichkeiten finden lassen.

1. Die antiken Elektra-Dramen bei Aischylos, Sophokles und Euripides

Der Mythos rund um den Fluch, der das Haus der Atriden belastet, war in der Antike schon lange vor der Bearbeitung durch die drei Tragiker bekannt. Generell kann der Begriff Mythos – wie er in der Antike verwendet wurde – als der Kern einer Geschichte verstanden werden, die innerhalb gewisser Grenzen abgewandelt werden konnte, aber doch in den Grundzügen des Handlungsgerüsts übereinstimmen musste.

Der Begriff μῦθος bedeutete dabei für die Griechen ursprünglich einfach „das Wort“, „die Erzählung“ oder „die Geschichte“ und konnte in der gleichen Bedeutung wie das Wort λόγος verwendet werden. Schon Herodot und Thukydides verwendeten den Terminus allerdings abwertend, um damit eine für einen Historiker unannehmbar – weil ungesicherte – Erzählung zu bezeichnen. Platon ging dann noch einen Schritt weiter und systematisierte den Gegensatz zwischen μῦθος als Lüge und λόγος als rationales, beweisbares Argument³.

Walter Burkert erklärt den antiken Begriff folgendermaßen: Mythen seien „traditionelle Erzählungen mit besonderer Bedeutsamkeit“, die Konflikten entstammen und diese weitertragen würden, wodurch sie nicht in den Rang der Bedeutungslosigkeit abrutschen könnten, sondern „allgemeinere Aktualitäten“ behandeln würden. Daher könne man Mythen als Vorgaben sehen, die für die Menschen die Möglichkeit bereithalten, „die Welt geistig zu bewältigen, ohne die eigene Arbeit der Anwendung und Deutung zu ersparen“.⁴

Da Mythen das Potenzial haben, durch ihre Beispielhaftigkeit aktuelle Problematiken zu klären und Bewältigungsmöglichkeiten der Welt anzubieten, müssen sich jene bei Änderung der äußeren Umstände allerdings auch selbst ändern.

Wie schon in der Antike neue Personen in einen Mythos eingefügt und veränderte Schwerpunktsetzungen vorgenommen werden konnten, um unterschiedliche Sichtweisen offenzulegen und das Für und Wider menschlichen Handelns aufzuzeigen, offenbart sich deutlich anhand des für diese Arbeit relevanten Atriden-Mythos: So wird die Geschichte des Fluches, der Atreus und seine Nachfahren in seinem Bann hält, zum ersten Mal bei Homer in der Odyssee erwähnt, jedoch wird dort nur von Orests Rache an Aigisth für seinen Vater

³ vgl. Graf, Fritz: Griechische Mythologie. Eine Einführung. Düsseldorf: Artemis & Winkler 1997, S. 7ff.

⁴ vgl. Burkert, Walter: Antiker Mythos – Begriff und Funktion. In: Hofmann, Heinz (Hg.): Antike Mythen in der europäischen Tradition. Tübingen, Attempto 1999, S.11-26.

Agamemnon berichtet, während der Muttermord an Klytaimnestra ausgespart wird⁵. Dies lässt sich dadurch erklären, dass an den Stellen, an welchen von Orests Tat berichtet wird⁶, Telemachos richtiges heroisches Verhalten eines tapferen Helden vor Augen geführt werden soll, um ihn an seine Verantwortlichkeiten gegenüber seinem Vater Odysseus und seiner Mutter zu erinnern (z.B. Odyssee, 3.298-302). Damit unterscheidet sich diese Version insofern von allen anderen Ausformungen des Mythos in der Antike, als dass die Odyssee Aigisth als Mörder Agamemnons nennt und über Orest, der seinen Vater gerächt hat und nicht als Muttermörder bezeichnet wird, nur positiv urteilt. Wie aber in den anderen antiken Versionen auch spielen die Gerechtigkeit und Richtigkeit der Tat, die in der Odyssee durch die Aussparung des Muttermordes an keiner Stelle in Frage gestellt werden und die Orests Vorbildfunktion für Telemachos ermöglichen, eine wichtige Rolle. Elektra wird bei Homer an keiner Stelle erwähnt und auch Chrysothemis wird nur ein einziges Mal bei ihm genannt.⁷ Bevor die drei Tragiker den Elektra-Mythos behandelten, widmeten sich die Dichter Stesichorus und Pindar der fluchbelasteten Familie. Während von Stesichorus nur mehr einige Fragmente erhalten sind und viele Fragen im Hinblick auf die Gestaltung ungeklärt bleiben, kann für Pindar festgehalten werden, dass Klytaimnestra bei ihm schon eine wesentlich dominantere Rolle spielte. Die Person Elektras soll zuerst bei einem Lyriker namens Xanthos, der ein älterer Zeitgenosse von Stesichorus war, vorgekommen sein, allerdings ist uns von seinem Werk nichts erhalten.⁸ Der erste Tragiker, der sich des Stoffes nach Pindar annahm, ist Aischylos mit seiner *Orestie*.

1.1. Aischylos` Orestie

Die Trilogie von Aischylos, die im Jahre 458 v. Chr. zum ersten Mal aufgeführt wurde und den ersten Preis im Wettkampf unter den Tragödiendichtern gewann⁹, besteht aus den Stücken *Agamemnon*, *Choephoren* und *Eumeniden*.

⁵ In der Odyssee gibt es an einer in der Forschung viel diskutierten Stelle (3,303ff.) einen Hinweis darauf, dass Orest nicht nur Aigisth, sondern auch seine Mutter getötet haben könnte. Selbst wenn man diese Verse als Andeutung auf den Muttermord verstehen will, ist es offensichtlich, dass diesem bei Homer kaum Bedeutung geschenkt wird.

⁶ vgl. MacLeod, Leona: *Dolos and Dike in Sophokles` Elektra*. Leiden: Brill 2001, S. 2, Fußnote 4.

⁷ Ilias 9,145.

⁸ vgl. den Überblick über die unterschiedlichen Versionen des Mythos in: Sophocles: *The plays and fragments. Part VI. The Electra*. With critical notes, commentary, and translation in English Prose, by Richard C. Jebb. Cambridge: University Press 1924, Introduction. und in: Euripides: *Die Tragödien und Fragmente*. Band II. Bearbeitet und eingeleitet von Franz Stoessl. Zürich: Artemis Verlag 1968, S.136ff.

⁹ vgl. Aischylos: *Die Tragödien und Fragmente*. Bearbeitet, eingeleitet und teilweise neu übersetzt von Franz Stoessl. Zürich: Artemis Verlag 1952, S. 253.

Das erste Stück, *Agamemnon*, handelt von dem Mord Klytaimnestras an ihrem vom Trojanischen Krieg heimkehrenden Gatten Agamemnon¹⁰ und bildet damit die Vorgeschichte zu den *Choephoren*, die von Elektras Situation und Orests Muttermord handeln.

Der Trojanische Krieg, der von Agamemnon zu Beginn als gerechter Rachefeldzug dargestellt wird, wird im Laufe der Tragödie in ein fragwürdiges Licht gestellt, wodurch die Problematik in den Vordergrund gerückt wird, ob in derartigen Situationen Gerechtigkeit überhaupt möglich ist und wie diese begründet werden kann. Indem der Chor von der Opferung Iphigenies erzählt, die von Artemis gefordert wurde, weil Agamemnon eine heilige Hirschkuh von ihr getötet hatte, und ein Bote davon berichtet, dass in Troja im Zuge des Krieges Tempel und Altäre zerstört wurden, wird deutlich, dass aus dem vermeintlich gerechten Krieg neues Unrecht geworden ist.

Bei Agamemnons Heimkehr warnt Cassandra, die mit ihm von Troja mitgekommen ist, vor dem Fluch, der von Agamemnons Vater Atreus ausgeht, weil dieser seinem Bruder Thyestes, der seine Frau zum Ehebruch verleitet hatte und im Sinn hatte, die Herrschaft zu übernehmen, bei einem Wiedersehensmahl die eigenen Kinder vorgesetzt hat. Nur wenige Verse später erscheint Klytaimnestra, die mit Aigisths Hilfe durch diese Tat Iphigenie gesühnt haben will und von Atreus' Fluch spricht, mit den Leichen von Agamemnon und Cassandra und prahlt mit den Morden. Im Gespräch mit dem Chor versucht Klytaimnestra, ihre Tat zu rechtfertigen, und während Aigisth der Meinung ist, zu keiner Zeit falsch gehandelt zu haben, droht ihnen der Chor mit Orests Rache.

Das zweite Stück der Trilogie, die *Choephoren*, handelt von der Vergeltung Orests an seiner Mutter und an Aigisth für den Vatemord. Zu Beginn des Dramas trifft Orest, der nach dem Mord an seinem Vater außer Landes gebracht wurde, auf seine Schwester Elektra, die am Grab Agamemnons opfert, weil Klytaimnestra geträumt hat, dass sie eine Schlange geboren und jene an ihrer Brust mit Blut statt Milch genährt hat, und dort eine Locke des Bruders findet. Jebb nennt als Charakteristikum der *Choephoren* in Folge der massiven Götterpräsenz in der Grabszene, die den Großteil der *Choephoren* ausmacht, „the tremendous importance of those invisible and supernatural allies who assist the vengeance“¹¹. Orest, der als Sohn des Verstorbenen Blutrache an den Mördern nehmen muss, wird, damit er nicht an seiner Aufgabe zweifelt, vom Chor an seine Pflicht erinnert. Apoll selbst aber ist es, der Orest vor die Wahl stellt, entweder den Vater zu rächen und Muttermord zu begehen, oder eine schreckliche Strafe zu erhalten. Mit dieser Weisung Apolls bindet Aischylos die Frage nach der

¹⁰ In der Odyssee ist es Aigisth, der Agamemnon tötet.

¹¹ vgl. Sophocles (1924), S.xxix.

Gerechtigkeit von menschlichem Handeln eng an die Taten und Forderungen der Götter und damit an die Religion. Obwohl Orest immer wieder von Zweifeln geplagt wird, ermordet er schließlich Aigisth und – von Pylades an seine Pflicht erinnert – tötet er auch Klytaimnestra. Nach der Tat wird er jedoch von den Erinnyen mit Wahnsinn geschlagen und ist sich nicht mehr sicher, mit Recht gehandelt zu haben. Am Ende bleibt dem Chor nur mehr die Frage:

Und jetzt zum dritten Mal der Sturm!

Brüllte er Unheil?

Brachte er Rettung?

Wann endlich schlägt er um,

Der Sturmwind des Fluchs?

Wo wird er sich legen

Und als Wind zur Ruhe kommen,

Der gelind und freundlich ist?

Oder endet er nie?¹²

Mit diesen Worten enden die *Choephoren*. Daher wird die Schuldfrage – auf der einen Seite die Notwendigkeit von Orests Rache, auf der anderen Seite die Verwerflichkeit der Tat –, aber auch der Konflikt zwischen Apoll und Klytaimnestras Rachegeistern, den Erinnyen, in den *Eumeniden* noch weiter thematisiert.

Am Anfang des dritten Stückes versucht Apoll Orest zu verdeutlichen, dass die Schuld bei ihm, dem Gott, liege, weil er den Mord befohlen habe, während die tote Klytaimnestra den Erinnyen befiehlt, Rache zu fordern, denn Orests Tat sei weitaus schrecklicher als ihre eigene gewesen, da er eine Blutsverwandte – noch dazu die Mutter – getötet habe. Daraus entwickelt sich ein Streit zwischen Apoll, der Orests Rache für den Vater für richtig hält und Klytaimnestras Tötung des eigenen Ehemannes als besonders schrecklich verurteilt, und dem Chor der Erinnyen, die Orests Tat als weitaus frevelhafter bezeichnen als Klytaimnestras, da Orest mit seinem Opfer blutsverwandt war. Auf der Akropolis in Athen soll Athena daraufhin als Schiedsrichterin fungieren, doch als auch sie die Frage der Schuld nicht klären kann, beruft sie ein Gericht aus athenischen Bürgern ein. Auf dem Areopag bringen sowohl die Erinnyen, als auch Orest ihre Sicht der Dinge vor, woraufhin Orest mit Stimmengleichheit freigesprochen wird. Damit wird deutlich, dass Orest nicht eindeutig freigesprochen werden kann und er trotz der Weisung von Apoll bis zu einem gewissen Maß selbst für sein Handeln

¹² Aischylos (²1993), S. 120.

verantwortlich ist und mit seiner Tat leben muss. Athena obliegt es am Schluss der *Eumeniden*, den Chor der Erinnyen mit viel Überredungskunst dahin zu leiten, kein Unglück über Athen zu bringen, sondern der Stadt als Segensgöttinnen, die als Eumeniden bezeichnet werden sollen, beizustehen.

1.2. Sophokles` Elektra

Bei Sophokles, der in seiner *Elektra* vor allem das Leid und die seelischen Vorgänge der Protagonistin in den Mittelpunkt stellt, muss die Frage nach der Gerechtigkeit von Orests Tat eindeutiger beantwortet werden als in Aischylos` Trilogie, um die Rahmenbedingungen für Elektras Handlungen fest abstecken zu können. Elektra wird mit einer Reihe positiv besetzter Begriffe wie εὐσέβεια (Frömmigkeit, fromme Pflicht), δίκη (Recht, Gerechtigkeit) oder αἰδώς (Ehrfurcht) in Verbindung gebracht, während Klytaimnestra und Aigisth immer wieder der negative Begriff ὕβρις (Hochmut, Gewalttätigkeit, Untat) zugeordnet wird. Um die Rechtmäßigkeit seiner Handlungen von Beginn an klarzustellen, erzählt Orest seinem alten Erzieher schon bei seinem ersten Auftreten im Stück (Vers 23-76), dass er Apoll gefragt habe, wie er die Mörder bestrafen solle, und ihm dieser geantwortet habe, dass er eine List anwenden solle, und er berichtet auch davon, wie er seine Rache vollziehen werde. Während der/die ZuschauerIn oder LeserIn von Sophokles` Tragödie damit von Beginn an weiß, dass Orest mit seinen Verbündeten, dem alten Erzieher und seinem Freund Pylades, auf Rache sinnt, klagt Elektra, die davon keine Ahnung hat, über den Tod ihres Vaters und ihre eigene Situation. Dadurch zeigt sie vor allem die individuelle Rechtfertigung der Rache auf. Sophokles führt in seiner Tragödie an dieser Stelle zusätzlich die Figur der Chrysothemis, die Schwester von Elektra, ein, um einen Gegensatz zu Elektra zu schaffen und zu zeigen, wie sich ein anderer Mensch in derselben Situation verhalten könnte. Jene Instanz, die die beiden Verhaltensweisen kommentiert, ist während der gesamten Tragödie der Chor. Eckhard Lefèvre führt aus, dass an den Äußerungen des Chors deutlich zu erkennen sei, dass er die Bestrafung Klytaimnestras für richtig halte, Elektras Verhalten aber für unangemessen befinde und der Meinung sei, dass sie sich ebenso wie ihre Schwester Chrysothemis maßvoll verhalten solle und sich durch ihre Klagen und Beschwerden nicht unnötig in Gefahr begeben solle.¹³

¹³ vgl. Lefèvre, Eckhard: Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Sophokles` Tragödien. Leiden: Brill 2001, S.155ff.

Um das Leid von Elektra noch deutlicher werden zu lassen und die Wiedererkennung von Elektra und Orest – die bei Aischylos schon am Beginn der *Choephoren* stattfindet – hinauszuzögern, wird Elektras letzte Hoffnung zerstört, indem der alte Erzieher des Bruders erscheint und davon berichtet, dass Orest bei einem Wagenrennen ums Leben gekommen sei. Daraufhin fordert Elektra ihre Schwester auf, die Rache zu zweit ohne die Hilfe ihres Bruders zu vollziehen. Da Chrysothemis dies jedoch ablehnt, erklärt Elektra, die Morde an Klytaimnestra und Aigisth alleine vollziehen zu wollen.

Als Orest, der sich als Bote ausgibt, schließlich als Überbringer der Urne mit den sterblichen Überresten des Totgeglaubten bei Elektra erscheint, klagt diese so sehr über ihr Leid und den Tod Orests, dass er sich als ihr Bruder zu erkennen gibt. Daraufhin wird sie in den Racheplan eingeweiht und im weiteren Verlauf der Tragödie tötet der Zurückgekehrte zuerst seine Mutter Klytaimnestra, die den Mord an Agamemnon nicht bereut, wobei ihn Elektra, die vor dem Haus Acht gibt, sodass Aigisth nicht in das Geschehen eingreifen kann, anfeuert, noch einmal auf die Mutter einzuschlagen. Kurz darauf wird auch der heimkommende Aigisth von Orest getötet. Der Chor gibt am Ende der Tragödie folgende Worte von sich:

„O Atreus' Geschlecht, wie littest du schwer,
wie mühevoll drangst du zur Freiheit durch:
im Sturm ist's heut dir gelungen!“¹⁴

Damit spart Sophokles die Verfolgung Elektras und Orests durch die Erinnyen aus, wodurch der Muttermord als notwendig verstanden werden kann, um die Familie von ihrem Fluch zu befreien.

Lefèvre weist darauf hin, dass Sophokles im Vergleich mit Aischylos ein verändertes Welt- und Menschenbild gehabt hätte, denn in den *Choephoren* werde Orest durch die Autorität des göttlichen Gebots zur Tat angestiftet, in der *Elektra* handle er hingegen aus eigenem Antrieb, was sich darin zeige, dass er Apoll nur frage wie und nicht ob er seinen Vater rächen solle. Das bedeute, dass die gerechten Menschen nicht wegen der Götter, sondern mit den Göttern, die eine gerechte Weltordnung repräsentieren würden, zu agieren hätten.¹⁵

¹⁴ Sophocles (1924), S. 473.

¹⁵ vgl. Lefèvre (2001), S.180f.

1.3. Euripides` Elektra

Euripides` *Elektra*, die wahrscheinlich – wie in der Forschung immer wieder kontrovers diskutiert wurde¹⁶ – später als jene von Sophokles entstanden ist, unterscheidet sich in einigen Punkten stark von den Versionen, die Aischylos und Sophokles niedergeschrieben haben. So ist Elektra bei Euripides mit einem armen Bauern verheiratet, damit sie nicht einem ranggleichen Gatten Söhne gebären kann, die Agamemnon dann rächen könnten. Eines Tages trifft sie bei einer Quelle ihren Bruder Orest, der sich allerdings als ein Freund des Bruders vorstellt und erst vom alten Erzieher Agamemnons, der Jahre zuvor für seine Rettung gesorgt hatte, erkannt wird. Obwohl Orest zu Beginn der Tragödie erzählt, dass er von Apoll gesandt ist, wird bald deutlich, dass der Rachefeldzug gegen Klytaimnestra und Aigisth ein ungerechter ist, da Elektra den Plan fasst, den Muttermord mit Hilfe einer gemeinen Täuschung zu vollziehen, und Orest Aigisth von hinten erschlägt. Obwohl Klytaimnestra, die mit Hilfe einer List – Elektra hätte ein Kind geboren – zum Haus des Bauern gelockt wird, den Mord an Agamemnon bereut, wird sie hinterhältig von Orest und Elektra ermordet. Die Geschwister bereuen die grausame Tat und Orest verflucht Apoll, der ihm den Muttermord aufgetragen hat. Da erscheinen Kastor und Polydeukes, die himmlischen Brüder von Klytaimnestra, und teilen Orest mit den Worten „Der Weise gab unweisen Spruch“¹⁷ mit, dass er keine Schuld an den Ereignissen trage, da Apoll ihn zu der Tat gedrängt habe. Elektra soll auf Geheiß der Götter mit Pylades, Orests Freund, verheiratet werden, doch er selbst muss Argos verlassen, da er von den Furien gejagt werden wird. Er soll zum Felsen des Ares gehen, wo ein göttliches Gericht über den Muttermord richten wird und bei gleichen Stimmen soll Orest von jeglicher Schuld freigesprochen werden. Am Ende der Tragödie nehmen Elektra und Orest betrübt voneinander Abschied, weil sie nicht viel Zeit miteinander gehabt haben.

1.4. Merkmale der antiken Elektra-Tragödien

Obwohl sich die Bearbeitungen des Atriden-Mythos von Aischylos, Sophokles und Euripides an einigen Punkten stark voneinander unterscheiden, lassen sich doch in allen drei Versionen Themen und Elemente, die für die antiken Stoffvariationen sehr wichtig und bezeichnend sind, finden, die in Hofmannsthals *Elektra* und Hauptmanns *Atriden-Tetralogie* – wie an

¹⁶ vgl. z.B. Euripides (1972), S.403. ; Lefèvre (2001), S. 153.

¹⁷ Euripides (1972), S.375.

späterer Stelle noch zu zeigen sein wird – nicht in dieser Intensität oder gar nicht behandelt werden: die Gerechtigkeit, die Religion und der Chor.

Schon Aristoteles benannte als Merkmal der Dichtung im Gegensatz zur Geschichtsschreibung, dass erstere das, was geschehen könne, darstelle und daher Allgemeines beschreibe.¹⁸ Damit meint Aristoteles allerdings das Allgemeine, das ein bestimmter Charakter aus unterschiedlichen Gründen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit sagt oder macht. Daher geht es in den antiken Tragödien um die Darstellung eines bestimmten Charakters, der das Für und Wider gewisser Taten abwägt, mögliche Probleme erörtert und moralische Fragen behandeln muss und letztendlich das machen wird, was ihm in seiner Situation möglich ist und angemessen erscheint. Das konkrete Handeln, das daher in den Tragödien vor Augen geführt wird, vollzieht sich im Spannungsfeld verschiedener Werte, zu denen auch die Gerechtigkeit zählt. Gerade die antiken Tragiker der demokratischen Polis Athen ließen ihre Charaktere im Spannungsfeld der Gerechtigkeit, die ein Grundinteresse jeder Demokratie sein muss, agieren und trugen damit ihre „ethischen Werte an die überkommene[n] Mythen-erzählung[en]“ heran¹⁹. Betrachtet man die Darstellung des Muttermordes bei den antiken Autoren, so ist es in der Forschung weitgehend anerkannt, dass die Tötung Klytāimnestras durch Orest bei Aischylos sowohl Recht als auch Unrecht, bei Sophokles Recht und bei Euripides Unrecht ist.²⁰

Die Frage nach Gerechtigkeit und Schuld ist bei allen drei Tragikern auf das Engste mit der Religion und den Göttern verbunden. Bei Aischylos wird Orest immer wieder an das Gebot von Apoll und seine Pflicht erinnert, den Vater zu rächen und daher die Mutter zu töten. Da Orest aber nicht nur die Mörder seines Vaters bestraft, sondern sein Land auch als rechtmäßiger Erbe des Thrones von den illegitimen Herrschern befreit, sei der Befehl Gottes „Ausdruck der immanenten Notwendigkeit der Situation“, wodurch der tragische Konflikt in diesem Drama besonders deutlich werde: der „unausweichliche[...] Widerspruch zwischen einer klaren Pflicht und der objektiven Schrecklichkeit der Tat, die diese Pflicht erforder[t].“²¹ Orest selbst erklärt den Erinnyen und Athena bei Aischylos, unter welch schwierigen Bedingungen und Forderungen von Apoll er eine Entscheidung treffen musste:

[...] Ich habe sie [Klytāimnestra], um meines lieben Vaters willen, totgeschlagen,

¹⁸ vgl. Aristoteles: Poetik. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008 (Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung 5), S.13f.

¹⁹ vgl. Graf (1997), S.151.

²⁰ vgl. Lefèvre (2001), S.151.

²¹ Fritz, Kurt: Antike und moderne Tragödie. Neun Abhandlungen. Berlin: Walter de Gruyter 1962, S.9f.

Wie es Loxias befahl: Apollon,
Der mit Worten, die wie Geißelhiebe waren,
All die Leiden nannte – Qual und Elend! –,
Die mir drohten, wenn die Schuldigen am Leben blieben [...]²²

Dieser Widerspruch wird besonders am Ende der *Orestie* deutlich, wenn ein weltliches Gericht den Muttermörder mit Hilfe von Athena freispricht. Mit dem Freispruch und der Installation eines Blutsgerichtshofes wird allerdings angedeutet, dass die Notwendigkeit einer solchen Tat in Zukunft nicht mehr bestehen wird und eine Demokratie eine Instanz benötigt, die über Recht und Unrecht entscheidet.

Vergleicht man die Beurteilung der Tat und die Rolle der Götter bei Aischylos mit der Version von Sophokles, lassen sich einige wichtige Unterschiede festhalten: So berichtet Orest dem alten Erzieher zu Beginn der *Elektra*, dass er das Delphische Orakel gefragt habe, wie er den Vater rächen solle und jenes ihm geboten habe, dies mit einer List zu tun. Orest hatte also schon zuvor beschlossen, die Mörder Agamemnons zu bestrafen, und ist der Meinung, dass er durch seine Rache Gerechtigkeit herbeiführen kann. Diese Tatsache zusammen mit dem Umstand, dass Orest bei Sophokles offensichtlich die Möglichkeit gehabt hätte, die Rache mit Hilfe eines angeworbenen Heeres zu vollziehen – bei Aischylos muss man annehmen, dass dies nicht möglich gewesen wäre –, und der Gott dies aber verbietet, würden laut Fritz Platz für das „Wesentliche“ seines Stückes machen.²³ Die Götter bestimmen bei Sophokles also nur mehr das WIE der Rache und legitimieren damit aber auch die Mordtat.²⁴ Diese Rahmenbedingungen sind wesentlich für Elektras Darstellung, die die Hauptperson bei Sophokles ist und deren Leid in Folge von Orests List besonders deutlich zur Geltung kommt. Die Morde an Klytaimnestra und Aigisth durch Orest erlösen sie schlussendlich von ihrer unglücklichen Lage und kommen einem Befreiungsschlag gleich, der im Hinblick auf Elektras Leid und das Verhalten der Mörder seine Berechtigung hat.

Bei Euripides ist in Folge der veränderten Grundsituation – Elektra lebt nicht bei Klytaimnestra und Aigisth und muss deren Verhalten nicht täglich mitansehen, Klytaimnestra bereut ihre Tat und Apoll fordert Orest zwar auf, Rache zu nehmen, droht ihm aber nicht – die

²² Aischylos: Die Orestie. Agamemnon. Die Choephoren. Die Eumeniden. Eine freie Übertragung von Walter Jens. München: Kindler ²1993, S.144.

²³ vgl. Fritz (1962), S.131f.

²⁴ Die Forschungsliteratur hat sich im Hinblick auf die Frage, ob Orests Tötung seiner Mutter bei Sophokles eine gerechte Tat darstellt oder die Geschwister einen grausamen, nicht gerechtfertigten Mord begehen, in zwei Lager gespalten. Einen Überblick über diese Diskussion bietet Leona MacLeod (2001) in ihrer Einleitung.

Motivation, die Vaternörder zu töten, sehr abgeschwächt. Die Gattin Agamemnons wird bei Euripides als liebevolle Mutter dargestellt, die sich um ihre Kinder sorgt, und steht damit der Darstellung bei Sophokles völlig entgegen. Die fehlenden, beziehungsweise abgeschwächten Beweggründe für die Rache zusammen mit der Tatsache, dass Klytaimnestra geleitet von ihren mütterlichen Gefühlen in eine Falle gelockt wird, weisen darauf hin, dass der Muttermord in diesem Drama nicht als gerecht angesehen werden kann. Die Geschwister bereuen ihr Verhalten auch unmittelbar nach den Rachemorden und nur mit Hilfe der Götter Kastor und Polydeukes als *ex machina* kann die Situation gelöst werden. Orests Tat wird als ungerecht und der Orakelspruch Apolls als unweise verurteilt, wodurch auch das Handeln der Götter allgemein in Frage gestellt wird.

In allen drei antiken Dramen rund um den Atriden-Fluch wird konkretes Handeln von unterschiedlichen Personen vorgeführt, das im Spannungsfeld der Gerechtigkeit und der damit verbundenen Fragen – Wer bestimmt, was gerecht ist? Kann eine schreckliche Tat durch bestimmte Umstände gerechtfertigt sein oder gibt es so etwas wie Schuldlosigkeit gar nicht? Kann man durch den Freispruch eines Gerichtes alle Schuld ablegen? – steht, wobei die antiken Tragiker davon ausgehen konnten, dass das Publikum auch die anderen Versionen des Elektra-Stoffes kannte und die Unterschiede und die veränderte Schwerpunktsetzung des eigenen Stückes leicht nachvollziehen konnte.

Ein weiteres Element, dem in den antiken Dramen rund um den Atriden-Fluch eine wichtige Bedeutung zukommt, ist der Chor. Als unverzichtbarer Bestandteil der antiken Tragödie ist er bei Aischylos und zum Teil auch noch bei Sophokles das „dominierende Kraftzentrum des tragischen Spiels“, während er gegen Ende des fünften Jahrhunderts (z.B. bei Euripides) mehr von „dekorativer Virtuosität“ geprägt wird.²⁵

Bei Aischylos spielt der Chor eine wichtige Rolle, indem er Aigisth und Klytaimnestra auf das Schärfste verurteilt und Elektra und Orest in dem Moment antreibt, in dem sie an ihrer Tat zweifeln. Dabei machen die Chorpassagen fast ein Drittel der *Choephoren* aus²⁶. Der Chor greift dabei aktiv in die Handlung ein und steht Orest bei, wenn er entscheiden muss, ob er seinen Vater rächen soll, oder ob es einen anderen Ausweg für ihn gibt. Die wichtigste Aufgabe, die der Chor aber für Jebb in Aischylos Drama hat, ist „to interpret the sense of reliance upon divine aid“²⁷. Der Chor erinnert daran, dass sich letztendlich Gerechtigkeit durchsetzen wird. Auch bei Sophokles spielt der Chor eine wichtige Rolle und steht auch hier

²⁵ vgl. Latacz, Joachim: Einführung in die griechische Tragödie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993, S.70.

²⁶ vgl. Sophocles (1924), S.xxxi.

²⁷ vgl. Sophocles (1924), S.xxxi.

keineswegs auf der Seite von Agamemnons Mördern, sondern versucht, Elektra zu beruhigen und ihr zu vermitteln, dass es keinen Sinn hat, sich alleine gegen die beiden aufzulehnen.

Bei Euripides kommuniziert der Chor meist nicht direkt mit den Handelnden, sondern kommentiert das Geschehen und verdeutlicht dem Publikum damit, was hinter den einzelnen Aussagen steckt.

Die antiken Dramen zeigen alle auf extreme Art und Weise, was jedem Menschen während seines Lebens in abgeschwächter Form widerfahren könnte, welche Gründe (Gerechtigkeit, Vernunft, Leidenschaften) es für bestimmte Handlungsweisen geben kann, welche Instanzen (z.B. Götter, Staat) dabei eine Rolle spielen und wie das menschliche Verhalten in den unterschiedlichen Situationen beurteilt werden kann.²⁸ Die antike Tragödie verwendet dabei den Mythos als ein „Modell“, wie Fuhrmann sagt, das keine vergangenen Geschehnisse darstellt wie das Epos, sondern konkretes, menschliches Handeln und seine Voraussetzungen (z.B. Recht oder Leidenschaften) im Spannungsfeld von abstrakten, „niemals vordergründig greifbare[n] Gegebenheiten“ wie etwa dem Walten der Götter verdeutlichen will.²⁹

In den Dramen von Hofmannsthal und Hauptmann treten die Themen Gerechtigkeit und Religion im Rahmen der zeitgemäßen Rezeptionen in den Hintergrund, um aktuelle Thematiken und zeitgeschichtliche Probleme an den Elektra-Mythos heranzutragen. Ebenso verschwindet in den modernen Bearbeitungen das antike Element des Chors fast zur Gänze, wodurch das Gesamtbild der Tragödie verändert wird.

²⁸ Diese Rolle übernimmt oftmals der Chor, der allerdings selbst als *dramatis persona* verstanden werden muss, der daher auch Fehler machen und falsche Ansichten haben kann und dessen Meinung keineswegs als Gedanke des Autors interpretiert werden darf. Einen Überblick über die Beurteilung der Rolle des Chors in der Tragödie von Schlegel über Kranz und Müller bis zu Bollack gibt Thiel, Rainer: Chor und tragische Handlung im „Agamemnon“ des Aischylos. Stuttgart: Teubner 1993, Einleitung.

²⁹ vgl. Fuhrmann, Manfred: Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts. In: Fuhrmann, Manfred (Hg.): Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. München: Wilhelm Fink Verlag 1971 (Poetik und Hermeneutik. Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe IV), S. 142.

2. Hofmannsthal's *Elektra* und das Problem der Treue und des Vergessens

Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) kam erstmals im Sommer 1892 mit der *Elektra* des Sophokles, die ihn Zeit seines Lebens in ihren Bann ziehen sollte, in Berührung. Mit seiner persönlichen Bearbeitung des Elektra-Stoffes sollte er aber erst im Sommer 1903 beginnen.³⁰ Da Hofmannsthal vor, während und nach seiner Gestaltung der *Elektra* Tagebucheinträge, Briefe und Reflexionen verfasste, die Einblick in seinen Arbeits- und Denkprozess geben – die *Elektra* ist das Werk, das er selbst am häufigsten kommentierte –, können Einflüsse und Gedankengänge des Autors besser nachvollzogen werden. Die Widersprüchlichkeit allerdings, die diese Schrift umgibt, kommt in seinen Kommentaren bis zum Schluss immer stärker zum Ausdruck und hat auch dazu geführt, dass die Tragödie in der Forschung als „tragisches Opfer, als psychopathologische Studie, als dionysische Entgrenzung, als ästhetizistische Blutraserie, als Reflexion über die dichterische Existenz [...]“³¹ gesehen und damit stets kontrovers interpretiert wurde.³² In diesem Kapitel soll der Frage nachgegangen werden, wie die antiken Erklärungen für die Taten der Menschen, die mit Hilfe der Frage nach Schuld und Gerechtigkeit, die die Götter beantworten, gegeben werden, bei Hofmannsthal umgeformt werden und wie der Mythos dadurch umgedeutet wird. Dabei sollen das Antikenbild des Autors und der Zeitgeist des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts einbezogen werden, der in seinem Werk stark zu spüren ist und der die Widersprüchlichkeit des „Fin de Siècle“ widerspiegelt. Dieses warf als Zeit des Umbruchs für die Zeitgenossen viele Fragen auf und wurde von Hofmannsthal als eine Zeit der „Analyse des Lebens“ und der „Flucht aus dem Leben“ bezeichnet, die von der Analyse des eigenen Seelenlebens und der Beschäftigung mit der Traumwelt gekennzeichnet ist³³. Es soll geklärt werden, wie die Familientragödie von Hofmannsthal, in der Elektra ihre Taten durch die Treue zu ihrem Vater rechtfertigt und Klytāimnestra sich ganz dem Vergessen hingibt und die überaus vielschichtig und voller Zeitbezüge ist, interpretiert werden kann.

³⁰ vgl. Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke VII. Dramen 5. Herausgegeben von Klaus Bohnenkamp und Mathias Mayer. Frankfurt: S. Fischer Verlag 1997 (Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe), S. 303.

³¹ vgl. Horn, Christian: Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne. Karlsruhe: Universitätsverlag 2008, S.164.

³² vgl. die Überblicke über die Forschungsliteratur bei Nerwiger, Hans-Joachim: Hofmannsthal's *Elektra* und die griechische Tragödie. In: *Arcadia* 4 (1969), S. 138-163.

³³ vgl. Hofmannsthal, Hugo von: Prosa I. Herausgegeben von Herbert Steiner. Frankfurt: Fischer Verlag 1956 (Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa I), S. 149.

2.1. Hofmannsthal's Antikenbild im Hinblick auf die Konzeption der *Elektra*

Dass Hofmannsthal schon relativ früh genaue Vorstellungen von seiner *Elektra*, deren Stil und damit auch von dem im Drama vermittelten Antikenbild hatte und die vielleicht bedeutungsträchtigste Änderung im Hinblick auf das Drama von Sophokles schon im Jahr 1901 feststand, als der Autor gerade an der *Pompilia* arbeitete, belegt eine Tagebuchaufzeichnung vom 17. Juli 1904:

Elektra.

Der erste Einfall kam mir Anfangs September 1901. Ich las [...] die Elektra von Sophokles. Sogleich verwandelte sich die Gestalt dieser Elektra in eine andere. Auch das Ende stand sogleich da: dass sie nicht mehr weiter leben kann, dass wenn der Streich gefallen ist, ihr Leben ihr Eingeweid ihr einstürzen muss, wie der Drohne, wenn sie die Königin befruchtet hat, mit dem befruchtenden Stachel zugleich Eingeweide und Leben einstürzen. [...]

Als Stil schwebte mir vor, etwas gegensätzliches zur Iphigenie zu machen, etwas worauf das Wort nicht passe: „dieses gräcisierende Product erschien mir beim erneuten Lesen verteufelt human“ (Goethe an Schiller.)³⁴

Schon zwei Jahre vor der eigentlichen Arbeit an der *Elektra* – so muss man auf Grund dieses Zeugnisses annehmen – hatte Hofmannsthal schon genaue Vorstellungen davon, dass seine Elektra eine gänzlich andere sein werde als die von Sophokles. Er artikuliert daher die Notwendigkeit, dass seine Hauptperson am Ende des Dramas sterben müsse und dass in seinem Drama eine Abkehr vom Antikenbild der Klassik stattfinden werde.³⁵ Um zu verdeutlichen, welchen Stil er sich für seine Tragödie vorstellt, nennt er die *Iphigenie* von Goethe als Gegensatz zu seinem Drama, die er mit Goethes eigenen Worten als „verteufelt human“ beschreibt und die ihm, weil Iphigenie das Idealbild eines Menschen darstellt und die Handlung einen unblutigen, positiven Abschluss findet, als zu wenig tragisch erscheint. Die Iphigenie Goethes muss sich im Gegensatz zur Elektra Hofmannsthal's nicht zwischen Handlungsalternativen entscheiden, die immer Entbehrungen mit sich bringen, wie später gezeigt werden wird.

³⁴ Hofmannsthal (1997), S.399f.

³⁵ Für eine detaillierte Darstellung des Entstehungsprozesses vgl.: Hofmannsthal (1997), S. 303-315.

Neben der *Elektra* schwebte Hofmannsthal im Jahr 1902 außerdem ein zweites Stück mit dem Namen *Orest in Delphi* vor, das allerdings mit Ausnahme von ein paar Notizen nie in die Realität umgesetzt werden sollte³⁶. Während auf das Ende von *Elektra*, das mit dem Tod einer Drohne, die ihre Aufgabe erledigt hat und daher sterben muss, verglichen wird, an späterer Stelle genauer eingegangen werden soll, wende ich mich nun dem Antikenverständnis Hofmannsthals zu, das von Rohdes *Psyche* und Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* und den darin enthaltenen Vorstellungen von der Antike stark beeinflusst wurde.

Generell kann für das 20. Jahrhundert festgestellt werden, dass ein „kritisch-problemtisierender Umgang mit den antiken Vorgaben“ vorherrschte, da die Antike meist als „eine Zeit ungeheurer sozialer Spannungen“ empfunden wurde und vor allem die „Härte der alten Mythen hervorgehoben“ und „Konflikte psychologisch hinterfragt“³⁷ wurden – was natürlich mit den Problemen und Umbrüchen der eigenen Zeit, die gerade im „Fin de Siècle“, das von Aufbruchs- und Endzeitstimmung zugleich geprägt war und ein Hinterfragen der Grundwerte des sozialen Lebens notwendig machte, sehr präsent und gravierend waren, im Zusammenhang steht. Wie Riedel erwähnt, sind gerade antike Stoffe dazu geeignet, „Fragestellungen der eigenen Zeit zu reflektieren“ und Dinge zu hinterfragen, da sich in der Antike „wesentliche Züge des individuellen wie des gesellschaftlichen Lebens, Denkens und Schaffens“ derartig herausgebildet haben, dass sie eine Modellfunktion für spätere Zeiten haben.³⁸ Kohlschmidt sieht außerdem als Charakteristikum der Antikenrezeption seit dem Naturalismus einen „Wandel vom einst sicheren Bildungsideal zum Symbol der eigenen unsicheren Existenz“.³⁹ Gerade für die Jahre um 1900 bedeutete das die Antizipation künftiger Krisen, was sich in „einer inneren Problematisierung des Lebens“ niederschlug, weshalb antike Mythen in dieser Zeit vorwiegend „psychologisch und von der Befindlichkeit des Individuums her bestimmt“ ausgedeutet wurden.⁴⁰

Für Hofmannsthal, der während seines Schaffens und Lebens mit vielen bahnbrechenden theoretischen Werken im Hinblick auf Geschichte, Literatur und Psychologie konfrontiert wurde, die sich alle auf die eine oder andere Weise mit der Antike auseinandersetzen, kann

³⁶ vgl. Hofmannsthal (1997), S. 366.

³⁷ vgl. Riedel, Volker: Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2000, S. 256.

³⁸ vgl. Riedel (2000), S.6.

³⁹ vgl. Kohlschmidt, Werner: Die deutsche Literatur seit dem Naturalismus und die Antike. In: *Reformatio* 7 (1958), S. 591.

⁴⁰ vgl. Riedel (2000), S.260.

nachgewiesen werden, dass er sich während seiner Arbeit an der *Elektra* mit Rohdes *Psyche* beschäftigt hat:

[...] Doch habe ich immerhin damals in zwei ganz verschiedenartigen Werken geblättert, die sich wohl mit den Nachtseiten der Seele abgeben: das eine die „Psyche“ von Rohde, das andere das merkwürdige Buch über Hysterie von den Doktoren Breuer und Freud.⁴¹

Rohde, der in seiner Schrift *Psyche* (1894), in der er versucht, die antiken Seelenvorstellungen anhand der überlieferten Mythen zu erörtern, von der Vorstellung ausgeht, dass es zusätzlich zur physischen Erscheinung des Menschen eine schattenhafte Seele gibt, die den Tod überdauert, schreibt unter anderem über die Blutrache in der Antike, die von den Rachegeistern der Ermordeten eingefordert wird, und über das Wesen der Tragödie. Für diese hält er fest, dass die Motive der Handlung sowie die darüber gehaltenen Reden und Widerreden aller Protagonisten den weitaus größeren Teil eines Dramas ausmachen müssten und die eigentliche Tat gar nicht so wichtig sei. Daher nennt Rohde als wichtigste Aufgaben des Dichters eine sorgfältige Charakterzeichnung und die Motivierung und Rechtfertigung des Geschehens, wobei der Schriftsteller jene von den Vorstellungen der eigenen Zeit ableiten müsse.⁴² Hofmannsthal, der das Drama des Sophokles aufgreift und die Person der Elektra, die erstmals bei dem antiken Autor im Mittelpunkt steht, und ihre Situation noch differenzierter darstellt, indem er Einblicke in ihre Seele und ihre innersten Wünsche und Gedanken gibt, was, wie in weiterer Folge noch zu zeigen sein wird, nicht zuletzt mit den damals aktuellen wissenschaftlichen Neuentdeckungen von Breuer und Freud und den Umbrüchen in dieser Zeit zusammenhängt, rückt die eigentliche Tat noch mehr an den Rand seiner *Elektra*.

Für Juliane Vogel ist die Tatsache, dass moderne Wissenschaften die Tragödie neu beleben konnten, gerade deswegen so interessant, weil sich die Gattung der Tragödie, deren Legitimation und Möglichkeit in der Moderne in Frage stand, am Anfang des 20. Jahrhunderts gerade an jenen Forschungen belebte, die „mit traditionellen Erklärungsmodellen gebrochen hatten, um die verschütteten archaischen und die unbewußten

⁴¹ Hofmannsthal (1997), S. 459.

⁴² vgl. Rohde, Erwin: *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube*. Tübingen: Verlag J.C. Mohr
⁸1921, S. 224ff.

Potentiale des Menschen freizulegen und zu beschreiben“⁴³. Bei der Analyse des Einflusses der „psychopathologischen Nachtseiten der Moderne“ und der „Nachtseiten einer dionysisch erregten Antike“ deutet Vogel Elektra allerdings als „hysterisierte Heldin“⁴⁴, womit sie – wie später gezeigt werden wird – den Einfluss von Breuer und Freud auf Hofmannsthal überbewertet.

Infolge der Abwendung Hofmannsthal vom klassizistischen Antikenbild ist man in der Forschungsliteratur auch der Meinung, dass Hofmannsthal nicht nur einfach eine Neubearbeitung des Mythos schaffen wollte, sondern bestrebt war, unterschiedliche Tendenzen und aktuelle Erkenntnisse in seiner *Elektra* zusammenzuführen, was gewisser Abänderungen der Vorlage von Sophokles bedurfte:

Die Begegnung von Mythos und Moderne ist von Hofmannsthal bewusst nicht nur intendiert als Erneuerung mythischer Qualitäten, sondern wird ihm zum faszinierenden Spiel mit Vielfalt und Vielschichtigkeit poetischer Konstruktion.⁴⁵

In dieses „faszinierende Spiel“ lässt Hofmannsthal auch Nietzsches Werk *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* einfließen, das im Hinblick auf die Fragen nach den Grundlagen der abendländischen Kultur eine regelrechte Umdeutung der Tragödie vornimmt. Darin bezeichnet Nietzsche die Prinzipien des „Apollinischen“ und des „Dionysischen“ als die getrennten Kunstwelten des Traumes und des Rausches, die zusammen das Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen.⁴⁶ Das Dionysische stellt dabei die Versöhnung des Menschen mit der Natur, die Verschmelzung mit der gesamten Welt in einer rauschhaften Übersteigerung dar. Im Dionysischen, das Nietzsche in der griechischen Tragödie vor allem durch die Musik freigesetzt sieht und dem er als ästhetischem Bewusstsein gegenüber dem Apollinischen den Vorrang gibt, ist der „Mensch nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk

⁴³ vgl. Vogel, Juliane: Priesterin künstlicher Kulte. Ekstasen und Lektüren in Hofmannsthal's *Elektra*. In: Dangl-Pelloquin, Elsbeth (Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S.101.

⁴⁴ vgl. Vogel (2007), S. 101f.

⁴⁵ Meister, Monika: Die Szene der *Elektra* und die Wiener Moderne. Zu Hugo von Hofmannsthal's Umdeutung der griechischen Antike. In: Thorau, Henry; Köhler, Hartmut (Hg.): Inszenierte Antike – Die Antike, Frankreich und wir. Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart. Frankfurt: Peter Lang 2000 (Trierer Studien zur Literatur 33), S. 66.

⁴⁶ Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Der griechische Staat. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1955 (Kröners Taschenausgabe 70), S. 47f. Auf Nietzsches Schrift kann an dieser Stelle allerdings nur auszugsweise eingegangen werden, da eine ausführliche Besprechung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Eine Zusammenfassung der wichtigsten Argumente von Nietzsche bietet Frick, Werner: „Die mythische Methode“. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998 (Hermaea Germanistische Forschungen, Neue Folge 86), S.47-58.

geworden“⁴⁷. Der starke Einfluss des Dionysischen, wie es bei Nietzsche formuliert wird, auf Hofmannsthal wird in einem seiner Briefe an Schnitzler aus dem Jahr 1892 deutlich, in dem er über die Tragödie und sein Antikenbild schreibt:

Was mich lockt und worauf ich eigentlich innerlich hinarbeite, ist die eigentümlich dunkelglühende, dionysische Lust im Erfinden und Ausführen tragischer Menschen in tragischen Situationen.⁴⁸

Die Darstellung des Menschen in einer tragischen Situation knüpft an Nietzsches Vorstellung des „Ur-Einen“ und „Wahrhaft-Seienden“, das er als das „ewig-Leidende“ und „Widerspruchsvolle“ bezeichnet und mit dem Dionysischen verschmolzen sieht, und seine Anschauung des Lebens an, dieses als unaufhörlichen Kampf im Hinblick auf Leid und Tod zu verstehen.⁴⁹ Auch der Untergang des tragischen Helden hat mit der tragischen Struktur des Lebens zu tun:

Bei dem heroischen Drange des Einzelnen ins Allgemeine, bei dem Versuche, über den Bann der Individuation hinauszuschreiten und das Eine Weltwesen selbst sein zu wollen, erleidet er [der tragische Held] an sich den in den Dingen verborgenen Urwiderspruch, d. h. er frevelt und leidet.⁵⁰

Auch Hofmannsthal, der selbst in einer Zeit der Widersprüche und Gegensätze lebt, sieht den Grund für das Leiden eines Menschen in der Natur selbst, in dem „in den Dingen verborgenen Urwiderspruch“ – dieser ist für ihn in der Diskrepanz von Treue und Vergessen zu suchen, wie an späterer Stelle ausführlich besprochen werden wird.

Für Nietzsche stellt sich auch nicht die Frage, ob Leid und Tod gerecht sind, denn: „Alles Vorhandene ist gerecht und ungerecht und in beidem gleichberechtigt.“⁵¹ Auch Hofmannsthal stellt in seiner *Elektra* nicht die Frage nach der Gerechtigkeit der Taten, sondern beschreibt die handelnden Menschen in seiner Tragödie als Individuen, die in eine tragische Situation hineingeboren sind und mit dieser auf ihre Weise umgehen müssen. Mit dem von Nietzsche übernommenen Antikenbild setzt sich Hofmannsthal daher auch eindeutig von dem

⁴⁷ Nietzsche (1955), S. 52.

⁴⁸ Hofmannsthal, Hugo von; Schnitzler, Arthur: Briefwechsel. Herausgegeben von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt: Fischer Verlag 1964, S.23.

⁴⁹ Nietzsche (1955), S. 61f.

⁵⁰ Nietzsche (1955), S. 96.

⁵¹ Nietzsche (1955), S. 97.

klassischen Bild der griechischen Antike, das er selbst immer wieder mit dem Adjektiv „human“ verbindet, ab.

Ebenso grenzt Hofmannsthal sich und die Anforderungen, die an sein Werk gestellt werden können, ganz klar von den antiken Tragikern ab, wenn er in einer Passage zur „Vertheidigung der Elektra“, angelehnt an Nietzsche, schreibt: „Wenn Philologen Alterthumskenner etc. für die unbedingte Erhaltung des Alten sorgen, so muss auch eine Instanz da sein, die unbedingt für das Lebendige sorgt.“⁵²

Diese Instanz, die „der Vermittlung der Vergangenheit zur Gegenwart“, ja der „Neukreation des Mythos im Bewußtsein der Tradition und in jenem der Entgegensetzung zur überlieferten Geschichte zugleich“⁵³ dient, ist für Hofmannsthal das moderne Theater, das mit seinen veränderten Möglichkeiten und beeinflusst von zeitgemäßen Entwicklungen eine gänzlich andere Theaterästhetik als die Antike haben muss, aber trotz der geänderten Schwerpunktsetzungen das antike Wissen für die Moderne aufbereiten kann.

Für Hofmannsthals Antikenbild ist außerdem bedeutsam – Ausführliches hierzu lässt sich bei Worbs finden⁵⁴ –, dass die Antike für ihn ein Spiegel ist, in dem er Aktuelles darstellen und verdeutlichen kann. Diesen beschreibt er als Abbild, „aus dem wir unsere eigene Gestalt in fremder, gereinigter Erscheinung zu empfangen hoffen“⁵⁵, womit der Autor verdeutlicht, dass er in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit hofft, die Widersprüche und Probleme der eigenen Zeit besser verstehen zu können.

Um dieses Antikenbild auf der Bühne umsetzen zu können, verfasste Hofmannsthal im Jahr 1903 *Authentische Vorschriften für die Inszenierung*, die das Bühnenbild, die Kostüme und die Beleuchtung detailliert beschreiben und in denen es heißt: „Dem Bühnenbild fehlen vollständig jene Säulen, jene breiten Treppenstufen, alle jene antikisierenden Banalitäten, welche mehr geeignet sind, zu ernüchtern, als suggestiv zu wirken.“⁵⁶

Statt antikisierender Elemente, die Hofmannsthal mit dem klassischen Antikenbild verbindet und die seiner Meinung nach banal wirken, will er eine suggestiv wirkende Bühne erschaffen. Denn die Bühne ist ein wichtiger Bestandteil von Hofmannsthals Inszenierung, die die hoffnungslose Situation seiner Hauptperson, die er in allen Facetten bis ins Detail darstellen will, und das Leid, dem sie ausgesetzt ist, zusätzlich unterstreichen soll: „Der Charakter des

⁵² Hofmannsthal (1997), S. 368.

⁵³ vgl. Meister (2000), S. 67.

⁵⁴ vgl. Worbs, Michael: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt 1983, S.333-342.

⁵⁵ Hofmannsthal, Hugo von: *Aufzeichnungen*. Herausgegeben von Herbert Steiner. Frankfurt: Fischer Verlag 1959 (Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. *Aufzeichnungen*), S.43.

⁵⁶ Hofmannsthal (1997), S. 379.

Bühnenbildes ist Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit. [...] Es ist der Hinterhof des Königspalastes. [...]“⁵⁷ Mit diesen Worten inszeniert Hofmannsthal das Bühnenbild als Spiegel von Elektras Seelenleben, der ihre Isoliertheit zur Geltung bringt und ihren psychischen Zustand, ihr Alleinsein und ihre Hoffnungslosigkeit bildlich darstellt, wobei diese Einsamkeit – wie im Verlauf der Arbeit gezeigt werden wird – auch auf sprachlicher Ebene immer wieder hervorgehoben wird. Die Enge verdeutlicht zusätzlich noch, dass Elektra nicht viele Handlungsmöglichkeiten hat beziehungsweise mit der tragischen Situation, in der sie gefangen ist, fertigwerden muss. Der Hinweis auf den Hinterhof des Königspalastes deutet darauf hin, dass sie de facto nicht mehr zur Familie gehört und sozial nicht auf der Stufe steht, die für sie als Königstochter eigentlich angemessen wäre. Ferner gibt der Autor auch Hinweise zu den Kostümen, die ebenfalls nicht antikisierend wirken sollen, und beschwört mit der ihm vorschwebenden Szenerie ein unheimliches Bild herauf:

Über das niedrige Dach des Hauses rechts wächst von draußen her ein riesiger schwerer gekrümmter Feigenbaum, dessen Stamm man nicht sieht, dessen Masse aber, unheimlich geformt im Abendlicht wie ein halbaufgerichtetes Thier, auf dem flachen Dach auflagert. Hinter diesem Baum steht die sehr tiefe Sonne und tiefe Flecken von Roth und Schwarz erfüllen, von diesem Baum ausgeworfen, die ganze Bühne.⁵⁸

Hofmannsthal bezeichnet die Stimmung, die Licht und Umrisse von Gegenständen hervorrufen, selbst als unheimlich und vergleicht den in diese Szenerie hineinragenden Feigenbaum mit einem Tier – auch Elektra selbst wird im Drama an späterer Stelle einerseits von den Dienerinnen mit einem Tier verglichen, andererseits behauptet sie selbst, kein Tier zu sein, denn nur dieses könnte Vergangenes vergessen.

Die tiefstehende Sonne, die rote Flecken hinterlässt und die gesamte Szenerie damit in ein rötliches Abendlicht taucht, verweist auf die Blutmetaphorik, die in der gesamten Tragödie zu finden ist. Christian Horn sieht diese „symbolistische Bühnenästhetik“ als Verweis auf eine zweite Bedeutungsebene, auf die durch die „naturalistisch konzipierte Szenerie“, die einem Traum gleicht, verwiesen wird und die den psychischen Zustand Elektras vorführt.⁵⁹ Hugo Garten sieht in den Bühnenanweisungen vor allem den „dekorativen Charakter des Jugendstils“ ausgeprägt, wobei das Geschehen bei Hofmannsthal immer als „Symbol“

⁵⁷ Hofmannsthal (1997), S. 379.

⁵⁸ Hofmannsthal (1997), S. 380.

⁵⁹ vgl. Horn, C. (2008), S.165.

gesehen werden müsse und nicht „als gelebtes Leben“.⁶⁰ Auch Stephanie Catani hebt die „prägende Symbolstruktur“⁶¹, die von Elektra selbst getragen werde, hervor und betont ihre Relevanz im Hinblick auf die Kraft der Inszenierung der Tragödie. Die Einblicke in die seelische Verfassung der tragischen Heldin, die auch in den Bühnenanweisungen zum Ausdruck kommen, sollen nun im Folgenden thematisiert werden.

2.2. Elektra: Alleinsein, psychische Belastung und Isolation

Elektras erstes Wort, das sie in Hofmannsthals Tragödie spricht, als sie die Bühne betritt, ist das Wort „Allein!“⁶², und damit beschreibt sie ihre Situation sehr treffend. Im Gegensatz zu Sophokles` Elektra ist Hofmannsthals Hauptperson nämlich gänzlich isoliert, was nicht zuletzt auf den Umstand zurückzuführen ist, dass Hofmannsthal den antiken Chor durch fünf Dienerinnen ersetzt hat, die Elektra mit Ausnahme einer Frau verabscheuen. Die Frauen vergleichen sie mit einem Tier: „Da pfauchte sie wie eine Katze uns an.“ – diese Tiermetaphorik war auch schon in den szenischen Vorschriften zu finden –, und beschreiben sie als eine, die nach einer alten Leiche scharrt, heult, mit den Hunden aus einem Napf frisst und die andere anstarrt.⁶³ Während Elektra bei Sophokles auf den Beistand des Chores zählen kann, schlägt ihr bei Hofmannsthal ausgehend von diesen Frauen eine Welle des Hasses entgegen, wodurch sie völlig auf sich allein gestellt ist. Flashar bemerkt, dass durch die Tatsache, dass die Dienerinnen nur zu Beginn des Stückes auftreten, auch die Strukturierung des antiken Chores völlig weg falle.⁶⁴

Schon zu Beginn der Tragödie fällt ein weiterer Unterschied zu Sophokles im Hinblick auf die zeitliche Situiertheit des Stückes auf, der nur insofern zu verstehen ist, als dass bekannt ist, dass Hofmannsthal mit den *Studien über Hysterie* von Breuer und Freud vertraut war (siehe Anmerkung 41). In der Vergangenheit wurde dieser Hinweis auf die *Studien über Hysterie* des Öfteren derartig ausgelegt, die *Elektra* rein in psychologischer Hinsicht

⁶⁰ vgl. Garten, Hugo: Hofmannsthals und Hauptmanns Elektra. In: Günther, Vincent; Koopmann, Helmut u.a.: Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1973, S. 423.

⁶¹ vgl. Catani, Stephanie : Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 25), S. 187.

⁶² Hofmannsthal (1997), S.66.

⁶³ vgl. Hofmannsthal (1997), S.63ff.

⁶⁴ vgl. Flashar, Hellmut: Die antike Gestalt der Elektra. In: Thorau, Henry; Köhler, Hartmut (Hg.): Inszenierte Antike – Die Antike, Frankreich und wir. Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart. Frankfurt: Peter Lang 2000 (Trierer Studien zur Literatur 33), S. 48.

ausdeuten zu wollen oder die Hauptakteurin gar als Hysterikerin verstanden wissen zu wollen⁶⁵, was sich mit dieser Eindeutigkeit auf keinen Fall so behaupten lässt, da damit alle anderen Facetten und Bedeutungsebenen der Tragödie ausgeblendet werden und die Tatsache übersehen wird, dass Hofmannsthal die *Studien über Hysterie* für seine Zwecke abwandelte und umformte. Allerdings zeigen sich im Vergleich mit der Fallgeschichte des Fräuleins Anna O., die von Breuer, der sich bei seiner Niederschrift literarischer Methoden bediente, dokumentiert wurde⁶⁶, dennoch einige interessante Parallelen⁶⁷: So liebt Anna O. ihren Vater ebenso leidenschaftlich wie Elektra, doch als sie von diesem auf Grund einer Krankheit getrennt wird und er schließlich stirbt, entwickelt sie eine Reihe von schweren Störungen, die allerdings nur teilweise und in deutlich veränderter Form bei Elektra zu beobachten sind. So verfällt Anna O. immer wieder in einen traumähnlichen Zustand – Träume spielen, wie später noch erörtert werden wird, auch in Hofmannsthals *Elektra* eine wichtige Rolle – und halluziniert dabei. Nachmittags liegt sie in einer Somnolenz, die bis zum Sonnenuntergang dauert, woraufhin sie erwacht und darüber klagt, dass sie etwas quäle. Wie schon zuvor erwähnt, spielt auch Hofmannsthals Tragödie in der Abenddämmerung und die Dienerinnen berichten von Elektra, dass sie „immer, wenn die Sonne tief steht“⁶⁸, liege und stöhne. Dies ist auch die Stunde, „wo sie um den Vater heult, daß alle Wände schallen“⁶⁹. Im Drama von Sophokles wird hingegen zu Beginn von den „morgendlichen Stimmen der Vögel“⁷⁰ gesprochen. Hofmannsthal verbindet damit auf gewisse Weise die antike Figur der Elektra mit der Person der Anna O. und verknüpft den antiken Mythos mit modernen wissenschaftlichen Erkenntnissen, wodurch er eine zeitgemäße und moderne Bedeutungsebene in das Drama einfügt, die aktuelle Thematiken seiner eigenen Zeit widerspiegelt.

Die Situation von Breuers Patientin, Anna O., verbessert sich, indem sie unter Hypnose zum Aussprechen bewegt wird, sich die sie bedrückenden Ereignisse noch einmal vor Augen führt und ihr Trauma ein zweites Mal durchlebt, was von ihr selbst als „talking cure“ oder „chimney-sweeping“⁷¹ bezeichnet wird. Auch Elektra denkt in den Abendstunden immer an

⁶⁵ vgl. Worbs (1983).; Meister (2000).; Scott, Jill: *Electra after Freud. Myth and Culture*. London: Cornell University Press 2005.; Vogel (2007); Kronberger, Silvia: *Die unerhörten Töchter. Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie*. Innsbruck: Studien Verlag 2002.

⁶⁶ vgl. Breuer, Josef; Freud, Sigmund: *Studien über Hysterie*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag 1991, S.42-66.

⁶⁷ vgl. Worbs (1983), S.280-295. Worbs ausführliche Darstellungen über *Elektra* und Anna O. gehen einen Schritt zu weit, wenn er bei Hofmannsthal „Mythologie in Psychologie transponiert“ sehen will und Elektra ausschließlich als Hysterica versteht, da er damit Elektras Treue zu ihrem Vater, die für den Autor selbst so wichtig war, völlig außer Acht lässt.

⁶⁸ vgl. Hofmannsthal (1997), S.63.

⁶⁹ vgl. Hofmannsthal (1997),S.63.

⁷⁰ vgl. Sophocles (1985), S. 383.

⁷¹ vgl. Breuer, Freud (1991), S. 50.

die Ermordung ihres Vaters, spricht von ihrer „Stunde“ und durchlebt somit ihr größtes Trauma täglich wieder. Im Gegensatz zu Anna O. verfügt sie allerdings über herausragende sprachliche Fähigkeiten und ist sich der Vergangenheit immer bewusst – daran lässt sich gut erkennen, dass Hofmannsthal den *Studien über Hysterie* nur einige Facetten und Aspekte entnahm und sie in der *Elektra* zu seinen Zwecken abwandelte.

In anderen Situationen, wenn Elektra zum Beispiel mit Klytaimnestra spricht, entsteht nämlich sogar der Eindruck, dass es die Tochter ist, die ihre Mutter „auf die Couch legt“ und wie ein Arzt, wie Klytaimnestra selbst sagt⁷², mit ihr spricht, wobei auch hier deutlich wird, wie sprachgewandt Elektra ist und wie sie diese Gabe nutzt, um die anderen an die Vergangenheit zu erinnern. Dies zeigt auch, dass Elektra nicht als typische Hysterikerin verstanden werden darf und widerlegt die These von Juliane Vogel, die meint, dass Elektra ständig in einer „condition seconde“ lebe und „während des ganzen Stückes in einem rückwärtsgewandten, hypnotischen Zustand“⁷³ sei. Elektra ist nämlich bei klarem Verstand und kann ihre Erinnerungen verständlich artikulieren.

Zu Recht weist Stephanie Catani auf die „rhetorischen Fähigkeiten“ hin, die Elektra im Gegensatz zu Anna O., die unter einer „Desorganisation der Sprache“ leidet, hat.⁷⁴ Sie verweist außerdem darauf, dass die Leistung Hofmannsthals gerade darin bestehe, „zeitgenössische Einflüsse für seine Literatur zu verwenden, ohne sie allzu deutlich wiedererkennen zu lassen“.⁷⁵

Elektra selbst aber ist in den Abendstunden, in denen sie den Tod ihres Vaters täglich wieder vor Augen hat, alleine und kann sich bei keinem anderen Menschen aussprechen, wobei sie die imaginierte Anwesenheit des Vaters fast schon als reales Erlebnis empfindet und seine Gestalt wahrnimmt – dies mag wiederum an die als Schattenbilder auftretenden Rachegeister bei Rohde erinnern:

Vater!

Ich will dich sehn, laß mich heut nicht allein!

Nur so wie gestern, wie ein Schatten, dort

im Mauerwinkel zeig dich deinem Kind!⁷⁶

⁷² vgl. Hofmannsthal (1997), S. 75.

⁷³ vgl. Vogel (2007), S. 103f.

⁷⁴ vgl. Catani (2005), S. 185.

⁷⁵ vgl. Catani (2005), S. 187.

⁷⁶ Hofmannsthal (1997), S.67.

Elektra, deren Lebensinhalt die Erinnerung an und die Treue zu ihrem Vater sind, fühlt sich alleingelassen und kommuniziert mit dem toten Agamemnon, der ihr in ihrer schwierigen Situation beistehen soll. Seine Ermordung beherrscht ihr Leben derartig, dass sie täglich über seine Todesstunde sinniert, wobei in ihrem ersten Monolog⁷⁷ die Blutmetaphorik stark vorherrschend ist. So sagt Agamemnons Tochter zu ihrem Vater, den sie sich in den Abendstunden herbeiwünscht:

Sie schlugen dich im Bade tot, dein Blut
rann über deine Augen, und das Bad
dampfte von deinem Blut [...]
Von den Sternen
stürzt alle Zeit herab, so wird das Blut
aus hundert Kehlen stürzen auf dein Grab!
So wie aus umgeworfnen Krügen wird`s
aus den gebundnen Mördern fließen, rings
wie Marmorkrüge werden nackte Leiber
von allen ihren Helfern sein, von Männern
und Frauen, und in einem Schwall, in einem
geschwollenen Bach wird ihres Lebens Leben
aus ihnen stürzen [...]
und wir,
dein Blut, dein Sohn Orest und deine Töchter,
wir drei, wenn alles dies vollbracht und Purpur-
gezelte aufgerichtet sind, vom Dunst
des Blutes, den die Sonne an sich zieht,
dann tanzen wir, dein Blut, rings um dein Grab [...]⁷⁸

Dieser Monolog wird von Stefan Keppler als „Gebet“ ausgedeutet – womit er unweigerlich die Opferthematik verbindet⁷⁹ – und von Juliane Vogel als Kult und Ritual beschrieben, wodurch sie Elektra zur Priesterin macht⁸⁰. Diese Gebete und Riten sind aber nur sehr bedingt

⁷⁷ vgl. Hofmannsthal (1997), S.66ff.

⁷⁸ Hofmannsthal (1997), S. 67.

⁷⁹ vgl. Keppler, Stefan: Die Sphäre des Religiösen und die Macht der Worte bei Hugo von Hofmannsthal. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2005, S.247-268.

⁸⁰ vgl. Vogel (2007), S. 104f.

als „eine Parallele zur christlichen Gebetsstunde der Vesper“⁸¹ in einem christlichen Sinn zu interpretieren, und können keinesfalls als „Rituale der Hysterikerinnen“⁸² gesehen werden. Vielmehr hält Elektra ihrem Vater in einer Welt, die von Indifferenz geprägt ist und in der es keine höheren moralischen Instanzen gibt, die Treue – darauf werde ich an späterer Stelle noch zu sprechen kommen –, weshalb sie sich nicht auf ihre „Gebete“ verlassen kann, sondern aktiv mit ihren Worten die Tat, die Rache anstreben muss, um ihre Familie, die alle moralischen Bedenken über Bord geworfen hat, wieder auf den rechten Weg zu bringen. Elektras Situation ist ja gerade deswegen so aussichtslos, weil ihr Leben von der Verschmelzung der Bereiche Krieg und Familie bestimmt ist, wodurch die Menschen, von denen sie in einer „heilen“ Welt Hilfe erwarten könnte, zu Elektras Feinden werden und damit ein traditionelles Familienverständnis ad absurdum geführt wird. In dieser unverständlichen Welt hält Elektra ihrem toten Vater, der für sie die Familie ist, die zu ihr hält, die Treue und macht mit ihren Worten deutlich, wie Klytaimnestra und Aigisth, die Mörder und Feinde, zur Verantwortung gezogen werden sollen.

Elektra verwendet das Wort „Blut“ in diesem Monolog in drei unterschiedlichen Kontexten: Zunächst spricht sie von dem Blut des Vaters, das für den Mord steht, der von Klytaimnestra und Aigisth begangen wurde. Sein vergossenes Blut gemahnt dabei immer an das Verbrechen, das Jahre zuvor begangen wurde, und erinnert Elektra daran, dass sie und ihr Bruder Orest für die Rache an den Mördern Agamemnons verantwortlich sind. In diesem Zusammenhang verwendet die Vaterlose das Wort „Blut“ in einem weiteren Bezugsrahmen, wenn sie von dem Blut spricht, das aus den „gebundenen Mördern fließen“ wird. Damit verweist Elektra darauf, dass der Mord an ihrem Vater nur mit weiteren Morden gesühnt werden kann und Klytaimnestra und Aigisth sich von ihrer Schuld mit dem eigenen Blut reinwaschen müssen. An der dritten Stelle, wenn die Tochter Agamemnons abermals das Wort „Blut“ verwendet, meint sie damit das Verwandtschaftsverhältnis, das Agamemnon, Orest, Chrysothemis und sie selbst aneinanderbindet und das die Kinder des Ermordeten dazu verpflichtet, Rache an den Mördern zu nehmen. Dass sie aber auch mit Klytaimnestra blutsverwandt ist und die Rache für ihren Vater den Tod der eigenen Mutter bedeutet, erwähnt Elektra nicht.

Hofmannsthal, der Bachofens *Mutterrecht*⁸³ kannte, in dem der Übergang vom matrilinear geregelten Zusammenleben der Menschen in der Antike zu einem vaterrechtlichen Prinzip anhand des Elektra-Mythos beschrieben wird, verfasste seine *Elektra* unter Kenntnis dieses

⁸¹ vgl. Keppler (2005), S. 259.

⁸² vgl. Vogel (2007), S. 106.

⁸³ Bachofen, Johann Jakob: *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Eine Auswahl* herausgegeben von Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt: Suhrkamp ⁸1993 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 135).

Modells, das für „Epochenauseinandersetzungen und Emanzipationsbestrebungen grundsätzlicher Art stehen kann“, wie es in „Zeiten krisenhafter Erschütterungen und gesellschaftlicher Neuansätze“ rezipiert wurde. Dieses Modell erfährt allerdings durch die Aussparung des Mordes an Iphigenie eine Negierung, da bei Hofmannsthal von Beginn an das patriarchale Prinzip vorherrschend ist und Klytaimnestras Motivation nur in sexueller Hinsicht ausgedeutet wird.⁸⁴ Völlig zu Recht weist Stephanie Catani in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Hofmannsthal im Bezug auf Klytaimnestra einem „patriarchalischen Diskurs“ verhaftet ist⁸⁵, wobei der Autor mit dieser Änderung aber einen völlig anderen Zweck verfolgt haben dürfte, als nur das Patriarchat zu bestärken: Denn Elektra, deren Mutter die eigene Familie ausschließlich von sexueller Begierde angetrieben zerstört hat – was bedeutet, dass selbst in der eigenen Familie kein Halt und keine Sicherheit zu finden sind –, lebt damit in einer Welt, in der Taten nur mehr affektgeleitet sind und nicht mit Hilfe des Gewissens hinterfragt werden, und kann ihre Mutter nicht lieben, weil sie sie nur im Zusammenhang mit dem Verbrechen an Agamemnon sieht:

Ich weiß auf der Welt
nichts, was mich schauern macht, als wie zu denken,
daß dieser Leib das dunkle Tor, aus welchem
ich an das Licht der Welt gekrochen bin.
Auf diesem Schoß bin ich gelegen, nackt?
Zu diesen Brüsten hast du mich gehoben?
So bin ich ja aus meines Vaters Grab
herausgekrochen, hab` gespielt in Windeln
auf meines Vaters Richtstatt!⁸⁶

Elektra deutet in dieser Passage an, dass sie zwar weiß, dass durch ihre Verwandtschaft eine enge Bindung zu Klytaimnestra besteht, aber gerade vor dieser Tatsache fürchtet sie sich sehr. Sie will nämlich nicht mit der Frau verbunden sein, die ihren Vater, von ihren Trieben gelenkt, hingeschlachtet und damit ihre Familie zerstört hat. Da sie mit Klytaimnestra ausschließlich die ungesühnte Mordtat an ihrem Vater verbindet, kann sie im Hinblick auf ihre Mutter nur schauernd von dem „dunklen Tor“ sprechen, aus dem sie gekrochen ist und das zugleich das Grab Agamemnons ist – Klytaimnestra ist für sie Lebensspenderin und

⁸⁴ vgl. Riedel (2000), S.7.

⁸⁵ vgl. Catani (2005), S. 191.

⁸⁶ Hofmannsthal (1997), S. 76.

Lebensvernichterin. An dieser Stelle wird das Trauma, unter dem Elektra leidet und das ihr gesamtes Leben, das von Widersprüchen gekennzeichnet ist und in dem sie keinen Halt findet, bestimmt, besonders deutlich. Um ihren Vater zu rächen und damit zu versuchen, die zerrüttete Familie neu zu ordnen und in eine neue Zeit zu führen, ergibt sich für Elektra nur die Möglichkeit, die Mutter, die für sie ohnehin gleichbedeutend mit dem „Grab des Vaters“ ist und die der Feind in der eigenen Familie ist, der ihre Welt aus den Fugen gerissen hat, zu töten.

Dass Elektra bei Hofmannsthal im Gegensatz zu Sophokles mit ihren Rachegedanken aber völlig alleingelassen wird und sich verlassen und isoliert fühlt, ist neben der eingangs erwähnten Eliminierung des Chores aber auch dem Umstand zuzuschreiben, dass die antike Elektra auf den Beistand der Götter hoffen konnte, während sie bei Hofmannsthal keine Götter kennt – Hugo Garten spricht von einem entmythologisierten Drama, das auf „reinemenschlicher Ebene“ in einer „transzendenzlosen Welt“ spielt.⁸⁷ So sagt Elektra zu Klytaimnestra: „Die Götter! Bist doch selber eine Göttin! bist, was sie sind.“⁸⁸ Dass die Tochter in ihrer Mutter so etwas wie eine Göttin zu erkennen meint, lässt sich auch daran ablesen, dass Klytaimnestra für sie, wie zuvor erwähnt, Lebensspenderin und Lebensvernichterin zugleich ist. Für Elektra sind Götter damit nichts anderes als diejenigen Menschen, die es sich anmaßen, über andere und deren Taten zu urteilen und sich selbst zum Richter über Leben und Tod erheben, wie Klytaimnestra es bei Agamemnon getan hat. Daher sagt sie auch: „Wahrhaftig, wenn du keine Göttin bist, wo sind dann Götter!“⁸⁹ Elektra kann sich also in ihrer hoffnungslosen Welt keine mächtigeren Geschöpfe als Personen wie Klytaimnestra vorstellen, denn welche höhere, machtvollere Aufgabe könnte es geben, als darüber zu urteilen, wer den Tod verdient hat. Dies legt für Elektra den Schluss nahe, dass Klytaimnestra sich in dieser transzendenzlosen Welt selbst zur Göttin erhoben hat.

Wenn Elektra an den Mord an ihrem Vater denkt, der von niemandem verhindert wurde, hat sie das Gefühl, dass die Götter beim Nachtmahl gewesen sein müssen und Agamemnons Hilfeschreie nicht gehört haben⁹⁰. Diese Tatsache lässt für Elektra nur den Schluss zu, dass sich die Götter entweder nicht für die menschlichen Probleme interessieren und daher in das Weltgeschehen auch nicht eingreifen, oder dass es diese Wesen gar nicht gibt. Da sie selbst zugeben muss, von den Göttern nichts zu wissen und diese noch nie gesehen zu haben, muss

⁸⁷ vgl. Garten (1973), S. 422.

⁸⁸ Hofmannsthal (1997), S. 75.

⁸⁹ Hofmannsthal (1997), S. 76.

⁹⁰ vgl. Hofmannsthal (1997), S. 86.

sie schließlich feststellen: „Es sind keine Götter im Himmel!“⁹¹

Damit gibt es für die Elektra Hofmannsthals im Gegensatz zur Protagonistin des Sophokles nicht die Hoffnung, dass ihr die Götter beistehen und ihr bei der Umsetzung ihrer Rachepläne helfen werden, denn mit dieser Enttheologisierung sind die Götter nur noch Metaphern für die Gleichgültigkeit, die in der aus den Fugen geratenen Welt herrscht, in der sie lebt. Die antike Protagonistin bei Sophokles hingegen ruft die Götter sogar an, um sie aufzufordern, Agamemnon zu rächen, indem sie Orest schicken.⁹²

Jeong Ae Nam sieht in diesem „Abbruch der Beziehung zu den Göttern“ die „Gottesferne der Menschen“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts widergespiegelt, wodurch die „Legitimationsinstanz für die Taten der Menschen“ fehle und die „Welt der Menschen ins Chaos“ gestürzt werde.⁹³ Indem die Götter in Hofmannsthals *Elektra* zurücktreten und Elektra an ihrer statt die Rache einfordert – auch Claudia Gründig erkennt die Tatsache, dass Orest bei Hofmannsthal letztendlich erst durch Elektras Leid seine volle Motivation erhält, den Racheakt durchzuführen⁹⁴ –, fehlt die oberste Legitimationsinstanz für den Mutttermord. Da es bei Hofmannsthal keine Götter zu geben scheint, die sich für die Menschen interessieren, hat für Jeong Ae Nam gewissermaßen die „Psychiatrie die Aufgabe der Seelenheilung übernommen“.⁹⁵ Von einer Heilung kann man allerdings in diesem Zusammenhang nicht sprechen, da die Rachephantasien Elektras die reale Rache nicht ersetzen und ihre Treue zu Agamemnon letztendlich in ihrem Tod endet.

Ohne die „Legitimationsmöglichkeit und –notwendigkeit seitens der Götter“ streben die Handelnden bei Hofmannsthal aber auch nicht mehr die „Rechtmäßigkeit der Taten“⁹⁶ an, wohingegen die Gerechtigkeit bei Sophokles eine zentrale Rolle spielt (siehe Kapitel 1.4.). Jeong Ae Nam folgert daraus, dass sich die Welt, da sich keiner mehr um göttliche Gerechtigkeit kümmert, in „einen finsternen Ort, in dem das Unmenschliche herrscht“ verwandelt, an dem nur noch der „tierische Trieb, auf dem das bestialische und unmenschliche Wesen der Menschen beruht“, herrscht⁹⁷. Diese düstere Sicht auf die Welt lässt sich auch im Hinblick auf Hofmannsthals eigene Zeit, das Fin de Siècle, lesen, in der alte Legitimationsinstanzen verloren gingen und die Menschen das Gefühl hatten, in eine neue,

⁹¹ Hofmannsthal (1997), S. 106.

⁹² vgl. Sophocles (1924), S. 389.

⁹³ vgl. Ae Nam, Jeong : Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal. München: Herbert Utz Verlag 2010, S.26f.

⁹⁴ vgl. Gründig, Claudia: Elektra durch die Jahrhunderte. Ein antiker Mythos in Dramen der Moderne. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2004, S. 54.

⁹⁵ vgl. Ae Nam (2010), S. 29.

⁹⁶ vgl. Ae Nam (2010), S. 29ff.

⁹⁷ Ae Nam (2010), S. 31.

unsichere Zeit hineinversetzt zu werden. Dieses „non-plus-ultra an Dürsterkeit“ stellt allerdings in Hofmannsthals Gesamtwerk in diesem Ausmaß einen „Einzelfall“ dar.⁹⁸

In Elektras Welt wird der mit Tieren verbundene „Sexual- und Aggressionstrieb“⁹⁹, den sie an den Menschen in ihrer Umgebung kritisiert und der in ihrer Welt vorherrschend ist, zum Antrieb für die Morde in der Familie der Atriden. Elektra selbst ist allerdings kein bestialisches Wesen, da ihre Situation von „schwerem Leiden“ gekennzeichnet ist und sie mit ihrer Rache eine neue Familienordnung anstrebt, wobei sie in dieser trostlosen Welt die ursprünglich religiösen Formen des „Ritual[s] und [des] Märtyrertum[s]“ verkörpert.¹⁰⁰ Elektras Situation wird dabei von der Treue – auf die ich an späterer Stelle noch eingehend zu sprechen kommen werde – zu ihrem Vater gekennzeichnet, die die Tochter Agamemnons nur durch Wahrung ihrer menschlichen Würde erweisen kann, was für Jeong Ae Nam nur durch die „Isolation von den entmenslichten Mitmenschen“ möglich ist.¹⁰¹

2.3. Die Ebene der Träume und die Bedeutung der Sexualität

Im Hinblick auf Hofmannsthals Elektra stechen noch zwei weitere Themenbereiche heraus, die ich kurz behandeln will, bevor ich mich dem Problem der Treue und des Vergessens im Drama widmen werde: die Träume und die Sexualität.

Träume spielen an verschiedenen Stellen von Hofmannsthals Tragödie eine wichtige Rolle, wobei mit Hilfe dieser Phantasiegebilde eine weitere Bedeutungsebene eingeschoben wird, die dafür sorgt, dass die *Elektra* sehr vielschichtig ist, weshalb die Tragödie auch immer wieder kontrovers interpretiert wurde.

Ein traumhafter Zustand, der für Elektra selbst eine große Bedeutung hat, ist das tägliche Durchleben der Todesstunde ihres Vaters. Immer in den Abendstunden des Tages erlebt Elektra die Ermordung Agamemnons in ihren Tagträumen, die Stephanie Catani als „Transportmedium vergangener Ereignisse“¹⁰² bezeichnet, noch einmal und schmiedet in Gedanken Rachepläne. Eder weist auf den Umstand hin, dass Elektra, die im Griechischen auch die „Klare“ heiße, nicht als eine Hysterikerin, für die das „Unbewusste“ und

⁹⁸ vgl. Garten (1973), S. 423.

⁹⁹ vgl. Ae Nam (2010), S. 31.

¹⁰⁰ vgl. Ae Nam (2010), S. 33.

¹⁰¹ vgl. Ae Nam (2010), S. 34f.

¹⁰² Catani (2005), S. 182.

„Traumatische“ charakteristisch sei, interpretiert werden dürfe, da sie als „peinigend überbewusst“ gestaltet sei und sich an alles genau erinnern könne.¹⁰³

Aber nicht nur Elektra selbst wird von beunruhigenden Träumen heimgesucht, sondern auch Klytaimnestra hat in der Nacht mit quälenden Gedanken zu kämpfen, wobei sie, ganz anders als Elektra, vieles vergisst und verdrängt. Träumt die Tochter einerseits, weil sie ein schreckliches Ereignis aus der Vergangenheit nicht vergessen kann und es als ihre Aufgabe ansieht, den Vater zu rächen, so träumt Klytaimnestra andererseits, weil sie irgendwo tief in ihrem Inneren weiß, dass sie große Schuld auf sich geladen hat, und weil sie die Rache ihres Sohnes fürchtet. Diese Gedanken dringen allerdings nicht an ihr Bewusstsein, da sie sich dazu entschieden hat, weiterzuleben und nicht zurückzublicken.

Von Klytaimnestras Träumen, die von Orest handeln, erfährt Elektra von ihrer Schwester Chrysothemis, woraufhin sie bemerkt, dass sie selbst ihrer Mutter diese bösen Visionen geschickt habe.¹⁰⁴ Sie macht damit deutlich, dass ihr Lebensinhalt die Treue zu ihrem toten Vater ist und dass sie daher nur daran denkt, sich Orest herbeizuwünschen und Rache an den Mördern ihres Vaters zu nehmen.

Völlig im Gegensatz dazu steht allerdings Klytaimnestras Verhalten, die ihre hasserfüllte Tochter um ein Mittel gegen ihre sie heimsuchenden Träume bittet.¹⁰⁵ Elektra, die zuvor schon von den Albträumen ihrer Mutter gehört und sogar behauptet hat, die Verursacherin jener zu sein, fragt ganz unschuldig: „Träumst du, Mutter?“¹⁰⁶ Dies macht sie aber nur, um mehr über Klytaimnestras Träume zu erfahren und ihre Mutter daraufhin noch weiter verunsichern zu können. Klytaimnestra spricht von Träumen, die so schrecklich sind, dass sich ihr „in den Knochen das Mark“¹⁰⁷ löst. In ihrem tiefsten Inneren – im Unbewussten – weiß Elektras Mutter auch, warum sie schlecht träumt, denn sie spricht die Vermutung aus, dass ihr ihre Tochter, die sie immer wieder an den Mord an ihrem Ehemann erinnert und Agamemnon rächen will, diese Träume schickt.¹⁰⁸ Auch wenn Klytaimnestra vorgibt, unter einem Schleier des Vergessens nichts von der eigenen Schuld zu wissen, so geben doch ihre Träume darüber Aufschluss, wie es in ihrem Inneren wirklich aussieht.

¹⁰³ vgl. Eder, Antonia: « L`amour et la haine » (Pierre Janet). Hysterie als poetologische Re-Mythisierung in Hofmannsthals Elektra. In: George, Marion; Rudolph, Andrea; Witte, Reinhard (Hg.): Die Atriden. Literarische Präsenz eines Mythos. Dettelbach: Verlag J.H.Röll 2009 (Kulturwissenschaftliche Beiträge. Quellen und Forschungen 6), S. 140f.

Die Interpretation des griechischen Wortes ἤλεκτρον, das übersetzt eigentlich Bernstein heißt, als die „Klare“ ist allerdings ziemlich gewagt.

¹⁰⁴ vgl. Hofmannsthal (1997), S. 73.

¹⁰⁵ vgl. Hofmannsthal (1997), S. 78.

¹⁰⁶ Hofmannsthal (1997), S. 78.

¹⁰⁷ Hofmannsthal (1997), S. 79.

¹⁰⁸ vgl. Hofmannsthal (1997), S. 80.

Dass Hofmannsthal dieser anderen Bewusstseinsebene in seiner *Elektra* eine derart wichtige Bedeutung einräumt, ist angesichts der Tatsache, dass *Die Traumdeutung* von Sigmund Freud erst drei Jahre zuvor (1900) erschienen war und so einflussreich war, dass sie starke Auswirkungen auf fast alle Bereiche der Kultur des 20. Jahrhunderts hatte, leicht erklärbar. Auch Hofmannsthals Klytaimnestra hofft, dass Elektra ihr auf Grund der richtigen Deutung ihres Traumes Bräuche und Mittel nennen kann, die dafür sorgen, dass sie nicht mehr schlecht schläft. Doch Elektra ist gar nicht daran interessiert, ihrer Mutter zu helfen, sondern sieht den Traum Klytaimnestras nur als weiteres Indiz dafür, dass die Mörderin selbst sterben muss, um Agamemnon zu sühnen:

Was bluten muss? Dein eigenes Genick,
wenn dich der Jäger abgefangen hat [...]
Dann träumst du nimmermehr, dann brauche ich
nicht mehr zu träumen, und wer dann noch lebt,
der jauchzt und kann sich seines Lebens freuen!¹⁰⁹

Klytaimnestras Tod wird Elektras Meinung nach nicht nur dafür sorgen, dass deren schreckliche Träume verschwinden, sondern auch dafür, dass sie selbst nicht mehr träumen muss. Denn wenn Klytaimnestra tot ist, muss Elektra nicht mehr täglich die Ermordung ihres Vaters von Neuem durchleben und auf Rache sinnern – ihr (Lebens-)Ziel wird sich mit dem Tod der Mutter erfüllen. Man könnte diese Passage allerdings auch anders verstehen – hierauf deuten Elektras Worte „wer dann noch lebt“ hin – und annehmen, dass Elektra an dieser, aber auch an anderen Stellen ahnt, dass ihr Leben, das untrennbar mit dem ihrer Mutter verbunden ist, in dem Moment, in dem diese stirbt, ebenfalls zu Ende gehen wird und mit ihrem Tod daher auch ihre Träume ein Ende haben werden.

Die zweite Thematik, die vor allem im Hinblick auf die Frauenfiguren in Hofmannsthals *Elektra* eine wichtige Rolle spielt, ist die Sexualität.

Elektra selbst verurteilt die Dienerinnen, die ihre Kinder „hündisch auf der Treppe im Blute glitschend, hier in diesem Haus empfangen und geboren haben“¹¹⁰, weil sie Sexualität unmittelbar mit Klytaimnestra und Aigisth und dem Mord an ihrem Vater verbindet:

[...] Ah, mit einem schläft sie,

¹⁰⁹ Hofmannsthal (1997), S. 85f.

¹¹⁰ Hofmannsthal (1997), S. 66.

preßt die Brüste ihm auf beide Augen
und winkt dem zweiten, der mit Netz und Beil
hervorkriecht hinter`m Bett.¹¹¹

Sexualität und Begierde sind für Elektra die Triebe, die hinter der Ermordung ihres Vaters stehen, und daher spricht sie von beidem, als wäre es ein- und dasselbe: „Sie kreißten oder sie morden.“¹¹² Diese beiden Prinzipien des Lebens – die Geburt und der Tod – die die Existenz eines Menschen bestimmen, liegen für Elektra so nahe beisammen und sind doch die extremen Gegenpole des Daseins. Sie will auch selbst keine Mutter sein und verleugnet sogar ihre eigene Familie, deren tragische Situation ihrer Meinung nach ihren Ursprung in dem „Kreißten und Morden“ hat:

Ich bin nicht Mutter, habe keine Mutter,
bin kein Geschwister, habe kein Geschwister,
[...] und fühle
doch nichts von dem, was Weiber, heißt es, fühlen.¹¹³

Aber nicht nur, dass sie Mutter und Geschwister verleugnet, auch ihre Weiblichkeit scheint Elektra zu verdrängen, denn das „Frau-Sein“, das ganz im Leben verhaftet ist, scheint sie mit ihrer Entscheidung für die Treue und damit letztendlich für den Tod – dies werde ich an späterer Stelle noch ausführen – nicht mehr anstreben zu können. Diese Haltung steht stark im Gegensatz zu den Wünschen ihrer Schwester Chrysothemis, die für sich ein „Weiberschicksal“¹¹⁴ herbeisehnt. Denn sie will „heraus aus diesem Kerker“, will „leben“ und Kinder haben, bevor ihr „Leib verwelkt“¹¹⁵, und nicht wie Elektra darauf warten, dass der Bruder zurückkehrt und Rache an den Mördern ihres Vaters nimmt. In dieser Hinsicht ändert Hofmannsthal den Charakter und die Ziele Elektras im Vergleich zu Sophokles` Elektra deutlich ab, was auch schon darauf hindeutet, dass Hofmannsthals Protagonistin ein anderes Ende ereilen wird als die Elektra des antiken Autors: Denn bei Sophokles meint sie, dass sie gerne Kinder und einen Mann hätte, aber dass dies nur dann möglich sei, wenn die Mörder des Vaters zuvor zur Verantwortung gezogen würden.¹¹⁶ Damit verdeutlicht die Elektra von

¹¹¹ Hofmannsthal (1997), S. 71.

¹¹² Hofmannsthal (1997), S. 73.

¹¹³ Hofmannsthal (1997), S. 96f.

¹¹⁴ vgl. Hofmannsthal (1997), S. 71.

¹¹⁵ vgl. Hofmannsthal (1997), S. 70.

¹¹⁶ vgl. Sophocles (1924), S. 393.

Sophokles, dass sie ihr Leben erst nach der Rache an Klytaimnestra und Aigist erfüllt leben kann, während sie bei Hofmannsthal ihr ganzes Leben nur auf die Rache hin ausgerichtet sieht und diese Daseinsform andere Möglichkeiten der Existenz zur Gänze ausschließt.

Diese Tatsache wird verständlicher, wenn man die bei Hofmannsthal sehr präsente Thematik der Treue genauer untersucht und aus Elektras Haltung gegenüber ihrem Vater heraus zu verstehen versucht, warum kein Leben abseits der Rachedanken für sie möglich ist.

2.4. Elektras Treue und Klytaimnestras Vergessen

Den Begriff, den Hofmannsthal selbst für seine *Elektra* als den zentralsten und wichtigsten erachtet und den er auch in seinen Tagebucheinträgen und Briefen immer wieder erwähnt und näher bestimmt, ist die „Treue“¹¹⁷. Abgesehen vom zeitgemäßen Verständnis des Begriffes „Treue“ wurde Hofmannsthal auch von den zuvor erwähnten Ausführungen Rohdes über die Verpflichtung der Hinterbliebenen zur Blutrache für die Ermordeten in der Antike beeinflusst, wodurch er schließlich zu einem ganz eigenen Verständnis von „Treue“ kam.

Elektras Vorstellungen von Treue zum verstorbenen Vater und Chrysothemis' gegenteilige Ansichten¹¹⁸, die die Tragödie maßgeblich bestimmen und die eine Bedeutungsverschiebung im Hinblick auf das Drama von Sophokles mit sich bringen, treten in jenem Dialog besonders deutlich hervor, in dem Chrysothemis ihrer Schwester erklärt, dass sie „alle bösen Träume“ vergessen und nicht mehr an die schreckliche Vergangenheit denken wolle, um ein normales Leben mit einem Mann und Kindern haben zu können.¹¹⁹ Daraufhin antwortet Elektra, für die die Erinnerung an den Mord an ihrem Vater und die Rachedanken zum Lebensinhalt geworden sind:

¹¹⁷ Um Hofmannsthals Verständnis des Begriffes „Treue“, wie er Anfang des 20. Jahrhunderts verwendet wurde, näher definieren zu können, möchte ich an dieser Stelle die Lexikonartikel Fellsches, Josef: Treue. In: Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften. R-Z. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1990 (Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften 4), S.618-619. und Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm: Treue. In: Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. 22. Band. I. Abteilung II. Teil. Treib-Tz. Bearbeitet von der Arbeitsstelle des Deutschen Wörterbuches zu Berlin. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1984. S. 282-342. zitieren. Demnach erhielt das Wort „Treue“ im Mittelalter eine Fülle von Bedeutungen, dadurch, dass es zu einem Kernbegriff des mittelalterlichen Tugendsystems wurde. Wie die seit des 16. Jahrhunderts bestehende Verbindung „deutsche Treue“ zeigt, wurde die Treue mit dem aufkeimenden Nationalbewusstsein zur Nationaltugend des deutschen Volkes erhoben. Generell verengte sich aber die Bedeutung des Begriffes, der immer noch eine starke Verbindung zu den mittelalterlichen Tugendvorstellungen aufwies, wobei der Fokus auf dem Steten, Festen und Dauernden blieb.

¹¹⁸ Für Chrysothemis sei der Begriff des Vergessens genannt, der auch die Figur der Klytaimnestra kennzeichnet.

¹¹⁹ vgl. Hofmannsthal (1997), S. 71.

Vergessen? Was! bin ich ein Tier? vergessen?

[...] das Vieh vergißt,

[...] ich bin kein Vieh, ich kann nicht
vergessen!¹²⁰

Die „hysterische und ekstatische – gleichermaßen grausam-archaische wie neurotisch moderne“¹²¹ Elektra verbindet das „Vergessen“ mit dem Vieh, das nicht denken kann, denn nur dieses könne in der Gegenwart leben, ohne sich an die Vergangenheit zu erinnern. In der *Elektra*, so meint Riedel, befreie nicht „rein menschliches Handeln vom Fluch“, sondern das „auf sich selbst gestellte Individuum in seiner Triebhaftigkeit“ dominiere.¹²² Dabei muss aber bedacht werden, dass Elektra von Hofmannsthal einerseits ebenfalls als triebhaftes Wesen dargestellt wird, das nur an Rache denkt, dass sie andererseits infolge ihrer Treue aber auch die einzige Person ist, die ihre menschliche Würde bewahrt.

In einem Gespräch mit Orest macht Elektra deutlich, was es heißt, dem toten Vater die Treue zu halten:

[...] diese süßen Schauer
hab´ ich dem Vater opfern müssen. Meinst du,
wenn ich an meinem Leib mich freute, drangen
nicht seine Seufzer, drang sein Stöhnen nicht
bis an mein Bette? Eifersüchtig sind
die Toten: er schickte mir den Haß als Bräutigam.
Da mußte ich den Gräßlichen, der atmet
wie eine Viper, über mich in mein
schlafloses Bette lassen, der mich zwang,
alles zu wissen, wie` s zwischen Mann
und Weib zugeht. Die Nächte, weh, die Nächte,
in denen ich`s begriff! Da war mein Leib
eiskalt und doch verkohlt, im Innersten,
verbrannt.¹²³

¹²⁰ Hofmannsthal (1997), S. 71f.

¹²¹ Riedel (2000), S. 274.

¹²² vgl. Riedel (2000), S. 273f.

¹²³ Hofmannsthal (1997), S. 102.

Elektras Treue gegenüber ihrem Vater bringt neben dem qualvollen Erinnern seiner Todesstunde noch eine andere große, zuvor schon erwähnte Entbehrung mit sich: Sie muss dem ermordeten Agamemnon nämlich ihr „Frau-Sein“, ihre gesamte „Weiblichkeit“ opfern, da Tote Elektras Meinung nach als eifersüchtig, als vereinnahmend, als allein gültig bestehen wollen. Dieses „Eifersüchtig-Sein“ kann so verstanden werden, dass Elektras Leben, das von der Treue zu ihrem toten Vater, der ungerächt ist und täglich in Gedanken lebendig gehalten werden will, bestimmt ist, letztendlich auf den Tod hin ausgerichtet ist und lebensbejahende Bereiche ausschließt. Anstatt eines Mannes ist der Hass ihr Bräutigam, der ihr Leben so fest umklammert hält, dass sie „eiskalt und doch verkohlt, im Innersten, verbrannt“ ist. Gleichsam alles Lebendige und Menschliche ist ihr durch die Rachedgedanken und ihre Treue, die sie ständig begleiten und die Elektras Person ganz für sich alleine beanspruchen, verloren gegangen – nur ihre Würde kann sie sich dadurch bewahren. Elektra verkörpert daher letztendlich auch die Humanität und das Gewissen in einer Welt, die völlig aus den Fugen geraten ist.

Über Elektra, für die die Gegenwart gänzlich durch die Vergangenheit und den Tod ihres Vaters determiniert ist, wodurch ein eigenständiges Leben abseits der Rachevisionen unmöglich ist, schrieb Hofmannsthal im Jahr 1905, dass es sich hierbei um eine „Auflösung des Individualbegriffes“ handle:

[...] 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 im irdenen Krug. Elektra ist nicht mehr Elektra, weil sie eben ganz und gar Elektra zu sein sich weihte.¹²⁴

Elektra wird mit einem Krug verglichen, der durch das „sich zu Eis umbildende Wasser“ – das das eigentliche Leben, das Da-Sein, die Freude, die Liebe, eine Bejahung darstellt – zersprengt wird. Der Inhalt von Elektras Leben, das sind nur mehr das Nicht-Vergessen-Können, die Standhaftigkeit, das tägliche Durchleben von Agamemnons Tod, die ständig präsenten Rachedgedanken und das Auflehnen gegen die Mörder und ihre Unterstützer, macht es ihr selbst unmöglich, sich einem Leben als Mutter und Frau zu verschreiben, denn sie hat den Weg der Treue und damit auch den Weg der Einsamkeit und des Todes gewählt. Daher meint Hofmannsthal auch, dass Elektra gar nicht mehr Elektra sei, weil sie „ganz und gar Elektra zu sein sich weihte“, was bedeutet, dass sie durch ihre Treue zu ihrem Vater eine

¹²⁴ Hofmannsthal (1997), S. 416.

Vorstellung von ihrem eigenen Leben bekommen hat, die ihr als Individuum bestimmte Entfaltungs- und Lebensräume versagt und die in einem surrealen Leben gipfelt, das ihr keinen Platz mehr lässt, sie selbst – eine Frau – zu sein. Die Vollendung ihres Lebens liegt daher ganz in der Hingabe an ein höheres Ziel – die Treue zum Vater, die Rache und damit den Tod.

Auch Monika Meister, die die Auflösung des Individuums in der *Elektra* in Verbindung mit Hermann Bahrs *Dialog vom Tragischen*¹²⁵ sieht, in dem er Ernst Machs „unrettbares Ich“ mit „einem Begriff der in Hysterie sich auflösenden Individualität“ verbinde, wodurch „die [in Frage gestellte] abendländische Konstruktion des Subjekts“ als Zeichen für die „eigene[...] problematisch gewordene[...] Gegenwart“ in Bezug zur Antike gesetzt werde¹²⁶, bewertet den Einfluss der Psychoanalyse auf die *Elektra* in ihrer Interpretation über. Die Tochter Agamemnons scheitert bei Hofmannsthal letztendlich nämlich nicht, sondern hat nur einen bestimmten Weg gewählt, der unter der Fokussierung auf die Treue ihre Existenz bestimmt und eine Möglichkeit darstellt, in einer schwierigen Lebenssituation zu handeln.

Über das Grundthema „Treue“ in seiner *Elektra* schrieb Hofmannsthal im Jahr 1911 an Richard Strauss:

Es handelt sich um ein simples und ungeheures Lebensproblem: das der Treue. An dem Verlorenen festhalten, ewig beharren, bis an den Tod – oder aber leben, weiterleben, hinwegkommen, sich verwandeln, die Einheit der Seele preisgeben, und dennoch in der Verwandlung sich bewahren, ein Mensch bleiben, nicht zum gedächtnislosen Tier herabsinken. Es ist das Grundthema der „Elektra“, die Stimme der Elektra gegen die Stimme der Chrysothemis, die heroische Stimme gegen die menschliche.¹²⁷

Das Lebensproblem im Bezug auf die Treue ist für Hofmannsthal simpel und ungeheuer zugleich, denn es geht darum, entweder bis zum eigenen Tod an der Vergangenheit festzuhalten, im Nicht-Vergessen-Können zu erstarren und infolge der Treue zu einem Toten alles Lebensbejahende abzulehnen, oder aber zu leben und über das Vergangene hinwegzukommen. Wie Hofmannsthal selbst sagt, ist es die Stimme der Chrysothemis, die trotz ihrer Familientragödie, der Vergangenheit und des Mordes an ihrem Vater ihr eigenes

¹²⁵ Der *Dialog vom Tragischen* stellt das Protokoll eines fiktiven Gesprächs von drei gebildeten Männern dar, die die griechische Tragödie und die Zukunft des Dramas mit Gedanken über eine kulturelle Psychopathologie in Verbindung bringen.

¹²⁶ vgl. Meister (2000), S. 63.

¹²⁷ Hofmannsthal (1997), S. 458.

Leben in die Hand nehmen und nicht an Verlorenem festhalten will, gegen die Stimme der Elektra, die gleichsam erstarrt ist und als lebendige Mahnerin fungiert, die alle an die Vergangenheit erinnert und unaufhörlich auf Rache sinnt. Hofmannsthal hat diese so unterschiedlichen Positionen der Chrysothemis und der Elektra als „menschlich“ und „heroisch“ bezeichnet, da es letztendlich in der menschlichen Natur liegt, mit der Zeit zu vergessen und ans Weiterleben und an seine eigene Lebensgestaltung zu denken. Elektra, die sich und ihre Individualität völlig aufgegeben hat, um dem toten Vater die Treue zu halten, kann daher als heroisch angesehen werden und stellt einen Widerspruch dar, der für Menschen wie Chrysothemis nicht zu verstehen ist. Auch bei Sophokles ist Chrysothemis kein schlechter Mensch, sondern ein Durchschnittsmensch, der den Widerstand aufgegeben hat, weil er seine Lage als aussichtslos betrachtet.

Wie Meister schreibt, ist das Vergessen aber auch ein „Zeichen des Nicht-Mensch-Seins“, das mit dem Tier-Sein verbunden ist.¹²⁸ Damit wird einerseits das Erinnern als eine dem Menschen zugehörige Eigenschaft angedacht, andererseits ist das Vergessen notwendig, um zu neuen Gedanken und neuem Leben kommen zu können. Hofmannsthals Figuren bewegen sich daher, wie Meister schreibt, zwischen diesen „Polen“ und sind als „Auslegungen solch differenter Konzeptionen heroischer und natürlicher Existenz“ zu lesen.¹²⁹

Wie sehr das Problem der Treue mit Widersprüchen verknüpft ist, verdeutlichte Hofmannsthal in einem anderen Brief aus dem Jahr 1912 an Richard Strauss:

Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selbst hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft. Dies ist einer von den abgrundtiefen Widersprüchen, über denen das Dasein aufgebaut ist [...] Für Elektra blieb nichts als der Tod [...]¹³⁰

Hofmannsthal macht mit seinen Worten deutlich, dass es große Widersprüche in unserem Dasein gibt und dass die Frage nach Treue und Vergessen, Beharren und Verwandlung letztendlich – wie wir am Beispiel der Elektra sehen – eine existenzielle ist. Einerseits ist nämlich das Leben an Veränderungen geknüpft und Nichtvergessen bringt in letzter Instanz Erstarrung und den Tod mit sich, andererseits ist an die Treue die gesamte menschliche

¹²⁸ vgl. Meister (2000), S.76.

¹²⁹ vgl. Meister (2000), S.76.

¹³⁰ Hofmannsthal (1997), S. 461.

Würde geknüpft. Elektra, deren Leben so sehr ans Nichtvergessen und Beharren geknüpft ist, sodass sie sich täglich in derselben Stunde an den Tod ihres Vaters erinnert und das Beil, mit dem Agamemnon ermordet wurde, aufhebt, um es Orest im richtigen Moment geben zu können, vertritt damit ein Maximum an Treue, wodurch sie aber innerlich erstarrt, wie gelähmt agiert und letztendlich auf ihren eigenen Tod hinarbeitet.

Im Gegensatz dazu steht Klytaimnestras Vergessen, die oft nicht weiß, ob gewisse Gespräche „heute oder einmal vor langer Zeit“ geführt wurden, und sogar vergisst, wer sie selbst ist.¹³¹

Für Klytaimnestra ist alles einem Wandel unterworfen, der ihre eigenen Taten von ihrer Person trennt und sie fragen lässt: „Bin ich denn noch, die es getan? Und wenn! getan, getan! [...]“¹³² Den Mord an Agamemnon und die Schuld hat sie völlig verdrängt, denn der Moment, in dem sie ihn getötet hat, ist wie infolge einer Amnesie, durch die alles im Nebel versinkt, nicht mehr greifbar: „Erst war`s vorher, dann war`s vorbei – dazwischen hab` ich nichts getan.“¹³³ Klytaimnestra vertritt im Gegensatz zu Elektra das Prinzip des Lebens, denn sie will alles vergessen und in die Zukunft blicken, wieder ein erfülltes Leben haben, ohne an den Tod zu denken. Die beiden Lebensprinzipien, die Hofmannsthal mit der Treue und dem Vergessen eingeführt hat, müssen als widersprüchlich wahrgenommen werden, da die beiden einander ausschließen, aber letztendlich doch nur zwei Seiten derselben Sache sind.

Hofmannsthal sah aber die Treue, wie er in einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1915 schrieb, nicht nur als etwas Beharrendes, das sich „dem Wechsel entgegen[...]stellt“, sondern als „Hingabe“, wobei mit dieser Hingabe letztendlich die Aufopferung der eigenen Person verbunden ist.¹³⁴ Wie er in einer anderen Aufzeichnung aus dem Jahr 1916 schrieb, geht es ihm in seiner Tragödie nicht um die Tat, die, wie zuvor erwähnt, in der Antike zusammen mit ihrer Motivation und der Beurteilung derselben im Mittelpunkt stand, sondern um die Treue, die Elektra ihrem Vater über den Tod hinaus hält.¹³⁵

Dass die eigentliche Tat bei Hofmannsthal nicht so sehr im Fokus steht, wird deutlich, wenn man den Dialog zwischen Elektra und Klytaimnestra untersucht, in dem die Mutter ihre Tochter um Hilfe und Rat bittet, weil sie schlecht träumt. Dieses Gespräch ist der eigentliche Höhepunkt des Dramas, denn hier offenbart sich Elektras Treue und die eigentliche Tat wird von ihr mit Worten vorweggenommen – „Was bluten muß? Dein eigenes Genick, [...]“¹³⁶.

¹³¹ Hofmannsthal (1997), S. 79.

¹³² Hofmannsthal (1997), S. 82.

¹³³ Hofmannsthal (1997), S. 82.

¹³⁴ vgl. Hofmannsthal (1997), S. 463f.

¹³⁵ vgl. Hofmannsthal (1997), S. 467ff.

¹³⁶ Hofmannsthal (1997), S. 85.

Orests reale Tat ist letztendlich nur mehr die Ausführung dessen, was Elektra mit Worten längst getan hat.

Hofmannsthal beschreibt seine Tragödie mit den Worten: „eine Katastrophe, nicht ein Leib, sondern ein abgehauener Kopf auf einer Schüssel“¹³⁷, denn auch er kann in seiner *Elektra* das Problem der Treue und des Vergessens und die Widersprüche, die sich dadurch für das menschliche Dasein ergeben, nicht lösen, doch zeigt er anhand der Verhaltensweisen von Elektra, Chrysothemis und Klytaimnestra, wie sich verschiedene Personen in derselben Situation verhalten und welche Auswirkungen die Entscheidungen, die sie getroffen haben, auf ihr Leben haben.

Wie Hofmannsthal die Menschen seiner Zeit berühren will, wird in einem Brief an Christiane Thun-Salm¹³⁸ deutlich, wenn er davon spricht, dass sein Drama nicht auf die „Bildungsgefühle in ihrem Kopf, sondern auf die gewöhnlichen menschlichen Gefühle“ wirken soll.¹³⁹ Er wollte seine *Elektra* offenbar so gestalten, dass das Publikum von den dargestellten Personen ergriffen wird, die von normalen und keinen krankhaft veränderten Emotionen geleitet werden und die Probleme haben, die die Menschen seiner Zeit betrafen und die von ihnen nachvollzogen werden konnten.

Elektra, die die Treue zu ihrem ermordeten Vater zu ihrem Lebensmittelpunkt erhoben hat und sich dieser Verpflichtung in dem Maße hingibt, dass sie ihre eigene Person völlig aufgibt – Hofmannsthal spricht daher auch vom „Weg zum Sozialen als Weg zum höheren Selbst“¹⁴⁰ –, beginnt nach Klytaimnestras Tod, mit dem ihre Lebensaufgabe erfüllt ist, ihren letzten Tanz. Für Meister ist der Tanz kein Zeichen von Sprachlosigkeit, sondern die „Dimension des Schweigens“ sei übersetzt in „die Ausdruckssprache des Tanzes“. Ferner schreibt sie, dass „jene im Frühwerk Hofmannsthals so präsenste Poetik des Schweigens, wie sie auch im Chandos-Brief¹⁴¹ von 1902 eine grundlegende Figuration finde, mit der *Elektra* eine theatrale Übersetzung finde“.¹⁴² Mit ihrem Tanz drückt Elektra daher viel mehr aus, als sie es mit Worten jemals gekonnt hätte:

¹³⁷ Hofmannsthal (1997), S. 376.

¹³⁸ Gräfin Christiane Thun-Salm war eine mit Hofmannsthal befreundete Schriftstellerin.

¹³⁹ Hofmannsthal (1997), S. 376.

¹⁴⁰ vgl. Hofmannsthal (1997), S. 467.

¹⁴¹ Im *Brief des Lord Chandos*, der an Francis Bacon gerichtet ist und als Manifest der Sprachkritik und als Gründungsdokument der modernen Literatur bezeichnet wird, berichtet der fiktive Briefschreiber von der Unfähigkeit, das Wesentliche der Dingwelt mit Worten erfassen und beschreiben zu können. In dieser Sprachkrise, die mit einer Krise des Denkens und der Welthaltung im Allgemeinen einhergeht, wendet sich Lord Chandos der außersprachlichen Welt zu. Das Widersprüchliche an Lord Chandos' Brief ist dabei die Tatsache, dass er seine Sprachkrise mit erstaunlicher Sprachfertigkeit beschreiben kann.

¹⁴² vgl. Meister (2000), S.84.

[...] Ich trag` die Last
des Glückes, und ich tanze vor euch her.
Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins:
schweigen und tanzen!
Sie tut noch einige Schritte des angespanntesten Triumphes und stürzt zusammen.¹⁴³

Elektra ist so sehr in der Rolle der Prophetin, die die Bestrafung von Agamemnons Mördern herbeisehnt, erstarrt, dass sie nach dem tatsächlichen Eintritt dieser Tatsache, mit der sie ihre Aufgabe vollendet und damit ihren Lebensinhalt verloren hat, während ihres Siegestanzes, der ausdrückt, dass sie ihr Lebensziel erreicht hat, sterben muss. Völlig zu Recht weist Nerwiger in seinem Aufsatz darauf hin, dass Elektra bei Hofmannsthal nicht gescheitert ist, wie es in der Forschungsliteratur immer wieder behauptet wird, sondern dass ihr Tod die Vollendung einer „Hingabe an ein Höheres ist“¹⁴⁴. Letztendlich kann Elektra die Tat selbst auch gar nicht begehen – und es ist auch nicht ihre Aufgabe, die sie bereits mit ihrer Treue erfüllt hat –, wie Hofmannsthal sagt, weil sie „als Geschlecht unfähig ist, die Tat zu tun“¹⁴⁵.

Den Tanz, der in ihrem Tod endet, nimmt Elektra bezeichnenderweise schon in dem halluzinierten Gespräch mit ihrem toten Vater vorweg¹⁴⁶, wenn sie von der Rache an den Mördern und von „königliche[n] Siegestänze[n]“, die sie, Chrysothemis und Orest „um sein hohes Grab“ machen werden, spricht.¹⁴⁷

An mehreren Stellen wird deutlich, dass Elektra selbst ahnt, dass ihr Leben mit dem Tod der Mutter ein Ende finden wird – so auch, wenn sie zu Klytaimnestra sagt : „Ich weiß nicht, wie ich jemals sterben sollte – als daran, daß du stürbest.“¹⁴⁸ Mit dem Ende ihres Lebens, das einhergeht mit dem realen Vollzug der Rache durch Orest, vollendet sich auch das Tragische, das in Hofmannsthals *Elektra* gerade darin besteht, dass sie einen Lebensweg gewählt hat, der ihr durch die unbedingte Treue zu ihrem toten Vater die Möglichkeit zu einem eigenen, selbstständigen und freien Leben als Frau verwehrt. Durch die Wahl dieses Lebens in Treue negiert die Tochter Agamemnons alle anderen Lebensmöglichkeiten und auch nach dem

¹⁴³ Hofmannsthal (1997), S. 110.

¹⁴⁴ vgl. Nerwiger (1991), S. 151.

¹⁴⁵ vgl. Hofmannsthal (1997), S. 466.

¹⁴⁶ Das Vorwegnehmen des Todes von Klytaimnestra und des Tanzes sieht Nerwiger in der antiken Prophetin Cassandra bei Aischylos verwurzelt. vgl. Nerwiger (1969), S. 141.

¹⁴⁷ vgl. Hofmannsthal (1997), S. 67f.

¹⁴⁸ Hofmannsthal (1997), S. 76.

Erreichen ihres Zieles kann sie kein neues Leben beginnen, da das bedingungslose Festhalten an der Treue in letzter Instanz immer an den Tod gekettet ist.

Bevor ich das Kapitel zu Hofmannsthal mit einer möglichen Interpretation abschließe, soll ein kurzer Überblick über ausgewählte, richtungsweisende, aktuelle Forschungstendenzen und Interpretationsansätze gegeben werden¹⁴⁹.

Anschließend an Elektras Tod hat sich in der Hofmannsthal-Forschung ein Diskurs über „Opferphantasien“ herausgebildet, der den Schnittpunkt zwischen den „beiden entscheidenden ästhetischen Tendenzen der Jahrhundertwende“, dem Jugendstil und der Décadence, in dem Thema der Gewalt sieht.¹⁵⁰ „Bluttausch“ und „kultische Inszenierung des Todes“ sieht Hans Richard Brittnacher in Zusammenhang mit der „Erfahrung der Krise“ und mit der „Erwartung eines unvermeidlichen Zeitenwechsels“, die dem „ästhetischen Denken eine chiliastische Prägung aufgezwungen“ haben.¹⁵¹ Daraus folgert er, dass, „wie die erbarmungswürdigen Darstellungen kränkelnder und dem Untergang geweihter Familien nahelegen“, wenn „Siechtum zum Existenzmodus des scheidenden Jahrhunderts geworden ist“, „die Idolatrie brutaler Gewalt auch zur erlösenden ästhetischen Geste“ wird, was letztendlich wieder auf das zuvor erwähnte „Unbegreiflichwerden der Welt und die Erschütterung der Zeitgenossen“ hinweist.¹⁵² Mit dem „Modell des Opfers“ wird laut Brittnacher von Hofmannsthal ein „archaisches Lösungsmodell“ aufgegriffen, das den Menschen durch den „zwingenden Charakter mythischer Vorgaben“ zu einer „Entlastung von aller Verantwortung“ verhilft und ihnen eine fixe Rolle – zum Beispiel Elektra als Rächerin des Vaters – zuschreibt.¹⁵³ Auch ver helfe Elektras Selbstopfer dazu, die „soziale Ordnung“ der Gemeinschaft zu stabilisieren, wodurch die aus „ihrem ursprünglichen religiösen oder rituellen Kontext herausgelöste Opfermetaphorik“ es der Literatur erlaube, einen „neubestimmenden Diskurs“ im Hinblick auf das „Verhältnis des Einzelnen zur Gemeinschaft“ zu führen, denn durch die Opferung finde das „Subjekt, das sich mit der Gesellschaft überworfen“ habe, seinen Platz und habe Teil an „der Stiftung neuer Werte“.¹⁵⁴

Ein sehr aktueller Interpretationsansatz stammt von Christian Horn, der für die Elektra eine „dramaturgische Schieflage“ feststellt, die entstehe, „indem einerseits der Muttermord im

¹⁴⁹ Ein umfassender Überblick über die Forschungsliteratur zu Hofmannsthals *Elektra* soll an dieser Stelle nicht gegeben werden, da dieser bei Horn, C. (2008), S. 164. bereits vorhanden ist.

¹⁵⁰ vgl. Brittnacher, Hans Richard: Opferphantasien in der Literatur der Wiener Moderne. In: Wiesinger, Peter (Hg.): Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 „Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“. Band 6. Bern: Peter Lang 2002 (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Kongressberichte 58), S. 495.

¹⁵¹ vgl. Brittnacher (2002), S. 495.

¹⁵² vgl. Brittnacher (2002), S. 496.

¹⁵³ vgl. Brittnacher (2002), S. 497f.

¹⁵⁴ vgl. Brittnacher (2002), S. 498f.

Medium des visionären Sprechens nicht nur vergegenwärtigt, sondern geradezu vorweggenommen wird, andererseits aber die Intrige des Orest und seine unbedingte Tatbereitschaft bestehen bleiben“.¹⁵⁵ Dass Hofmannsthal nicht an seiner Elektra gescheitert ist, weil er „an der Struktur des Sophokles“¹⁵⁶ zu stark festgehalten hat, soll im Folgenden gezeigt werden.

Ein sich von den bisher vorgestellten Forschungsansätzen völlig abhebender Interpretationsansatz, unter Einbeziehung dessen ich aufbauend auf den vorangehenden Besprechungen ausgewählter Textstellen und den Gedanken zu Hofmannsthals Antikenverständnis eine abschließende Deutungsmöglichkeit der *Elektra* erarbeiten möchte, stammt von Christoph König¹⁵⁷: König geht bei seiner Interpretation von dem Lebenswillen der Klytaimnestra und der Todesnähe von Elektra aus, die – wie ich meine – durch die Prinzipien des Vergessens und der Treue repräsentiert werden, und erklärt, dass Hofmannsthal einen völlig neuen Gedanken als Mythos deute, aus welchem er Elektras Gestalt entnehme. So gehe Hofmannsthal vom Frauenbild der Jahrhundertwende aus, das von Otto Weininger geprägt wurde und das die Frau als die „Verkörperung des Lebens in zwei Ausprägungen: als Mutter (Leben) und als Hure, d.h. als Tod, weil sie keine Kinder“ gebäre, gesehen habe. „Das Verhältnis von Leben und Tod in der Frau ist der Gedanke, von dem Hofmannsthal ausgeht. Den Tod privilegiert er und will ihn zum Mythos erheben.“¹⁵⁸

König übersieht allerdings, dass das Frauenbild Weiningers, der die Frauen mit animalischer Triebhaftigkeit gleichsetzte und die Sexualität überbetonte, von Elektra gesprengt und widerlegt wird, da sie keine Hure ist, die ihre Sexualität als libidinöse Befriedigung ausleben will und aus diesem Grund das Mutter-Sein ablehnt, sondern als gleichsam geschlechtsloses Wesen die Sexualität als solche ablehnt, da sie darin die Wurzel für den Vätermord sieht. Durch die Ablehnung der Fortpflanzung will sie den Zusammenhang von Sexualität und Tod durchbrechen und daher kann sie nur den Tod vertreten. Hofmannsthal überwindet mit seinem Frauenbild, das Elektra repräsentiert, die Reduktion der Frau auf die Sexualität durch Weininger und schafft eine Protagonistin, die ihr eigenes Leben, ihre Sexualität für ihren Vater aufgibt und in ihrer Treue den Tod vertritt.

¹⁵⁵ Horn, C. (2008), S. 182.

¹⁵⁶ vgl. Horn, C. (2008), S. 182.

¹⁵⁷ vgl. König, Christoph: Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen. Göttingen: Wallstein Verlag 2001 (Marbacher Wissenschaftsgeschichte. Eine Schriftenreihe der Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik im Deutschen Literaturarchiv Marbach 2). S. 275-294.

¹⁵⁸ vgl. König (2001), S. 289f.

König sieht Hofmannsthals Tragödie ferner in zwei Teile gespalten, die er durch den Tod, der am Ende siegt, da Elektra im Augenblick des größten Glückes stirbt, verbunden sieht, wenn er einerseits Elektras Vorwegnehmen des Mordes an Klytaimnestra, das allerdings keine Handlung nach sich zieht, und den tatsächlichen Mord, den Orest durchführt, voneinander abgrenzt.¹⁵⁹ Königs Ansicht, dass Interpretationen, die Elektras Treue berücksichtigen, ihren Tod ablehnen müssten, da Elektra durch ihn versage¹⁶⁰, kann ich nicht teilen. Ausgehend von dieser Sichtweise räumt er Elektras Treue in seiner Interpretation keinen Platz ein und verbindet Klytaimnestras Lebenswillen nicht mit der Notwendigkeit des Vergessens.

Keineswegs, so denke ich, muss Elektras Tod unter Berücksichtigung ihrer Treue verneint werden, da das Problem der Treue ganz im Gegenteil – und dies machen die zuvor erwähnten Reflexionen Hofmannsthals deutlich – nämlich gerade darin besteht, dass an die Treue immer auch der Tod geknüpft ist, der das Vergessen und damit die Verwandlung und das Leben ausschließt. Aus diesem Grund möchte ich ein zweites Prinzip, nämlich den schon zuvor erwähnten Gedanken des Vergessens, der für das Leben steht, einführen, das der Treue zwar entgegensteht, aber doch mit ihr zusammenhängt, da beides im Mensch-Sein enthalten ist. Sowohl die Treue als auch das Vergessen sind daher Haltungen, zwischen denen im Leben immer wieder gewählt werden muss, um mit der Vergangenheit umgehen zu können.

Elektra hat sich für die extremste Form der Treue, für die völlige Hingabe an einen anderen (verstorbenen) Menschen und die Aufgabe des eigenen Lebens, und damit für den Tod als ihre Art der Vollendung entschieden, wohingegen sich Klytaimnestra für das Vergessen und das (Weiter-) Leben entschieden hat, das ihr allerdings von ihrer Tochter verwehrt wird. Die andere Person, die vergessen will, um weiterzuleben, und die in Königs Interpretation nicht berücksichtigt wird, ist Chrysothemis, die als Elektras Schwester ein gänzlich anderes Leben als diese gewählt hat. Sie ist auch diejenige, die im Gegensatz zu Klytaimnestra durch ihr Vergessen tatsächlich weiterleben kann und ein Leben als Frau und Mutter anstrebt.

Elektras Treue zieht sich durch die gesamte Tragödie, bildet den Kontrapunkt zu Chrysothemis' Vergessen und auch wenn sie es nicht ist, die den Mord ausführt, so wird Orest bei Hofmannsthal durch die erbärmliche Gestalt seiner Schwester dazu ermutigt, die Rache durchzuführen, und Elektra selbst feuert ihn an, die Mutter zu töten. Dass sie Orest das Beil nicht geben kann und den Mord auch nicht selbst ausführt, hat mit ihrem Frau-Sein zu tun, das – wie auch Hofmannsthal erwähnt – es ihr nicht erlaubt, aktiv an der Tat

¹⁵⁹ vgl. König (2001), S. 291f.

¹⁶⁰ vgl. König (2001), S. 282.

teilzunehmen.¹⁶¹ Elektra löst damit die Handlung zwar nicht ein, sondern nimmt sie nur „rhetorisch-rituell“ vorweg, wie König schreibt¹⁶², doch innerhalb ihrer Möglichkeiten hält sie an dem Prinzip der Treue fest, fungiert als Gewissen der anderen und trägt mit ihren Worten und Taten dazu bei, dass die Rache durchgeführt wird.

Die Treue und das Vergessen als Möglichkeiten, mit Vergangenheit und Schuld umzugehen, sind „Wertvorstellungen aus der Moderne“, „denen mythologische Dignität“¹⁶³ gegeben wird, und werden von Hofmannsthal anstatt der antiken Thematiken der Gerechtigkeit und der Religion eingeführt, die den Rahmen für Elektras und Klytaimnestras Verhalten bei Aischylos, Sophokles und Euripides vorgeben. Mit seiner Neukonzeption der Tragödie legt Hofmannsthal die Handlungsintentionen von Elektra, Klytaimnestra und Chrysothemis in der modernen *Elektra*, in die unterschiedliche Einflüsse der Jahrhundertwende verschieden stark aufgenommen wurden, offen und stellt deren Auswirkungen auf das Leben der Atriden-Familie dar.

¹⁶¹ Diese Aussage Hofmannsthals steht wiederum mit dem Frauenbild der Jahrhundertwende in Zusammenhang.

¹⁶² vgl. König (2001), S. 291.

¹⁶³ vgl. König (2001), S. 288.

3. Hauptmanns *Elektra* und die Unabwendbarkeit des Schicksals

Gerhart Hauptmann (1862-1946), der sich während seines gesamten Lebens mit dem antiken Griechenland beschäftigte und von mythischen Bräuchen und Erzählungen gefesselt wurde, verarbeitete seine ersten Erfahrungen mit dieser Thematik nach seiner Griechenlandreise im Jahr 1907 im *Griechischen Frühling*. Schon in diesem Werk wird deutlich, dass Hauptmann eine sehr düstere Vorstellung vom antiken Griechenland hatte, die von Blutrausch, totalem Krieg und völliger Zerrüttung aller Gesittung geprägt war. Seine Vorstellungen und Erfahrungen, unter Einbeziehung derer er den Atriden-Mythos als unendliche Folge von Gewalttaten, die eine Verlagerung des Krieges in die Familie mit sich bringt, darstellte, verarbeitete er zur Zeit des Höhepunktes des Zweiten Weltkrieges in der 1949 so betitelten *Atriden-Tetralogie*, die von Riedel als „gewaltige[r] Schlussakkord seines Werkes“ bezeichnet und als „eine der erschütterndsten Reflexionen des Zweiten Weltkrieges in der deutschen Literatur“¹⁶⁴ angesehen wird.

Von Juli bis September 1940 entstand die Tragödie *Iphigenie in Delphi*, an die Hauptmann die Arbeit an der *Iphigenie in Aulis* anschloss, wobei er von dieser auf Grund dramaturgischer Probleme neun unterschiedliche Fassungen bis April 1943 schuf. Über das grausame, bluttriefende Griechenbild in der *Iphigenie in Delphi* schrieb Erhart Kästner schon im Jahr 1940 an Hauptmann: „Es ist, wie alle wahrhaft großen Werke, mit nichts anderem zu vergleichen, am wenigsten mit den allgemeinen Begriffen vom Griechentum. Sie haben uns das Griechische damit neu, in einer nie geahnten Größe und Furchtbarkeit, geschenkt.“¹⁶⁵

Die beiden Mittelstücke der Tetralogie, *Agamemnons Tod* und *Elektra*, schrieb Hauptmann im Sommer 1942 und im Herbst 1944 nieder. Den Gedanken an eine Weiterarbeit an dem antiken Stoff, der ihn besonders in den Kriegsjahren beschäftigte, gab er erst nach dem Untergang Dresdens am 13. Februar 1945 auf.

Mit der Verbindung des Iphigenie-Mythos, der in der Literaturgeschichte immer mit den Orten Auris, Tauris und Delphi verknüpft ist, mit den Morden an Agamemnon, Klytaimnestra und Aigisth in Mykene stellt Hauptmanns *Atriden-Tetralogie* eine Ausnahme in der Rezeptionsgeschichte dar, denn damit übertrifft er sogar den behandelten mythischen Inhalt von Aischylos' *Orestie*, die ihrerseits die einzige erhaltene, thematisch zusammenhängende Trilogie aus der Antike ist.

¹⁶⁴ Riedel (2000), S.268.

¹⁶⁵ Gaertringen, Julia Freifrau Hiller von: Perseus-Auge Hellblau. Erhart Kästner und Gerhart Hauptmann. Briefe, Texte, Notizen. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2004, S. 261f.

3.1. Antike und Zeitgeschichte – Hauptmanns Antikenverständnis

Hauptmann, dessen „Antiken-Reminiszenzen“ in seinen literarischen Werken bis zum Ende der achtziger Jahre „weitgehend äußerlich und epigonal“¹⁶⁶ waren, beschäftigte sich erstmals ausführlich mit der Welt der Antike in seinem richtungsweisenden Reisetagebuch *Griechischer Frühling*, in dem er seine Eindrücke von der Fahrt nach Griechenland im Jahr 1907 beschreibt. Darin befasst er sich eingehend mit der Tragödie, deren „blutige Wurzel“ er im „Menschenopfer“¹⁶⁷ sieht. Anstelle der blutigen Opferhandlung ist für Hauptmann der „unblutige Schein“ getreten, doch trotz dieser Tatsache ist die „bange und schreckliche Wirkung“ der Tragödie für ihn ungebremsst.¹⁶⁸ Während er im Rahmen seiner Reise den Tempelbezirk von Delphi besichtigte, entstanden vor Hauptmanns Augen bluttriefende Visionen des antiken Theaters: „Blutdunst stieg von der Bühne, von der Orchestra in den brausenden Krater der schauernden Menge und über sie in die olympischen Reihen blutlüsterner Götterschemen hinauf.“¹⁶⁹ Angesichts der Göttergegenwart im Theater, an die in der Antike geglaubt wurde, war Hauptmann der Meinung, dass die Zuschauer während der blutrünstigen Schauspiele gleichsam in eine Ekstase gefallen sein müssten. Hier offenbart sich für ihn „das Tragische [...] als die schauernde Anerkennung unabirrbarer Blutbeschlüsse der Schicksalsmächte: keine wahre Tragödie ohne den Mord, der zugleich wieder jene Schuld des Lebens ist, ohne die sich das Leben nicht fortsetzt, ja, der zugleich immer Schuld und Sühne ist.“¹⁷⁰ Hauptmann streicht mit diesen Worten die „dionysisch-düstere[n], naturhaft-elementar[en]“¹⁷¹ Grundzüge der Tragödie, die er erkennt und die für die Konzeption der *Atriden-Tetralogie* wichtig sind, heraus: Das sind die „unabirrbaren Blutbeschlüsse der Schicksalsmächte“, die dafür sorgen, dass das Leben der Menschen durch Morde, die immer zugleich „Schuld und Sühne“ bedeuten, fortgesetzt wird, und die niemanden verschonen. Hauptmann deutet damit an, dass das Leben der Menschen durch das Schicksal determiniert und von Gewalttaten geprägt ist. Denn Tragödie heißt für ihn „Feindschaft, Verfolgung, Haß und Liebe als Lebenswut! [...] Angst, Not, Gefahr, Pein, Qual, Marter, [...] Tücke,

¹⁶⁶ vgl. Riedel (2000), S. 266f.

¹⁶⁷ vgl. Hauptmann, Gerhart: Sämtliche Werke. Band VII. Autobiographisches. Herausgegeben von Hans-Egon Hass. Berlin: Propyläen Verlag 1962, S. 79.

¹⁶⁸ vgl. Hauptmann (1962), S. 101.

¹⁶⁹ Hauptmann (1962), S.79.

¹⁷⁰ Hauptmann (1962), S.79.

¹⁷¹ Riedel (2000), S.267.

Verbrechen, Niedertracht, [...] Mord, Blutgier, Blutschande, Schlächtere¹⁷². Aus dieser düsteren Sicht auf die Tragödie im Allgemeinen ergibt sich für den Schriftsteller auch, dass die Gestalten der Tragödiendichter selbst „von einem Element des Grauens“ her charakterisierbar sind, in dem sie zu „körperlosen Schatten aufgelöst“ werden, da sie „etwas von den Qualen abgeschiedener Seelen enthalten, die durch die unwiderstehliche Macht einer Totenbeschwörung zu einer verhassten Existenz im Lichte gezwungen sind“, wodurch man den Eindruck bekommen müsse, dass sie „unter einem Fluch“ stünden.¹⁷³

Hatte Hauptmann bei seiner Bearbeitung des Atriden-Mythos ein blutiges, dionysisches Antikenbild vor Augen, so ging er in stofflicher Hinsicht von Goethes „Argumentum“, das dieser in seiner *Italienischen Reise* niederschrieb, den taurischen *Iphigenie*-Dramen von Euripides und Goethe, der aulischen *Iphigenie* von Euripides und Aischylos' *Orestie* aus.¹⁷⁴ Dass Hauptmanns Antikenbild Goethes Humanitätsideal völlig entgegensteht, wird in einer Notiz des Schriftstellers über Goethes *Iphigenie auf Tauris* aus dem Jahr 1938 deutlich:

Dies Kunstwerk [...] zeigt nicht, lässt nicht einmal ahnen die Furchtbarkeit der Tantaliden. Es zeigt nicht den mutterbefleckten, erinnyengehetzten Orest. Es zeigt nicht die einst als Opfer geführte Iphigenie. Das Grausen ist nirgend wahrhaft da. Hier sprechen allzu wohlerzogene, allzu gebildete Leute.¹⁷⁵

Schon Christian Horn erwähnt in seiner Interpretation¹⁷⁶, dass mit diesen Gedanken Hauptmanns einige wichtige Aspekte der *Atriden-Tetralogie*, nämlich die „ungezügelter Darstellung von Ekstase, Raserei und Wahnsinn“, die „bilderreiche Sprache“ oder die „Bedeutung des Opfers für die dramatische Fabel und die Deutung Iphigenies als unerbittliche, grausame Priesterin der Göttin Hekate“, vorweggenommen werden.

Dass Hauptmann im Rahmen seiner *Atriden-Tetralogie* ein Antikenbild entwarf, das von einer chthonisch-düsteren Sichtweise geprägt ist und das sogar hinter die weitreichende Mythentradition der homerischen Epen und der antiken Dramen zurückgeht, die als literarische Aufzeichnungen in der Mythenüberlieferung erst als eine zweite Stufe auf die zuerst mündlich tradierten Erzählungen gefolgt sind, zeigt die Tatsache, dass er Iphigenie am Ende der Tetralogie mit der archaischen Gottheit Iphigeneia identifiziert, was bei Homer und

¹⁷² Hauptmann (1962), S. 80.

¹⁷³ Hauptmann (1962), S. 100.

¹⁷⁴ Eine detaillierte Auflistung der Vorlagen Hauptmanns findet sich bei Horn, C. (2008), S. 269f.

¹⁷⁵ Machatzke, Martin: Gerhart Hauptmanns nachgelassenes Erzählfragment „Winckelmann“. Beiträge zum Verständnis seines dichterischen Schaffens. Berlin: Ernst-Reuter-Gesellschaft 1968, S.174.

¹⁷⁶ vgl. Horn, C. (2008), S. 274f.

den Tragikern schon nicht mehr der Fall war. Wie Christian Horn ausführt, wurde die chthonische Gottheit Iphigeneia in der Frühzeit nicht nur als „Geburts-, Fruchtbarkeits- und verderbenbringende Todesgöttin“ verehrt¹⁷⁷, sondern auch „mit den Gottheiten Artemis und Hekate in Verbindung“ gebracht. Erst als das „Vordringen des apollinisch-delphischen Kultes zwischen 700 und 500 v. Chr. zu einer Säkularisierung und Individualisierung des griechischen Götterwesens führte“, geriet der Iphigeneia-Kult allmählich in Vergessenheit und wurde in späterer Zeit mit der Heroenfigur des Atriden-Mythos verbunden.¹⁷⁸ Hauptmann verweist in seiner Tetralogie daher auf Mythen, die den antiken Tragikern selbst schon nicht mehr bekannt waren, und zeichnet in seinen Dramen damit eine prägriechische Welt.

Die düstere Atmosphäre der Tetralogie, die sich einerseits aus Hauptmanns Verständnis der antiken Tragödie und der Schicksalsmächte, und andererseits aus seiner Beschäftigung mit der antiken Religionsgeschichte¹⁷⁹ ergibt, versetzt die Atriden in eine grausame Welt, die von chthonischen Kräften geprägt ist. Besonders Bachofens *Mutterrecht* fand in Hauptmanns Dramenzyklus Niederschlag, da er einerseits Agamemnon eine trächtige Hirschkuh der Artemis töten lässt und diese Tat zum Ausgangspunkt der Rachemorde macht, und da andererseits Klytaimnestras Mord an Agamemnon, der im Tempel der Erdmutter Demeter geschieht, durch dessen Verbrechen gegen das Matriarchat (Opferung der Iphigenie) begründet wird.

Da Hauptmanns *Atriden-Tetralogie* in den letzten Jahren des Zweiten Weltkrieges entstanden ist, wurde die pessimistische Weltsicht, die darin deutlich zum Ausdruck kommt, mit den historischen Ereignissen dieser Zeit in Verbindung gebracht¹⁸⁰, wobei – wie noch später gezeigt werden wird – sich eine eindeutige Umlegung der Handlung der *Atriden-Tetralogie* auf die Zeitgeschichte nicht durchführen lässt. Eine in diesem Kontext richtungsweisende Interpretation, die vom Schluss der *Iphigenie in Delphi* ausgeht und den chthonischen Charakter von Hauptmanns Alterswerk betont, stammt von Käte Hamburger, die Iphigenies Opferung am Ende der Tetralogie als Symbol dafür sieht, dass „das Gegenmenschliche [...], Tod und Angst der Hekatewelt, nicht [...] ins Humane gelöst [...], sondern, wie immer vergessen und verdrängt, vorhanden ist – wie unsere Epoche mit Grauen erfahren hat – und je

¹⁷⁷ Götter stellte man sich damals nämlich als vielgestaltige Wesen vor.

¹⁷⁸ vgl. Horn, C. (2008), S. 270f.

¹⁷⁹ An dieser Stelle sei auf die Schriften von Nietzsche und Bachofen verwiesen, die auch für die *Elektra* von Hofmannsthal maßgeblich waren. Eine Zusammenfassung von Hauptmanns Beschäftigung mit der griechischen Religions- und Kulturgeschichte findet sich bei Horn, C. (2008), S. 271, Fußnote 851.

¹⁸⁰ Ein Überblick über die Forschungsliteratur, die diese Meinung vertritt, findet sich bei Horn, C. (2008), S. 272.

und je wieder hervorbrechen kann“¹⁸¹. Dass diese Sichtweise, die einen starken Zusammenhang zwischen dem Dramenzyklus und den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges annimmt, teilweise im Widerspruch zu der Auflösung der *Iphigenie in Delphi* in einem apollinischen Schlussbild steht, erwähnte erstmals Christian Horn.¹⁸² Allerdings darf die Tatsache nicht übersehen werden, dass auch am Ende der *Iphigenie in Delphi* die düsteren Schicksalsmächte noch vorhanden sind und sich vermutlich nur zeitweilig beruhigt haben.

Auch Werner Frick schließt in seiner Interpretation an den Aufsatz von Käte Hamburger und deren Sichtweise an, wenn er meint, dass Iphigenies Opfer zu einer „Bekräftigung einer äußersten Absage an Menschlichkeit, Humanität und Versöhnung“¹⁸³ führe und sie selbst „das stets präsente, nie völlig aufgehobene „Andere“ der Humanität, ihre blutige Alternative“¹⁸⁴ repräsentiere, womit er die dramaturgischen Unstimmigkeiten des Werkes, die von der Sekundärliteratur immer wieder kritisiert wurden, als bewusste Intention des Autors sieht und nicht als unterlassene Abstimmung der einzelnen Tragödien aufeinander.

Der zeitgeschichtliche Gehalt von Hauptmanns *Atriden-Tetralogie*, der in der Folge noch zu besprechen sein wird, wurde ausführlich von Erwin Piscator besprochen, der das Alterswerk des Autors als „eine verschlüsselte Anklage gegen das Nazi-Regime“¹⁸⁵ las – eine Interpretation, die in dieser Arbeit an späterer Stelle in Frage gestellt werden wird.

3.2. Werkgenese und gestalterische Besonderheiten

Im Jahr 1940, 33 Jahre nach seiner Griechenlandreise, entschloss sich Hauptmann, angeregt durch Goethes *Italienische Reise*, eine *Iphigenie in Delphi* zu schaffen, die er innerhalb weniger Wochen niederschrieb und die Behl, ein enger Vertrauter des Schriftstellers, als „späte reife Frucht“ bezeichnete.¹⁸⁶ Nachdem er die *Iphigenie in Delphi*, die als Schlussstück der Tetralogie tatsächlich aber vor den anderen Dramen verfasst wurde, niedergeschrieben hatte, spürte Hauptmann einen inneren Drang, nun auch eine *Iphigenie in Aulis* – das heißt das

¹⁸¹ Hamburger, Käte: Das Opfer der delphischen Iphigenie. In: Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben. 4. Jahrgang (1953/54), S. 231.

¹⁸² vgl. Horn, C. (2008), S. 272.

¹⁸³ Frick (1998), S. 200f.

¹⁸⁴ Frick (1998), S. 212.

¹⁸⁵ Piscator, Erwin: Gerhart Hauptmanns „Atriden-Tetralogie“. In: Schrimpf, Hans Joachim (Hg.): Gerhart Hauptmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976 (Wege der Forschung CCVII), S. 320.

¹⁸⁶ vgl. Behl, Carl Friedrich: Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. Tagebuchblätter. München: Verlag Kurt Desch 1949, S.47f.

Vorgeschehen – zu dramatisieren und begründete dies mit den Worten: „Ein innerer Zwang läßt mich nicht los, die Voraussetzung für die letzte Opfertat Iphigeniens zu gestalten.“¹⁸⁷ Über die Tatsache, dass das Schlussstück der Tetralogie, die *Iphigenie in Delphi*, vor den anderen Dramen abgefasst wurde, vermerkte Behl: „Vielleicht wäre sie [die *Iphigenie in Delphi*], nach der aulischen geschrieben, anders ausgefallen.“¹⁸⁸ Anschließend an diese Aussage spricht Frick von einem „einheitliche[n] Impetus der polemisch-antiklassischen Revision“, der den Dramen zugrunde liege¹⁸⁹, wohingegen Santini von „keine[r] befriedigende[n] dramatische[n] Umsetzung“ spricht.¹⁹⁰ Allerdings zeigen die vielen Überarbeitungen der *Iphigenie in Aulis*, die im Gegensatz zu der schnellen Fertigstellung der *Iphigenie in Delphi* stehen,¹⁹¹ dass Hauptmann durch die unterschiedlich langen Bearbeitungsphasen der einzelnen Dramen selbst Probleme damit hatte, alle Teile seiner Tetralogie ästhetisch einheitlich zu gestalten, wodurch der Eindruck einer mythischen Geschlossenheit unterbleiben musste. Horn verweist auch darauf, dass es Hauptmann nicht gelungen sei, eine „Formsprache“ zu entwickeln, die „dem kultischen Gehalt des Darzustellenden“ entspreche, womit er auf die Tatsache anspielt, dass „das Einstreuen von historischen bzw. pseudohistorischen Anspielungen und das Festhalten an der klassischen Dramensprache“ dem „transpsychologischen, irrationalen Charakter der Szene widersprechen“.¹⁹² Während der Schriftsteller die *Iphigenie in Delphi* innerhalb weniger Wochen niedergeschrieben hatte, veränderte er die Fassung der *Iphigenie in Aulis* unzählige Male, wobei ihn allein das „Ewig-Menschliche, die reine Leidenschaft, das von den Göttern verhängte Schicksal“ im Bezug auf die fluchbeladene Familie interessierten.¹⁹³ Für Hauptmann stand fest, dass das Schicksal diejenige Kraft sei, die den Lauf der Welt lenke, weil die „freie Willensbestimmung“ schon dadurch systematisch ausgeschlossen werde, dass „jeder Mensch ohne seinen Willen auf die Welt gekommen“ sei und damit die „einzige freiwillige Handlung“, die dem Menschen bleibe, der „Verzicht auf das Geschenk des Lebens, der Selbstmord“ sei.¹⁹⁴ Daraus ergibt sich die Folgerung, dass er die Menschen als Marionetten sieht, die nur nach Schicksalslaune, abhängig davon, wen die höheren Mächte gerade dazu auserwählt haben, eine Tat zu begehen, agieren. Aus dieser Sichtweise heraus ist es völlig unmöglich, dass die Menschen frei über ihr Leben entscheiden können. Diese

¹⁸⁷ vgl. Behl (1949), S. 48.

¹⁸⁸ Behl (1949), S. 160.

¹⁸⁹ vgl. Frick (1998), S.202.

¹⁹⁰ vgl. Santini S.118.

¹⁹¹ Auf ähnliche Weise argumentiert auch Christian Horn dieses Problem. vgl. Horn, C.(2008), S. 279.

¹⁹² vgl. Horn, C. (2008), S. 310f.

¹⁹³ vgl. Behl (1949), S. 80.

¹⁹⁴ vgl. Behl (1949), S. 85.

düstere Sicht auf die Welt, die in der *Iphigenie in Delphi* in weitaus geringerem Maße zu spüren ist, versuchte Hauptmann in der *Iphigenie in Aulis* zum Ausdruck zu bringen, wobei er die endgültige Fassung des Dramas, das „schwarze Schatten“ auf die Zukunft der Atriden-Familie wirft, erst im Jahr 1943¹⁹⁵ nach unzähligen Umarbeitungen fertigstellte. Zuvor hatte er bereits die Notwendigkeit gesehen, auch einen *Agamemnon* zu schaffen.¹⁹⁶ Während seines Arbeitsprozesses an der *Atriden-Tetralogie* betonte Hauptmann immer wieder, dass schon die antiken Tragiker keine „heitere[...] Götterwelt“ gekannt hätten, und spricht von der „Furchtbarkeit der antiken Tragödie“.¹⁹⁷ Diese düstere Atmosphäre setzt sich besonders deutlich in dem Mittelstück *Elektra*, das nach Fertigstellung der drei übrigen Tragödien als letzter Teil des Dramenzyklus im Herbst 1944 entstanden ist, durch, da sich der Schriftsteller das Ziel gesetzt hatte, der Handlung in der *Elektra* „ihre volle Wucht zu lassen“ und auf Orests List zu verzichten, um ein elementares Vollziehen der Bluttat zu ermöglichen und als „Frucht“ aus Agamemnons Tötung darzustellen.¹⁹⁸

Nachdem die *Atriden-Tetralogie* Hauptmanns mit der Fertigstellung der *Elektra* ihren Abschluss gefunden hatte, dachte der Schriftsteller an eine „psychologische Vertiefung“ der Figuren¹⁹⁹, doch nach den Luftangriffen auf Dresden in den Tagen um den 14. Februar 1945, die er selbst mit den Worten „Wer das Weinen verlernt hat, der lernt es wieder beim Untergang Dresdens.“, kommentierte, kam er von dieser Idee wieder ab, weil diese Ereignisse, wie seine Frau Margarete sagte, „den Lebenswillen“ in ihm gebrochen hätten.²⁰⁰

3.3. Inhalt der Atriden-Tetralogie und Einordnung der Elektra

Im folgenden Kapitel soll der Inhalt der gesamten *Atriden-Tetralogie* kurz zusammengefasst und wichtige Abänderungen und Bedeutungsverschiebungen Hauptmanns sollen im Hinblick auf die unterschiedlichen Vorlagen beleuchtet werden, um im Anschluss daran eine Gesamtinterpretation der Tetralogie vornehmen zu können, die für das Verständnis und die Deutung der *Elektra* unerlässlich ist.

¹⁹⁵ vgl. Behl (1949), S. 140.

¹⁹⁶ vgl. Behl (1949), S. 113.

¹⁹⁷ vgl. Behl (1949), S. 163.

¹⁹⁸ vgl. Behl (1949), S. 251f.

¹⁹⁹ vgl. Behl (1949), S. 271f.

²⁰⁰ vgl. Behl (1949), S. 280ff.

3.3.1. *Iphigenie in Aulis*

Die *Iphigenie in Aulis*, das erste Stück der *Atriden-Tetralogie*, das im Vorfeld und während des Krieges gegen Troja spielt und „eine aus den Fugen geratene Welt“ zeichnet, in der „scheinbar ewige Werte [...] ihre Gültigkeit verloren“²⁰¹ haben, wurde von Gerhart Hauptmann erst nach der *Iphigenie in Delphi* verfasst, da er das Bedürfnis hatte, die Vorgeschichte detailliert darzustellen, um Iphigenies letzte Handlungen ausreichend zu motivieren. Der Autor, der mit seiner *Iphigenie in Aulis* den Opferkult als mythische Gewalt darstellen wollte²⁰², erkannte bald, dass das Opfer schon in der Antike nicht mehr in dieser Hinsicht verstanden wurde²⁰³, und versuchte, das Opfer in seiner Fassung mythologisch und nicht wie Euripides politisch zu motivieren. Aus dieser Zielsetzung resultierten auch seine eigenen dramaturgischen Probleme im Hinblick auf die *Iphigenie in Aulis*, die er erst in der neunten Fassung zu einem Abschluss bringen konnte.

Die mysteriösen Züge, die Christian Horn in der *Iphigenie in Aulis* vor allem durch die „Vergöttlichung des Agamemnon, die Figur der Peitho, die Präsenz des Totenschiffes und die Entführungsszene“²⁰⁴, die später noch besprochen werden, verwirklicht sieht, werden schon zu Beginn des Dramas deutlich, wenn der „Artemistempel von Aulis“ in das Licht des „Vollmond[es]“ getaucht ist, von der „Mondesgöttin“ und „Gräbern“ die Rede ist und Kritolaos, der von der verzweiferten Lage des griechischen Heeres vor Troja berichtet, fragt: „O Gott, in welchem Graun sind wir gefangen! [...] Wer aber wird als nächstes Opfer bluten?“²⁰⁵

Hauptmann motiviert Iphigenies Opferung auf völlig andere Art und Weise als Euripides, wenn er davon spricht, dass Artemis die Tochter Agamemnons aus dem Grund als Opfer fordere, weil dieser eine trüchtige, heilige Hirschkuh in ihrem Hain getötet habe, und dass die Göttin nicht, wie bei dem antiken Autor, für die Sendung von günstigen Winden ein Opfer verlange. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass der Heerführer bei Euripides einen Aufstand seiner Gefolgsleute fürchten muss, wenn er seine Tochter nicht für das Kriegsglück opfert, wohingegen bei Hauptmann die Opferung mythologisch motiviert ist und Agamemnon, dessen sich „ein böser Dämon“²⁰⁶ bemächtigt hat, durch den Seher Kalchas, der

²⁰¹ Riedel (2000), S.268.

²⁰² Dieses Verständnis entwickelte er bereits im *Griechischen Frühling*.

²⁰³ vgl. Voigt, Felix: Gerhart Hauptmann und die Antike. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1965, S. 141.

²⁰⁴ Horn, C. (2008), S. 277.

²⁰⁵ Hauptmann, Gerhart: Sämtliche Werke. Band III. Dramen. Hrsg. v. Hans-Egon Hass. Berlin: Propyläen Verlag 1965, S. 845f.

²⁰⁶ Hauptmann (1965), S. 849.

Iphigenies Opferung fordert, in seinem Wahn bestärkt wird. Bei Hauptmann ist der Feldzug gegen Troja damit „nichts als ein sinnloser Raubkrieg, vom Volk verflucht [...] und dennoch, infolge raffinierter Demagogie, enthusiastisch begrüßt“²⁰⁷. Agamemnon vergleicht sich und seine Situation dabei mit Prometheus und spricht davon, dass die Götter mit den Menschen „Katz und Maus“²⁰⁸ spielen würden, weil er von Artemis gezwungen wird, Klytaimnestra und seine Tochter unter dem Vorwand, dass Achill Iphigenie heiraten wolle, herbeizurufen. Diese düstere Szenerie am Anfang des Dramas wird zusätzlich von dem „schwarzen Festschiff“ der Hekate überschattet, die „Menschenopfer“²⁰⁹ fordert. Die schwarz-roten Segel des Schiffes erinnern dabei an Blut und Tod und untermauern die Handlung symbolisch. Agamemnon schickt seine Frau und seine Tochter, die im Kriegslager angekommen sind, entgegen der Worte des Kalchas wieder fort, da er versuchen will, Iphigenie in seinem Wahnsinn nicht zu opfern, sondern doch noch zu retten. Dass Iphigenies Opferung aber nicht mehr aufgehalten werden kann, wird deutlich, als Peitho, eine Taurerin, deren Mutter der Göttin Hekate diene und die nun selbst Amme der Iphigenie ist, von einem „Grausen“ befallen wird, als sie ihre Herrin anblickt, und sie von „Schrecken [ge]lähmt“ ist, als sie den König Agamemnon erblickt.²¹⁰ Sie verdeutlicht mit ihren Worten, dass „Apollens Glanz“ von „blutige[m] Dunst verhüllt“ und ein grausames Zeitalter angebrochen ist, da nun „Ares regiert“.²¹¹ Immer wieder wird der Fluch erwähnt, der Atreus' Stamm gefangen hält, und bevor Iphigenie überhaupt weiß, dass sie geopfert werden soll, bittet sie Peitho, sie zu töten, wenn sie von Achill nicht geliebt werden kann. Peitho erzählt Klytaimnestra von dem Opfer, das Kalchas im Namen der Göttin Artemis fordere, und warnt sie vor dem Seher, der mächtig sei. Der herbeigeeilte Agamemnon erklärt seiner Gattin, dass er für sie und die Kinder bereits tot sei, denn er sei „nur noch der fremde Mann, ohnmächtiges Spielzeug grauenvoller Götter und Menschen“, der in einem Traum lebe, an den er, wie „einst Prometheus“, angeschmiedet sei.²¹² Iphigenies Vater erklärt seiner Gattin, dass Kalchas gleichsam „des Griechenheeres Seele, Halt und Hort“²¹³ sei und dass dieser daher nicht zum Schweigen gebracht werden könne. Infolge der Worte des Sehers hat sich nämlich bereits das gesamte Heer in eine rasende, nach Blut lechzende Menge verwandelt, die „den Göttern – die man für gefräßig hält

²⁰⁷ vgl. Riedel (2000), S.268.

²⁰⁸ Hauptmann (1965), S. 851.

²⁰⁹ Hauptmann (1965), S. 853.

²¹⁰ Hauptmann (1965), S. 864.

²¹¹ Hauptmann (1965), S. 866.

²¹² Hauptmann (1965), S. 885.

²¹³ Hauptmann (1965), S. 886.

und dankbar – in Verzweiflung Weib und Kind auf blutigen Altären²¹⁴ opfert. Als Iphigenie zu ihrem Vater kommt, der von Kritolaos als Gott bezeichnet wird, deutet dieser Asphodeloslilien und ein Grabmal als düstere Zeichen und der Wein, den Iphigenie ihm einschenkt, erinnert ihn an einen Blutstrahl. Klytaimnestra flüchtet schließlich mit ihrer Tochter, die ihrem Vater befiehlt, sie zu töten, wenn er sie von sich stößt, nach Mykene, wo Aigisth, den Peitho als ihres Herren und ihrer Herrin Unglück benennt, ihnen zur Seite steht. Als schließlich Agamemnon erscheint, weil es „der Götterratsschluss“ ist, „der's erzwingt“ und er sich selbst als „ohnmächtiges Werkzeug“²¹⁵ der Götter bezeichnet, tritt er Klytaimnestra entgegen und hält seinen Entschluss, Iphigenie zu opfern, für richtig, da er König und Hohepriester seines Landes zugleich sei. Da erscheint plötzlich die Tochter selbst und erklärt, dass sich ihr nun die Wahrheit offenbart habe und sie als Opfer „für der Achäer Sieg“²¹⁶ sterben müsse. Dem stimmt ein greiser Mann²¹⁷ zu, der an „das Gekrächz der Unglücksvögel, das Gebell der Wölfe nachts rings um die Burg, der gelben Unglückshunde, deren Brandhauch die Weizenähre auf dem Halm verbrennt“²¹⁸ erinnert und noch einmal verdeutlicht, dass dem Opferkult eine mythische Gewalt zu Grunde liegt. Als Iphigenie, die wie Artemis gekleidet ist, zu ihrer eigenen Opferung schreitet, preist das Volk, das Agamemnon und seine Familie zuvor schon töten wollte, um bessere Zeiten zu erwirken, seinen König und die Tochter. Agamemnon, der von Kalchas als „ein anderer Zeus“²¹⁹ bezeichnet wird, behauptet, von Leto²²⁰ erfahren zu haben, dass Artemis Iphigenie zur unsterblichen Göttin machen wird. Achill trägt die bewusstlos gewordene Tochter des Königs anschließend in den Artemistempel, wo auch Peitho davon spricht, dass Iphigenie „halbgöttisch, Priesterin fortan der Hekate in Tauris sein“²²¹ soll. Am Ende wird Iphigenie, die selbst schon völlig dem Wahnsinn verfallen ist und den Griechen mit ihrem Opfer zum Sieg verhelfen will, von drei Priesterinnen der Hekate auf das Schiff entführt und anstatt ihrer wird eine Hirschkuh auf dem Altar geopfert, wodurch die *Iphigenie in Aulis* bis zuletzt in der mythischen Sphäre verhaftet bleibt. Iphigenie wird jedoch nur deshalb vom Tod befreit, „um einzugehen in das Land der Schrecken, wo sich im Grausen fürchterlicher Not das

²¹⁴ Hauptmann (1965), S. 891.

²¹⁵ Hauptmann (1965), S. 906f.

²¹⁶ Hauptmann (1965), S. 912.

²¹⁷ Dieser Mann stammt aus einem Chor alter Männer, wobei der Chor nicht wie in der Antike zu verstehen ist, sondern eine Gruppe von einzelnen Sprechern darstellt, die sich auf der gleichen Ebene befinden, wie die Handelnden.

²¹⁸ Hauptmann (1965), S. 914.

²¹⁹ Hauptmann (1965), S. 929.

²²⁰ Leto ist die Mutter von Apoll und Artemis.

²²¹ Hauptmann (1965), S. 931.

Tantalidenschicksal ihr erneuert“²²². Auch wenn sie scheinbar gerettet wird, erfüllt Iphigenie, darauf weisen diese Worte hin, letztendlich das Schicksal.

3.3.2. **Agamemnons Tod**

Agamemnons Tod und die *Elektra*, beides Einakter, folgen dem Handlungsverlauf der *Orestie* von Aischylos, doch im Gegensatz zu dem antiken Tragiker, der „Versöhnung und Lösung kennt“, „vollzieht sich bei Hauptmann ein tückisches, unentrinnbares Schicksal“²²³.

Agamemnons Tod spielt im „Demetertempel in den Bergen nahe bei Mykene“, der einen „kultischen Baderaum“ besitzt und „drei Kultbilder aus Holz: Demeter, Pluton und Kore“²²⁴ beherbergt. Zu Beginn schickt Thestor, der Vater des Kalchas, Orest und Pylades weg, um sie vor Klytaimnestra und Aigisth in Sicherheit zu bringen, die in einem Bett schlafen, während Agamemnons Schicksal in Troja ungewiss ist. Kurz darauf erscheinen Kritolaos, Agamemnon und Cassandra, die Schiffbruch erlitten haben und in ihrer ärmlichen Kleidung vorerst nicht erkannt werden, bis Elektra und ihr Vater durch die Worte des Gegenübers erkennen, wer vor ihnen steht. Plötzlich erscheint Klytaimnestra, weil sie geträumt hat²²⁵, dass Agamemnon gleich einem „Ungeheuer menschlicher Gestalt“²²⁶ aus Troja heimkehren wird, woraufhin ihr Thestor rät, ein Bad zu nehmen. Als Klytaimnestra aus dem Bad zurückkehrt, trifft sie auf ihren totgeglaubten Gatten Agamemnon und als sie nicht wahrhaben will, dass er es ist, befiehlt ihr der König, ihm ein Bad zu richten und ihn vom Schmutz zu reinigen. Cassandra, die mit Agamemnon aus Troja gekommen ist, versucht Klytaimnestra zu erklären, dass Iphigenie noch lebt und sie von falschem Rachedurst geleitet wird, da sie bereits vorhersieht, dass die Königin Elektras Vater und sie selbst töten will und Orest daraufhin die fürchterlichste Tat, „die noch je ein Mensch getan“²²⁷, begehen wird. Nur wenige Momente

²²² Hauptmann (1965), S. 939.

²²³ Riedel (2000), S. 269.

²²⁴ Hauptmann (1965), S. 949.

²²⁵ In Hauptmanns Tetralogie spielen mythische Zeichen, Träume und Visionen eine wichtige Rolle.

²²⁶ Hauptmann (1965), S. 967.

²²⁷ Hauptmann (1965), S. 977.

später schlägt Klytaimnestra, die infolge der scheinbaren Opferung ihres eigenen Kindes²²⁸ in den Kreislauf von Gewalt und blutiger Rache hineingezogen wird, im Affekt mit der Axt auf Agamemnon ein, doch spricht sie wie im Wahn und begreift zuerst nicht einmal, ob der König oder sie selbst soeben gestorben ist – dies steht im Gegensatz zu Aischylos, in dessen Drama Klytaimnestra ihren Gatten vorsätzlich ermordet. Erst später gibt die Mörderin an, Blutrache für ihre Tochter Iphigenie genommen zu haben und außerdem den Mord durch Atreus an den Kindern von Theystes, dem Vater Aigisths, gerächt zu haben. Aigisth will an diesem Krieg, der innerhalb der Familie ausgebrochen ist, keinen Anteil haben, doch gibt er zu, Cassandra getötet zu haben. Als Klytaimnestra ihn daraufhin beschuldigt, dass er sie zu diesem Mord angetrieben habe und im Gegensatz zu dem „Gottmensch“²²⁹ Agamemnon ein Nichts sei, will er Selbstmord begehen, doch sie hält ihn davon ab. Kurze Zeit später, als die Krieger von Troja heimkehren und von Klytaimnestra wissen wollen, wo Agamemnon ist, sagt sie: „Gerichtet hab` ich ihn mit diesem Beil! [...] Gewöhnt euch an das Fürchterliche – hat die Welt sich längst ja doch daran gewöhnt!“²³⁰ Klytaimnestra deutet mit diesen Worten an, dass sie die Unentfliehbarkeit des Schicksals bereits akzeptiert und sich ihm ergeben hat. Während Elektra nach Orest ruft, erklärt Klytaimnestra dem Volk, dass es nicht über die Taten von Göttern, Halbgöttern und Titanen urteilen könne, und Aigisth ermordet Thestor, dem er als Vater des Kalchas Mitschuld an der Opferung Iphigenies gibt. Während das ganze Volk nach Orest ruft, um Agamemnon zu rächen, spricht Klytaimnestra nur: „Doch der Quell, der heiße, blut`ge, heilige Quell quillt weiter.“²³¹ Klytaimnestra sieht damit also noch lange kein Ende der Gewalttaten.

3.3.3. Elektra

Der dritte Teil der Tetralogie, die *Elektra* – dieses Drama soll an späterer Stelle ausführlich besprochen werden –, spielt ebenfalls im Demetertempel in den Bergen nahe bei Mykene, doch wird der Ort als verwahrlost und von hässlichem Dampf erfüllt beschrieben. Orest, der

²²⁸ Dieser Aspekt wird bei Hauptmann weitaus stärker als bei den antiken Tragikern hervorgehoben, womit er einen Bezug zu Bachofens *Mutterrecht* herstellt und durch Agamemnons Tat die matriarchalische Ordnung verletzt sieht - bei Hofmannsthal gibt es diese Motivierung von Klytaimnestras Tat gar nicht. Über das Motiv der Mutterliebe sagte Hauptmann: „Ich erkannte plötzlich, daß von hier aus die Gestalt der Klytaimnästra anzulegen sei. Nur aus ihrer fast manischen Mutterliebe zu Iphigenien kann folgerichtig später Haß- und Rache an Agamemnon entwickelt werden. Hier liegt die tiefste Wurzel der ganzen Tragödie, dies ist die Urkeimzelle der Trilogie.“ In: Behl (1949), S. 141.

²²⁹ Hauptmann (1965), S. 982.

²³⁰ Hauptmann (1965), S. 986f.

²³¹ Hauptmann (1965), S. 990.

mit Pylades auf dem Weg, der ihnen vom Ratschluss der Götter gewiesen wurde, auf den Tempel stößt, vergleicht sich ebenso wie sein Vater mit Prometheus, dessen sich stets erneuernde Leber täglich von einem Adler gefressen wird, und weist damit auf die grausame Bestrafung durch einen Gott und auf den Fluch hin, der seine Familie belastet und auch ihn zur Rache drängt. Während sie noch über Elektra nachdenken, die von der Mutter „aus dem Kreis der Menschen“ ausgestoßen wurde und „nicht anders als ein Tier [...] gehüllt in Wahnsinn“²³² lebt, erscheint die bis zur Unkenntlichkeit verwahrloste Tochter Klytaimnestras, die von ihrer Mutter in den Kerker gesperrt und von Leuten aus dem Volk heimlich befreit wurde, und gibt sich den beiden zu erkennen. Elektra gibt an, Orest und Pylades schon erwartet zu haben und zu wissen, welche ungeheure Tat ihnen bevorsteht, und bestätigt, dass Klytaimnestra Agamemnon mit einem Beil im Bad erschlagen hat. Sie erzählt, dass sie ein Strahl von Kassandras Blut getroffen habe, als diese von Aigisth ermordet wurde, und dass sie daher gleichsam zur Seherin und zur „Vollenderin des Schicksals“²³³ geworden sei. Damit fällt die Wiedererkennungsszene, die gerade bei Hofmannsthal so breit angelegt ist, weg. Elektra gibt ihrem Bruder das Beil, mit dem ihr Vater hingeschlachtet wurde, und erzählt, dass unter Klytaimnestras und Aigisths strenger Zensur kein Wort mehr über Agamemnons Heimkehr und Ermordung fallen dürfe.

Die vor einem Unwetter Schutzsuchenden, Klytaimnestra und Aigisth, gelangen kurze Zeit später in den Tempel, doch haben sie Angst vor diesem unheimlichen Ort und Klytaimnestra fühlt sich wie eine Verbrecherin, die Angst haben muss, weil sie „endlich nun allein ist mit dem Henker“²³⁴. Als sich Elektra und Pylades den Vaternmördern zu erkennen geben, hat die Königin das Gefühl, im Hades zu sein, doch besteht sie darauf, an Agamemnon gerechte Rache für Iphigenie geübt zu haben. Als Orest versucht, an Klytaimnestras Muttergefühle zu appellieren, und seine Rachegefühle verdrängt, reagiert diese schroff und stößt ihn, der ihr mit seinem „läppischen Gewinsel [...] höchstens Scham und Ekel“²³⁵ verursacht, von sich. Als Orest sie fragt, ob sie seinen Vater ermordet habe, antwortet sie zuerst, sie sei es nicht gewesen und wisse auch nicht, wer es gewesen sei, doch als Elektra sie zur Rede stellt, erklärt Klytaimnestra, Iphigenie gerecht gerächt zu haben. Während die Königin versucht, Orest zu versöhnen, um seiner Rache zu entgehen, tötet Pylades, dessen Mutter Agamemnons Schwester²³⁶ ist, Aigisth, weil er über Orest gespottet hat. Somit ist auch er aktiv an dem

²³² Hauptmann (1965), S. 999.

²³³ Hauptmann (1965), S. 1003.

²³⁴ Hauptmann (1965), S. 1008.

²³⁵ Hauptmann (1965), S. 1015.

²³⁶ vgl. Hauptmann (1965), S. 1037. Dieses Verwandtschaftsverhältnis wird erstmals bei Eurip. Iph. Taur. 918ff. erwähnt.

blutigen Familienkrieg beteiligt. Klytaimnestra, die daraufhin Orest anfällt und ihn töten will, wird von ihrem eigenen Sohn in jenem Bad ermordet, in dem sie selbst Agamemnon mit genau diesem Beil erschlagen hat, das nun auch ihren eigenen Tod herbeiführt.

3.3.4. *Iphigenie in Delphi*

Der vierte und letzte Teil der Tetralogie namens *Iphigenie in Delphi*, der von Gerhart Hauptmann vor den drei anderen Dramen niedergeschrieben wurde, spielt im Apollon-Tempel zu Delphi, in dem sich die drei Oberpriester, Pyrkon, Proros und Aiakos zu Beginn des Dramas nach den Zeremonien eines Rauchopfers über Schiffe unterhalten, die im Hafen eingelaufen sind, und mutmaßen, dass es Orest sein könnte, der zur Sühnung des Muttermordes die Aufgabe auferlegt bekommen hat, „das Bild der Göttin Artemis zu Tauris den Barbaren zu entwenden“, womit er „von den Moiren dazu ausersehen ist“²³⁷, sich in den Streit von Artemis, der Todesgöttin, und Apoll, dem Herrn des Lichtes, einzumischen. Nur kurze Zeit später legt Elektra, die über die dunkle Seite von Loxias²³⁸ klagt, das Beil, mit dem Klytaimnestra Agamemnon und Orest seine Mutter ermordet hat, auf den Altar Apolls. Die Tochter Agamemnons, die der Meinung ist, durch ihre Worte und ihr Denken Mitschuld an Orests Muttermord zu haben, gibt sich den Priestern zu erkennen und wird sodann, als ein Priester von Orest und Pylades erzählt, bewusstlos. Orest, der sich als Theron ausgibt, erscheint vor dem Tempel, legt ein Ruder auf Apolls Altar und trifft kurz darauf auf Elektra. Die beiden werden von Klytaimnestras Geist heimgesucht, haben einander allerdings noch nicht als Geschwister erkannt. Noch immer unerkannt erzählt Orest als Theron von der Fahrt nach Tauris und von der grausamen Priesterin, die dort im Tempel wie in einem „Schlachthaus [...] gnadenloser als die Göttin“²³⁹ herrscht, und berichtet, dass sowohl Orest, als auch Pylades dort gestorben seien, woraufhin Elektra mit dem Beil davonestürzt, um das Kultbild der Hekate damit zu zerstören. Wenig später erscheint Pylades, der erklärt, dass Orest nur „solange noch in ihm der schwarze Wahnsinn“ herrsche, tot sei und er „als Mann und Mensch“²⁴⁰ lebe, weil er es geschafft habe, das Bild der Artemis mitsamt ihrer Priesterin zu entführen und nach Delphi zu bringen. Im nächsten Auftritt erscheint Orest als Theron, der Elektra soeben von einem Abgrund zurückgerissen und vor dem Tod bewahrt hat, und erzählt ihr, dass Orest auf Artemis` Altar gestorben sei. Nachdem Pyrkon angekündigt hat, dass sich

²³⁷ Hauptmann (1965), S. 1031f.

²³⁸ Beiname Apolls, der sich auf seine dunklen und verwirrenden Orakelsprüche bezieht.

²³⁹ Hauptmann (1965), S. 1049.

²⁴⁰ Hauptmann (1965), S. 1053.

Artemis und Apoll durch Orests Handeln versöhnen werden, zeigt sich die Oberpriesterin der Artemis mit ihrem Kultbild, die von Elektra daraufhin beinahe mit dem Beil erschlagen wird, um den vermeintlich toten Orest zu rächen. Pylades kann die Tochter des Agamemnon aufhalten, die Priesterin zu töten, gibt sich Elektra zu erkennen und erweckt auch Theron aus seinem Traum, der plötzlich wieder weiß, dass er selbst Orest ist, woraufhin Elektra ohnmächtig wird. Die Oberpriesterin, die eigentlich Iphigenie ist, sagt zu Orest: „[...] ich starb ins Göttliche hinein und mag im Sterblichen nicht wieder leben.“²⁴¹, aber gibt sich ihm nicht als Schwester zu erkennen.

Im dritten und letzten Akt ist zu Beginn ein steinernes Relief, das „Artemis und Apoll in einem mit Hirschen bespannten Wagen“²⁴² zeigt, zu sehen, das die Versöhnung des Gottes und der Göttin verdeutlicht. In einem Gespräch zwischen Elektra und der Oberpriesterin erzählt erstere der Priesterin, dass ihr während ihrer Ohnmacht eingegeben wurde, beinahe die eigene Schwester, Iphigenie, mit dem Beil erschlagen zu haben, woraufhin sich die Priesterin als Iphigenie zu erkennen gibt. Sie erzählt von dem Moment, als Orest in Tauris vor ihr stand und sie sich auf die Zunge beißen musste, um ihn nicht töten zu lassen, doch nach einem kurzen Augenblick der Menschlichkeit²⁴³ erklärt sie, dass sie „für ihre [Elektras] Welt verloren“²⁴⁴ sei, da sie einerseits der Hekate beim Styx²⁴⁵ einen Schwur geleistet habe und daher nun dem Totenreich angehöre, und da das Volk andererseits Agamemnon als Lügner bezichtigen würde, wenn sie, Iphigenie, wieder unter den Lebenden erscheinen würde.

Am Ende der Tetralogie wird Orest, der Herr von Arkadien, Argos und Sparta von den Priestern des Apoll entsühnt – bei Hauptmann ist die Entsühnung ein mythisches Ereignis, während hingegen bei Aischylos ein Geschworenengericht in Athen Orest freispricht – und zur selben Zeit wird die Oberpriesterin der Artemis, Iphigenie, zerschmettert in der Phädiadenschlucht gefunden. Pyrkon spricht zum Schluss vor den anderen Priestern die Worte:

Doch wer zum Opfer einmal ausersehen
von einer Gottheit – ob es auch so scheint,
er habe ihrem Spruch sich entwunden –:
die Moiren halten immer ihn im Blick
und bringen, wo er dann auch sich versteckt,

²⁴¹ Hauptmann (1965), S. 1068.

²⁴² Hauptmann (1965), S. 1069.

²⁴³ Iphigenie küsst ihre kleine Schwester Elektra auf den Scheitel.

²⁴⁴ Hauptmann (1965), S. 1084.

²⁴⁵ Die Styx ist eine griechische Flussgöttin der Unterwelt.

an den gemiednen Altar ihn zurück.²⁴⁶

Damit wird am Schluss der Tetralogie noch einmal die Determiniertheit des Lebens der Menschen in den Fokus gerückt, die an dieser Stelle durch die Moiren, Schicksalsgöttinnen in der griechischen Mythologie, ausgedrückt wird.

3.3.5. Gesamtinterpretation der Atriden-Tetralogie

Um in den folgenden beiden Kapiteln einerseits die Schicksalsmächte in Hauptmanns *Atriden-Tetralogie* näher untersuchen zu können, und andererseits die *Elektra*, die für diese Arbeit im Fokus der Betrachtung stehen soll, genauer analysieren und interpretieren zu können, bedarf es einer Gesamtinterpretation des Dramenzyklus, für die ich auf die gelungenen und meiner Meinung nach für das Verständnis des Gesamtwerkes richtungsweisenden Ausführungen von Christian Horn zurückgreifen werde: Horn geht im Rahmen seiner Interpretation davon aus, dass Hauptmann „die Darstellung eines zyklischen Geschichtsverständnisses“ wichtig gewesen sei und die *Iphigenie in Aulis* das Zurückkehren der „längst überwunden geglaubten mythischen Mächte“ und die Bedrohung der „Menschen mit Wahnsinn und Untergang“ nach „einer Zeit des zivilisatorischen Wohlergehens“ vor Augen führe.²⁴⁷ Folgerichtig schließt Horn daraus:

[...Daher] werden in Hauptmanns Dramenzyklus zwei „menschheitsgeschichtliche“ Wendepunkte vorgeführt: Zunächst der Einbruch des Archaischen in *Iphigenie in Aulis* und dessen Konsolidierung in *Agamemnons Tod* und *Elektra*; schließlich die (zeitweilige) Beruhigung der mythischen Konflikte in *Iphigenie in Delphi*.²⁴⁸

Dass die Wendepunkte, die im Dramenzyklus behandelt werden, durch die zeitliche Nähe zum Zweiten Weltkrieg realpolitisch ausgedeutet wurden, mag bei flüchtiger Betrachtung verständlich erscheinen, doch Christian Horn hat auch in dieser Hinsicht schlagende Gegenargumente: So weist er darauf hin, dass die historischen Gegebenheiten, die die antiken Tragiker rund um das Schicksal der Atriden erzählen, von Hauptmann ins Mythische gewendet werden und „ein unspezifisch-ahistorischer Grundkonflikt zwischen Licht und

²⁴⁶ Hauptmann (1965), S. 1090.

²⁴⁷ vgl. Horn, C. (2008), S. 280.

²⁴⁸ Horn, C. (2008), S. 280.

Finsternis“ – alle Figuren glauben an die Macht des Schicksals – den Handlungsfortgang bestimmt.²⁴⁹ Insgesamt lässt sich daher für die *Atriden-Tetralogie* festhalten, dass der Dramenzyklus die „generellen Auswirkungen von Krieg und Willkürherrschaft“ vor Augen führt, wobei „Opferwut und religiöser Fanatismus [...] Ausdruck einer Brutalisierung familiärer und sozialer Beziehungen, die sich vor dem Hintergrund einer wahnhaften Kriegsbegeisterung entfalten“, sind.²⁵⁰

Der Krieg – ursprünglich ein politischer Konflikt –, der mit der Opferung Iphigenies in die Familie hineinverlagert wird, wird dadurch an die Blutsverwandtschaft und den Zwang zum Morden durch die Vererbung geknüpft, der durch das Schicksal und die völlige Determiniertheit des Lebens erklärbar wird. So sagt Orest zum Beispiel: „Trag` ich im Blute nicht uralten Fluch der Tantaliden?“²⁵¹ Auch der Mord durch Pylades an Aigisth bei Hauptmann, der keine Vorlage bei anderen Autoren hat und den man auf den ersten Blick nicht in das Motiv der durch Blutsverwandtschaft verketteten Morde einfügen kann, lässt sich in die Determiniertheit des Schicksals der Atriden-Familie einpassen, sobald der in der Forschungsliteratur bisher nicht erwähnte Umstand aufgedeckt ist, dass Pylades` Mutter die Schwester Agamemnons ist und er damit durch den Mord seinen Onkel gerächt hat.

Innerhalb der *Atriden-Tetralogie* ergeben sich viele Konflikte und Widersprüche – Agamemnon muss zwischen dem Wohl seines Volkes und seiner Familie, Klytaimnestra muss zwischen ihrer Liebe zu ihrem Gatten und ihrer Tochter, Orest muss zwischen der Liebe zu seiner Mutter und der Rache für seinen Vater entscheiden und Elektra ist zwischen dem Gegensatz Verlangen nach Rache und Gewissensqualen gefangen –, deren Lösung jedoch – und das zeigen die Visionen, Symbole, Träume und Vorausdeutungen – bereits durch das Schicksal, das den Atriden zugeteilt wurde, vorgegeben ist. Besonders grausam erscheinen die Beschlüsse des Schicksals, die die Familie in einen Blutrausch versetzen, dadurch, dass die Feinde und Mörder der Atriden in der eigenen Familie zu suchen sind, wo man im Normalfall hofft, Geborgenheit, Rückhalt und Sicherheit finden zu können.

Hauptmann, der „auch den *Mord* als Opferung begreift, als Glied in einer endlosen Kette von blutigen Taten in der alte Schuld neue Sühneforderungen hervorbringt“ und damit „die Abfolge von Totenkult und Mordsühne zum grundlegenden Handlungsschema“²⁵² macht, lässt Klytaimnestra daher sagen: „Aus Hadestiefen klirrt die Kette – hört! –, / taucht auf mit

²⁴⁹ vgl. Horn, C. (2008), S. 282.

²⁵⁰ vgl. Horn, C. (2008), S. 284.

²⁵¹ Hauptmann (1965), S. 997.

²⁵² Horn, C. (2008), S. 287.

diesem und mit jenem Glied / und wird nach unten wiederum gezogen: / ein unzerreißlich Band, das Rache heißt.“²⁵³

Damit überwiegt in der *Atriden-Tetralogie* Hauptmanns der chthonisch-naturhafte Bereich, der den kulturhistorischen Prozess des Überganges von archaischem Matriarchat auf das Patriarchat in den Hintergrund drängt, wodurch der Dramenzyklus als „eine schicksalsträchtige Episode [...], in der das Wissen um die Prozeßhaftigkeit der Geschichte zur Gänze mythischer Schicksalsverfallenheit weichen muß“, gesehen werden kann.²⁵⁴

Letztendlich stellt die Tetralogie selbst damit nur einen Ausschnitt aus einem viel größeren Drama, das „das Leben selbst bzw. die Geschichte der Welt, so wie sie Hauptmann sieht“, vor Augen führt und das die schicksalsträchtige Vor- und Nachgeschichte des Atriden-Mythos behandeln könnte, dar und verweist auf die „Gewaltförmigkeit von Mythos und Geschichte“.²⁵⁵

3.4. Die Menschen als Werkzeuge und Spielbälle der Schicksalsmächte

Agamemnon sagt über das Schicksal: „Tun und leiden: im Reich der Nemesis ist beides eins.“²⁵⁶, und bezeichnet sich als „Stäubchen [...] im Schicksalssturme“²⁵⁷. Damit verdeutlicht er, dass die Menschen in der Welt, in der die Atriden leben, nicht selbst über ihr Leben bestimmen können und es für sie nicht die Wahl zwischen verschiedenen Handlungsalternativen gibt, da alles festgelegt ist und sie nur „ohnmächtiges Werkzeug“²⁵⁸ des Schicksals sind. Die Atriden agieren wie Marionetten, die nach dem Willen mythischer Schicksalsmächte handeln müssen, und sehen sich einem unüberblickbaren Götterhimmel – unter anderem werden Moira, Dike, die Erinnyen, Nemesis, Hades, der obere und der untere Zeus, Tyche, Hekate, Kore, Apoll, Artemis, Demeter, Persephone, die Keren und Gorgo genannt – gegenübergestellt.

Die Götter und Schicksalsmächte sind allerdings nicht in eine Religion eingebettet, wie sie in der Antike Teil des Weltverständnisses war, sondern sind nur noch die Metapher für die Unerklärlichkeit des Schicksals in einer säkularisierten Welt.

²⁵³ Hauptmann (1965), S. 987.

²⁵⁴ vgl. Horn, C. (2008), S. 290f.

²⁵⁵ vgl. Horn, C. (2008), S. 312f.

²⁵⁶ Hauptmann (1965), S. 971.

²⁵⁷ Hauptmann (1965), S. 886.

²⁵⁸ Hauptmann (1965), S.907.

Das Schicksal²⁵⁹, das infolge alter Schuld immer wieder neue Sühneforderungen stellt und die Handelnden in besinnungslose Mordgier verfallen lässt, wird von Hauptmann in einem unüberblickbaren „polytheistischen Multiversum[...]“²⁶⁰ dargestellt, in dem dunkle Schicksalsmächte über den Göttern stehen. Hauptmann, der im Hinblick auf seine Schicksalskonzeption einerseits von den frühen griechischen Vorstellungen, und andererseits von Otto Spenglers Buch „Untergang des Abendlandes“, das er nach einer ersten Lektüre sehr kritisch beurteilte²⁶¹, beeinflusst wurde, schreibt über das Drama:

[...] jedoch zeigt es den Kampf mit der unsichtbaren Macht, die wir mit dem Namen „Schicksal“ getauft haben. Auf [...]der] Bühne ist am Ende nicht mehr der Mensch des Menschen Feind. Vielmehr erkennt er sich selbst und erkennt den andern und weiß unter der Hellsicht des Schmerzes meistens, daß sie beide schuldig-schuldlos sind. Sich ihm ergeben ist hier die einzige Form, sich über das Schicksal zu erheben.²⁶²

Auch in der *Atriden-Tetralogie* sind die Handelnden schuldig-schuldlos in ihrer Situation gefangen und der Zwanghaftigkeit des Schicksals unterworfen. Die Mitglieder der Familie müssen erkennen, dass die mythischen Schicksalsmächte einen Fluch über sie verhängt haben, der eine Denkstörung mit Realitätsverlust mit sich bringt und der die grausamen Morde unumgänglich macht. Die einzige Person, die sich scheinbar dieser Determiniertheit entgegenstellen kann, ist Iphigenie. In diesem Zusammenhang schreibt Hauptmann:

Die Tatsache, daß jeder Mensch ohne seinen Willen auf die Welt gekommen ist, schließt allein schon die freie Willensbestimmung aus. Die einzige freiwillige

²⁵⁹ vgl. Kranz, Margarita: Schicksal. In: Ritter, Joachim; Gründer, Karlfried: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 8: R-Sc. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992, S. 1274-1289: Das Schicksal, das in der frühen griechischen Dichtung vor allem unter dem Begriff „Moira“, der soviel wie Anteil oder Los bedeutet, zusammengefasst wurde, trat in Epos und Tragödie vor allem in der Form von Schicksalsmächten auf, die nicht nur die Menschen, sondern auch die Götter beherrschten. In der Zeit zwischen den Weltkriegen im 20. Jahrhundert hatte besonders Otto Spenglers „Untergang des Abendlandes“ von 1918 großen Einfluss. Bei ihm wird Schicksal zu einem Leitbegriff des antirationalen Geschichtsverständnisses. Um das Schicksal begreifen zu können, bedürfe es nicht „Berechnung“ und „Geist“, sondern der „Kraft des Schauens“ und „Tiefe“. Denn gegenüber dem „Verstandsmäßigen, Gesetzhaften“ der Kausalität sei Schicksal „das Wort für eine nicht zu beschreibende innere Gewißheit“. Das Schicksal, das nicht rational erfasst werden könne, lasse sich daher bestenfalls in der Kunst und besonders in der Tragödie erfahren.

²⁶⁰ Frick (1998), S. 176.

²⁶¹ vgl. Hauptmann, Gerhart: Diarium 1917-1933. Herausgegeben von Martin Machatzke. Frankfurt: Propyläen 1980, S. 55.

²⁶² Hauptmann, Gerhart: Die Kunst des Dramas. Über Schauspiel und Theater. Zusammengestellt von Martin Machatzke. Berlin: Propyläen Verlag 1963. S.129.

Handlung, die dem Menschen offensteht, ist der Verzicht auf das Geschenk des Lebens, der Selbstmord. Alle anderen Handlungen sind bedingt durch die Tatsache der unfreiwilligen Geburt. Innerhalb der Gegebenheiten des Lebens kann daher der Mensch nur in bedingtem Maße und Grade sein Leben nach – scheinbar – freiem Willen gestalten.²⁶³

Dass aber nicht einmal Iphigenie, die durch ihren Selbstmord scheinbar der mythischen Vorherbestimmtheit entkommen kann, fähig ist, die Schicksalsmächte zu überwinden, erwähnt bereits Christian Horn, wenn er schreibt: „Denn selbst wenn man von der Freiwilligkeit des Selbstmordes ausgeht, wäre ein Ausbruch aus den mythischen Gegensätzen nicht möglich: Noch im selbstgewählten Tod bestätigt Iphigenie die gnadenlosen Gesetze der Götter.“²⁶⁴ Auf diese Tatsache macht besonders der Priester Pyrkon am Ende der *Iphigenie in Delphi* aufmerksam, wenn er darauf hinweist, dass niemand, der einmal von einer Gottheit als Opfer ausersehen wurde, den Moiren und ihrer Gewalt über das Schicksal entkommen kann. Auch wenn sich die mythischen Mächte in der *Iphigenie in Delphi* beruhigen, muss daher angenommen werden, dass die Welt, in der die Atriden leben, auch weiterhin von grausamen Schicksalsmächten bestimmt wird und ein Entkommen aus dieser Determiniertheit letztendlich niemandem möglich ist. Damit ergibt sich am Ende der Tetralogie zwar eine zeitweilige Beruhigung der Schicksalsmächte, doch deren Kräfte sind nach wie vor Teil der Welt, in der die Atriden leben.

3.5. Elektra als „Medium mythischer Mächte“²⁶⁵

Im letzten Kapitel zu Hauptmanns *Atriden-Tetralogie* soll aufbauend auf der vorangegangenen Gesamtbetrachtung und Interpretation des Dramenzyklus näher auf den Einakter *Elektra*, der für diese Arbeit von besonderer Relevanz ist und der bisher in der Forschung kaum Beachtung gefunden hat, eingegangen werden, um einen abschließenden Vergleich mit Hofmannsthals *Elektra* zu ermöglichen. Dabei soll allerdings nicht die Tatsache aus den Augen verloren werden, dass Hofmannsthals *Elektra* im Gegensatz zu Hauptmanns Tragödie als ein für sich allein stehendes Bühnenwerk konzipiert wurde und keiner Einordnung in einen größeren Bezugsrahmen, wie sie für Hauptmanns Drama bereits

²⁶³ Behl (1949), S. 85.

²⁶⁴ Horn, C. (2008), S. 317.

²⁶⁵ Horn, C. (2008), S. 302.

vorgenommen wurde, bedarf. In diesem Zusammenhang muss das Faktum betont werden, dass Hauptmann den Elektra-Stoff nur aus dem Grund dramatisierte, da er die Vorgeschichte zu seiner *Iphigenie in Delphi* erzählen wollte.

Gerhart Hauptmann gibt als Schauplatz für seine *Elektra*, in der der Muttermord stark verkürzt dargestellt wird und auf die Darstellung der Gefühle und Gedanken der Handelnden, wie es bei Hofmannsthal der Fall ist, weitestgehend verzichtet wird, den Demetertempel in den Bergen nahe bei Mykene an, in dem auch schon der Einakter *Agamemnon* gespielt hat. Dieser präsentiert sich nun allerdings als ein Ort, an dem eine „starke Verwahrlosung“ stattgefunden hat, und aus dem Bad, in dem Agamemnon von Klytaimnestra ermordet wurde, „steigt häßlicher Dampf“²⁶⁶, weil sich das Blut des Ermordeten mit der Quelle vermischt hat und daher aus dem Heilquell ein Blutquell geworden ist. Orest und Pylades stoßen zu Beginn der *Elektra* zufällig auf den heruntergekommenen Demetertempel und Orest, der sich „schon vor dem Tod ins Totenreich geschleudert“²⁶⁷ fühlt, will von diesem Ort, an den sie infolge eines Götterratschlusses gelangt sind, flüchten. Die Tatsache, dass die beiden Männer nicht wissen, wo sie sind, und den Tempel, der zu Klytaimnestras Grab werden wird, nicht vorsätzlich aufgesucht haben und nicht wie bei Sophokles oder Hofmannsthal eine List anwenden, um die Mutter zu täuschen, macht bereits die Macht des Schicksals und dessen unabwendbare Beschlüsse deutlich. Entgegen dem inneren Drang, diesen schrecklichen Ort so schnell wie möglich zu verlassen, werden Orest und Pylades dennoch von einer stärkeren Kraft dazu gezwungen, nicht vom Tempel wegzugehen, und Agamemnons Sohn denkt angeregt durch Pylades` Worte und die mythische Umgebung über den „uralten Fluch der Tantaliden“ nach, den er „im Blute“ trägt.²⁶⁸ Der Fluch, der auf der Familie lastet und immer mit der Blutsverwandtschaft in Verbindung gebracht wird, wird von Orest nur wenige Verse später als Krankheit – auch diese ist untrennbar mit seinem Blut verbunden – bezeichnet, die es ihm unmöglich macht, an etwas anderes als Rache zu denken. Elektra, die von den Menschen verstoßen wie ein Tier im Wahnsinn lebt²⁶⁹, erscheint im Tempel, der zu Agamemnons Grab geworden ist, und wird von Pylades als Gestalt mit „blutrot aufgerissene[...m] Mund, aus dem die Zunge hängt“ und mit „zwei blinde[n] Augen“ beschrieben.²⁷⁰ Sie wird eine „Tote[...m]“ genannt, die „von Abgrundwassern stinkend überspült“ ist und nennt sich selbst „eines Mörders Tochter und einer Mörderin“, die ganz von

²⁶⁶ vgl. Hauptmann (1965), S. 995.

²⁶⁷ Hauptmann (1965), S.996.

²⁶⁸ vgl. Hauptmann (1965), S. 997.

²⁶⁹ Auch bei Hofmannsthal ist diese Tiermetaphorik bereits zu finden.

²⁷⁰ vgl. Hauptmann (1965), S. 1000.

Rachegedanken erfüllt ist.²⁷¹ Damit wird Elektra in die Nähe der Unterwelt gerückt und ist zur Gänze in einer chthonischen Sphäre verhaftet. Elektra gibt an, Orest und Pylades bereits erwartet zu haben und zu wissen, welche unbeschreibliche Tat die beiden zu erfüllen hätten, und enthüllt ihnen sodann ihre eigene Identität. Damit entfallen Elektras Ängste, dass Orest gestorben sein könnte oder nicht kommen könnte, um Rache zu üben, und die freudige Wiedererkennung, wie sie bei Hofmannsthal stattfindet, bleibt aus. Generell wird die Person der Elektra bei Hauptmann stark in den Hintergrund gerückt, da er keine psychologische Vertiefung vornehmen und ihre Gedanken und Motivationen besprechen wollte, sondern das Walten der Schicksalsmächte und die Wirkung von deren Beschlüssen auf eine ganze Familie darstellen wollte. Für ihn war es auch gar nicht mehr wichtig, dass es sich bei den Atriden um eine Königsfamilie handelt – das zeigt die Verlegung des Schauplatzes von der Königsburg in den heruntergekommenen Tempel –, da der Familienkonflikt, der Krieg, der innerhalb einer Familie herrscht, im Mittelpunkt stehen soll. Aus diesem Grund ist das Personal auf wenige, handlungstragende Figuren beschränkt, die sich von den Schicksalsmächten als Werkzeug benutzt gegenseitig niedermetzeln.

Indem Elektra ihrem Bruder das Beil zeigt, mit dem Klytaimnestra Agamemnon ermordet hat, und den Demetertempel als Grab ihres Vaters bezeichnet – damit erscheint der zweite Einakter als Spiegelung von *Agamemnons Tod* –, wird deutlich, dass sich in der *Elektra* eine schicksalshafte Determination vollzieht, die nicht aufgehalten werden kann. Elektra sagt zu Orest über das Mordbeil: „Vor allem hörig, ganz ohnmächtiger Knecht, / ist ihm ein Tantalide.“²⁷², und deutet damit an, dass dieses Mordinstrument große Macht über Orest haben wird. Auch erklärt sie ihm, dass das Gerücht stimme, dass ihre Mutter den Vater in diesem Tempel im Bad erschlagen habe, und lässt durchblicken, dass sie als „Vollenderin des Schicksals“ infolge ihrer seherischen Fähigkeiten bereits wisse, welche Aufgabe Orest bevorstehe.²⁷³ Als die Tochter Agamemnons Orest das Beil in die Hand drückt, wird klar, dass Elektra von den Schicksalsmächten dazu bestimmt ist, ihren Bruder als „blutdürstige Wölfin“²⁷⁴ an die zu vollziehende Rache zu erinnern. Sie hält dem Einwurf von Pylades, dass Orest zu schwach und zu zart besaitet sei, um seine Mutter zu töten, entgegen, dass er als Vollzieher des göttlichen Willens die Kraft haben werde, seine Aufgabe zu erfüllen.

²⁷¹ vgl. Hauptmann (1965), S.1000f.

²⁷² Hauptmann (1965), S. 1002.

²⁷³ vgl. Hauptmann (1965), S. 1003.

²⁷⁴ Hauptmann (1965), S. 1003.

Auf Grund eines starken Gewitters gelangen auch Klytaimnestra und Aigisth, die diesen Ort normalerweise scheuen, zu dem Demetertempel. Elektra, die die beiden in der Ferne hört, tanzt und ruft:

Ich bin der Wirbel, bin der Wirbelwind,
der unsere Feinde wirbelnd um sich zieht.
Ich wußte es: er traf sie auf der Jagd,
sie hatten gute Beute, doch sie selber
sind eine bessere als Hirsch und Eber:
der Wirbel, der sie wirbelt, heißt Verhängnis!²⁷⁵

Mit diesen Worten nimmt die Tochter Agamemnons bereits vorweg, was Klytaimnestra und Aigisth nur wenig später widerfahren wird, da die Schicksalsmächte, die in diesem Fall Verhängnis heißen, das Verderben der beiden bereits beschlossen haben und die Zukunft der Atriden-Familie damit schon festgelegt ist. Auffällig an dieser Szene ist vor allem Elektras Tanz, dem auch bei Hofmannsthal eine wichtige Bedeutung zukommt. Bei Hauptmann tanzt Elektra allerdings nicht, weil sie ihr selbstbestimmtes Lebensziel erreicht hat, sondern weil sie in einen ihr vom Schicksal auferlegten wahnhaften Rausch gefallen ist, der sie nur an Rache denken lässt.

Klytaimnestra und Aigisth, die den Ort ebenfalls nicht wiedererkennen, werden vom Schicksal in diesen Tempel verschlagen: Zuerst bricht ihnen die Achse ihres Wagens und Aigisth will nicht umkehren, dann beginnt es, zu regnen, und Klytaimnestra, die sich wie die Verbrecherin vor dem Henker fühlt, hat bereits schreckliche Vorahnungen. Nur wenige Augenblicke später werden die Ängste der Mörderin Agamemnons bestätigt und Pylades, der den Tempel als „mörderische[...] Schacht“²⁷⁶ bezeichnet, berichtet, dass Orest noch lebe. Im Gegensatz zu Hofmannsthals *Elektra*, in der Orest und sein Erzieher eine List anwenden, um ihre Identität zu verschleiern, versuchen Agamemnons Sohn und Pylades bei Hauptmann nicht einmal, die Mörder Agamemnons zu täuschen, sondern es kommt zu einer offenen Auseinandersetzung zwischen den Geschwistern und Pylades auf der einen Seite und Klytaimnestra und Aigisth auf der anderen Seite. Diese Szene, in der jede Seite ihre Meinung vorbringt, Klytaimnestra den Mord an Agamemnon rechtfertigt und die Kinder Agamemnons ihr Recht auf Rache darlegen, hat weder bei den antiken Tragikern, noch bei Hofmannsthal

²⁷⁵ Hauptmann (1965), S. 1006.

²⁷⁶ Hauptmann (1965), S. 1009.

eine Vorlage. Alle Personen stehen dabei gemeinsam auf der Bühne, wodurch der Familienkonflikt für die ZuschauerInnen besonders deutlich wird.

Zu Elektra, die ihrer Mutter den sicheren Tod voraussagt, spricht Klytaimnestra:

Du starrst von Unrat, deine Augen sind
rot, schmutzig und geschwollen, an den Schläfen
klebt dir dein Haar und weiter an den Schultern,
den brandigen und nackten, knotig und
in schwarzen Strängen: in der Kluft zum Hades
bist du – halb Mensch, halb Schlange – aufgestellt.
Entweich, du geiler Auswurf der Verwesung!²⁷⁷

Die Tochter Agamemnons, die selbst schon mehr der Unterwelt als der Oberwelt angehört, wird von ihrer Mutter mit einer Schlange verglichen und als gänzlich verwahrlost beschrieben. Dieses Tier haben die Menschen schon immer mit chthonischen Mächten und der Unterwelt in Verbindung gebracht und es steht im Zusammenhang mit den Vorstellungen von Leben und Tod.

Elektra verweist sodann darauf, dass sie als Klytaimnestras Tochter nur deren Spiegelbild darstellen könne. Damit macht Hauptmann deutlich, dass die Menschen, die sich hier als Feinde gegenüberstehen, einer Familie angehören, in die das Schicksal einen Krieg hineingetragen hat, der sich als unendliche Folge von Vergeltungsmorden präsentiert.

Ist es bei Hofmannsthal Elektra, die das Verwandtschaftsverhältnis und damit jegliche Verbindung zu ihrer Mutter abstreitet, ist es bei Hauptmann Klytaimnestra, die sagt: „Mich nennst du Mutter, widerliches Weib? / Ich hätte eine tolle Hündin lieber / zur Welt gebracht als dich.“²⁷⁸ Entsetzt von dem Anblick, den ihre Tochter bietet, rechtfertigt sie den Mord an Agamemnon dadurch, dass er ihre Tochter Iphigenie geopfert und sie daher gerechte Rache geübt hätte. Mit dem Hinweis Klytaimnestras, dass Agamemnon gegen ihr Muttertum verstoßen habe, rückt Hauptmann seine *Elektra* in die Nähe von Bachofens *Mutterrecht*.

Nun spricht auch Orest zu seiner Mutter und eröffnet ihr, sie töten zu müssen, weil ihm etwas „im Blute gär[...e]“, und deutet an, dass die Schicksalsmächte Klytaimnestras Tod bereits beschlossen hätten und das „Mordbeil seine Pflicht“ selbst dann tue, wenn sie ihm den Arm

²⁷⁷ Hauptmann (1965), S. 1011.

²⁷⁸ Hauptmann (1965), S. 1011.

von der Schulter schlagen würde.²⁷⁹ Als Orest sich seiner und der Worte Elektras gewahr wird, versucht er, dem „kranke[n] Dunst, der diesen Raum vergiftet“²⁸⁰ und von den Schicksalsgöttern geschickt wurde, zu entkommen und sich zu erinnern, wie er die Welt als schuldloses Kind gesehen hat. Er bittet seine Mutter um Liebe und Zuneigung, die er von ihr nie bekommen hat, doch die beiden haben sich durch den Lauf des Schicksals so weit voneinander entfernt, dass Klytaimnestra bei Orests Worten nur Ekel empfinden kann. Elektra erkennt, dass das Blut in ihren Adern auf Grund alter Schuld immer neue Sühneforderungen stellen wird, und reißt das Beil, das Aigisth Pylades entwenden wollte, an sich, weil sie von den Moiren dazu bestimmt ist, es für Orest zu bewahren. Dem Sohn Agamemnons, der nun wissen will, wer seinen Vater getötet hat, erklärt Klytaimnestra zunächst, dass sie ihn nicht getötet habe und auch nicht wisse, wer es gewesen sei, doch schließlich gibt sie zu, „mit Dikes“²⁸¹ Hilfe [...] Kindesmord“²⁸² an Agamemnon gerächt zu haben. Aber auch Elektra und Orest, dem der Muttermord von Apoll auferlegt worden ist, sprechen von Recht und ihrem Richteramt, womit deutlich wird, dass hier eine direkte Konfrontation von apollinischem und chthonischem Recht stattfindet.

Daraufhin lässt sich Orest, der angibt, nichts als ein Werkzeug von höheren Mächten zu sein, von Elektra das Beil geben, während sich Pylades auf Aigisth stürzt und ihn mit seinem Schwert tötet, weil er Orest auslacht und bedroht. Klytaimnestra, die nicht bemerkt hat, was geschehen ist, versucht einzulenken und ihren Sohn zu besänftigen, doch Elektra nennt ihre Mutter eine Lügnerin und spornt Orest an, die ihm vom Schicksal aufgetragene Tat zu vollziehen. Klytaimnestra erklärt, dass auch Agamemnons Tod vom Schicksal bestimmt gewesen sei, denn sie hätte an jenem Tag, als Agamemnon heimgekommen sei, ein schwarzes Lamm für Iphigenie opfern wollen, doch plötzlich sei ihr Ehemann vor ihr im Tempel gestanden und anstelle des Tieres gestorben.

Mit diesen Worten Klytaimnestras kehrt Hauptmann seine Behauptungen über die Wurzel der griechischen Tragödie gleichsam um, denn es tritt nicht ein Tieropfer an die Stelle eines Menschenopfers, sondern ein Menschenopfer wird anstelle des Tieropfers vollzogen. Seine Tragödie wird durch diese Umkehrung noch blutiger und führt eine Welt vor Augen, in der die Schicksalsmächte jegliche Humanität ausgelöscht haben.

Die Mutter Elektras erkennt plötzlich, dass Aigisth getötet wurde, und während sie sich weinend über seinen Leichnam wirft, spricht Pylades: „Wer bin ich, daß der fürchterliche

²⁷⁹ vgl. Hauptmann (1965), S. 1013.

²⁸⁰ Hauptmann (1965), S. 1014.

²⁸¹ Die griechische Göttin Dike ist die Personifikation der Gerechtigkeit.

²⁸² Hauptmann (1965), S.1017.

Zeus mich so mißbraucht?“²⁸³ Mit diesen Worten macht er klar, dass auch er zum Spielball der Schicksalsmächte geworden ist und in den blutigen Kreislauf von Schuld und Sühne hineingezogen wurde. Pylades` Tat ist aber ebenso vor dem Hintergrund des Krieges in der Familie zu sehen, da er der Neffe Agamemnons ist und mit seinem Mord an Aigisth den Bruder seiner Mutter gerächt hat. Durch die Tat von Pylades weitet sich das Gemetzel in der Atriden-Familie allerdings auf einen größeren Verwandtschaftskreis aus.

Orest bittet Elektra, die er als Gorgo²⁸⁴ bezeichnet, ihm das doppelschneidige Beil abzunehmen, da er durch sie nicht schuldig werden und danach schuldlos bestraft werden will. Doch Agamemnons Tochter erklärt ihrem Bruder, dass auch sie im „gnadenlosen Dienste der Erinnyen“²⁸⁵ stehe und sie daher gegen die Macht des Schicksals nicht ankämpfen könne. An dieser Stelle wird sichtbar, dass Hauptmann im Gegensatz zu Hofmannsthal eher die Gefühle von Orest in den Vordergrund stellt. Elektra ist diejenige, die ihren Bruder daran erinnert, dass sie nur Werkzeuge höherer Schicksalsmächte sind und sich den ihnen vorherbestimmten Taten nicht entziehen können. Die Tochter Agamemnons hat nämlich erkannt, dass die Menschen am Lauf der Welt nichts ändern können.

Klytaimnestra, die sich selbst als Mutter bezeichnet, die „Mördern Leben gibt, die Mörder zeugen, und die selbst sowohl gebiert als auch mordet“²⁸⁶, und sich in ihrem Wahn auf Orest und Elektra stürzt, wird von ihrem Sohn aus Notwehr in jenem Quellenraum getötet, in dem sie selbst Agamemnon mit dem Beil erschlagen hat. Orest, der den Muttermord bis zum Schluss hinausgezögert hat, bleibt in dieser Situation gar keine andere Wahl, als Klytaimnestra zu töten, um sein eigenes Leben zu retten. Der Umstand, dass Orest Klytaimnestra aus Notwehr umbringen muss, um selbst nicht zu sterben, ist in der Stoffgeschichte des Atriden-Mythos ohne Vorlage.

Durch die Wiederholung der Mordtat unter ähnlichen Umständen und auf Grund desselben Schauplatzes wie in *Agamemnons Tod* entsteht der Eindruck, dass das Geschehen in der *Elektra* zur Gänze von den Schicksalsmächten determiniert ist und mythische Kräfte die Fäden ziehen. Hauptmann hat damit ein Drama geschaffen, in dem der Muttermord nicht geplant und durch eine Intrige erst möglich gemacht wird, sondern er hat eine Situation beschrieben, in der das schicksalhafte Aufeinandertreffen von Orest, Pylades, Elektra, Klytaimnestra und Aigisth in einem Familienkonflikt mündet, der blutig endet.

²⁸³ Hauptmann (1965), S. 1021.

²⁸⁴ Die Gorgo ist ein weibliches Ungeheuer der griechischen Mythologie, bei deren Anblick sich jeder infolge ihrer Hässlichkeit zu Stein verwandelt.

²⁸⁵ Hauptmann (1965), S. 1021.

²⁸⁶ Hauptmann (1965), S. 1022. Auf diesen Gegensatz von Geburt und Tod, der sich in der Person der Klytaimnestra vereint, weist bei Hofmannsthal Elektra selbst hin.

Orest geht ins Freie hinaus und übergibt Elektra das Beil, die es ungläubig wie „etwas Fremdes“²⁸⁷ in der Hand hält. Sie hat als Werkzeug und Spielball des Schicksals selbst noch nicht begriffen, zu welcher unglaublichen Tat sie und ihr Bruder von den höheren Mächten angestiftet wurden – haben die Geschwister doch soeben die eigene Mutter umgebracht. Dieser Mord stellt den Höhepunkt des Krieges innerhalb der Atriden-Familie dar, da der Mord an der eigenen Mutter wohl die unmenschlichste Tat ist, die man sich als Mensch vorstellen kann.

Vergleicht man die *Elektra* mit den *Choephoren* des Aischylos, die für Hauptmann als Vorlage gedient haben, kann man einige bedeutende Abänderungen feststellen. Der Schauplatz ist in beiden Tragödien das Grab Agamemnons, doch während Agamemnons letzte Ruhestätte bei Aischylos in Form eines Grabhügels vor dem Atridenpalast dargestellt wird, funktioniert Hauptmann den verfallenen Demetertempel, der einen grauenerregenden Anblick bietet, zum Grabmal um. Während bei Aischylos Elektra und der Chor zu Beginn der Tragödie über ihre Hoffnungen im Hinblick auf Orest und die Rache sprechen, lässt Hauptmann in einem Dialog von Orest und Pylades durchblicken, dass die beiden nur durch Zufall, der durch das Schicksal begründet ist, auf den Tempel gestoßen sind und Orest kein grausamer Rächer ist, sondern einen ihm von den höheren Mächten auferlegten Fluch erfüllen muss.

Eine weitere wichtige Abänderung im Hinblick auf die *Choephoren* ist auch die Tatsache, dass Klytaimnestra und Aigisth bei Hauptmann vom Schicksal geleitet in den Tempel gelangen und Orest sich nicht, wie es bei Aischylos der Fall ist, durch eine List Zutritt zum Königspalast verschafft.

Die breit angelegte Szene bei Hauptmann, in der alle Beteiligten – bei Hauptmann sind die Handelnden auf die engsten Angehörigen der Atriden-Familie reduziert – gemeinsam auf der Bühne stehen und in der den Agamemnon-Mördern eröffnet wird, dass sie für ihre Tat nun sterben werden, ist bei Aischylos ohne Vorlage. Wird Orest bei dem antiken Tragiker am Ende der *Choephoren* mit Wahnsinn geschlagen, so ist der Muttermörder bei Hauptmann die ganze Zeit über in einem Wahn gefangen, der ihm vom Schicksal auferlegt wurde.

Die gravierendste Änderung, die der Autor der *Atriden-Tetralogie* vornahm, betrifft allerdings die Atmosphäre, die unglaublich düster ist und die die Grausamkeit der Schicksalsmächte verdeutlicht.

Weitere Änderungen, die Hauptmann im Hinblick auf Aischylos vorgenommen hat, betreffen die Gerechtigkeit des Muttermordes und die Religion: Bei Gerhart Hauptmann wird an keiner

²⁸⁷ Hauptmann (1965), S. 1023.

Stelle der Tragödie die Frage nach der Gerechtigkeit der Morde gestellt. Dies lässt sich dadurch erklären, dass ein moralisches Abwägen zwischen richtigem und falschem Handeln nicht mehr nötig ist, da die Zukunft durch die Schicksalsmächte bereits zur Gänze vorgegeben ist und die Menschen daher nur mehr nach dem Willen der Götter handeln können.

Die Religion, die in der Antike ein wichtiger Bestandteil des Weltverständnisses der Menschen war, wird bei Hauptmann in der Weise abgeändert, dass die Götter und Schicksalsmächte keine Wesen mehr sind, an die man glaubt, die man verstehen kann und zu denen man betet, sondern Kräfte sind, die das Leben der Menschen bestimmen, die für den menschlichen Verstand allerdings in keinster Weise greifbar oder überschaubar sind.

Christian Horn weist darauf hin, dass in der *Elektra* „Hekatezeit“ herrsche, da „unter den Vorzeichen des Chthonischen die Grenze zwischen oberer Welt und Hades aufgehoben und ein *Zwischenreich* etabliert [wurde], in dem die Kräfte des Todes das menschliche Leben beherrschen“.²⁸⁸ Elektra ist in dieser grausamen Welt gefangen und wird dadurch selbst zu einer dämonischen Gestalt, die nicht mehr über ihr Handeln entscheiden kann. Infolge dieser Determiniertheit, die die Welt der Atriden bei Hauptmann bestimmt, gibt es auch keinen tragischen Konflikt mehr²⁸⁹, denn niemand hat die Möglichkeit, das eigene Handeln zu lenken und Entscheidungen zwischen unterschiedlichen Alternativen zu treffen. In der *Elektra* Hauptmanns lässt sich kein tragischer Konflikt finden, denn sowohl Orest und Elektra als auch Klytaimnestra und Aigisth agieren weder richtig noch falsch und werden aus diesem Grund bestraft, sondern die Welt und die Schicksalsmächte, die über die Menschen herrschen, sind grausam, angsteinflößend und für die Taten der Menschen verantwortlich. Daher handelt Elektra auch nicht wie bei Hofmannsthal aus der Treue zu ihrem ermordeten Vater, sondern ist nur ein Werkzeug der Schicksalsmächte, das dazu ausersehen wurde, ihrem Bruder das Mordbeil zu übergeben und ihn damit beim Muttermord zu unterstützen. Elektra rechtfertigt ihr Handeln an keiner Stelle durch die Treue zu Agamemnon und für Hauptmann besteht auch nicht die Notwendigkeit, die Figur der Chrysothemis als Gegensatz zu ihrer Schwester darzustellen und zu zeigen, wie Elektras Leben hätte aussehen können, hätte sie sich nicht für die Treue zu ihrem Vater entschieden, denn Hauptmanns Elektra hat keine

²⁸⁸ Horn, C. (2008), S. 295.

²⁸⁹ vgl. Horn, C. (2008), S. 315. Horn sieht den tragischen Konflikt in der gesamten *Atriden-Tetralogie* durch ein dunkles Schicksal ersetzt. Allerdings gibt es meiner Meinung nach in den beiden Iphigenie-Dramen einige Personen (Peitho, Thestor, Klytaimnestra), die das Schicksal überwinden wollen und daran tragisch scheitern, wodurch sich ein begrenzter, tragischer Konflikt ergibt. In der *Elektra* wird jeglicher tragische Konflikt dadurch ausgeschlossen, dass die Schicksalsmächte die Welt der Atriden in eine vollkommen düstere und grausame Atmosphäre getaucht haben, in der das Leben der Menschen durch die völlige Determiniertheit und Unentfliehbarkeit des Schicksals an sich tragisch ist und kein Platz mehr für tragische Konflikte bleibt.

Entscheidungsmöglichkeiten. Für sie gibt es nur einen möglichen Lebensweg, der bereits vorgezeichnet ist und für sie vorsieht, den totbringenden Kampf in ihrer eigenen Familie weiterzuführen.

Horn, der die *Elektra* als „angemessene Verwirklichung [... des] archaischen Antikenbildes“²⁹⁰ von Hauptmann bezeichnet, meint in diesem Zusammenhang: „Hauptmann setzt dort an, wo Hofmannsthal endet: Die dionysische Sprengung der Persönlichkeit wird zum psychischen Normalzustand seiner Figur. Elektra wird zum Medium mythischer Mächte.“²⁹¹ Elektra agiert dabei gemäß dem Willen der Schicksalsmächte und weist vor allem Orest immer wieder auf die Begrenztheit seines Lebensweges hin. Sie ist in der Tragödie die Einzige, die über die Ermordung Agamemnons durch Klytaimnestra, aber auch über die Zukunft Bescheid weiß und ist damit die Vermittlerin zwischen den höheren Mächten und den Menschen.

Die *Elektra* Hauptmanns, die Orests Muttermord zeigt und damit den Höhepunkt der Grausamkeiten und der Morde innerhalb der Familie markiert, deutet auf ein übernatürliches Geschehen hin, das hinter dem realen Tun steht und auch auf dieses einwirkt. Die mythischen Mächte, die in der *Iphigenie in Aulis* in die Welt der Atriden eingebrochen sind und Krieg in die Familie hineingetragen haben, zeigen in der *Elektra* ihre volle Macht und Größe, durch die sie das Leben der Menschen lenken können, und auch die Tochter Agamemnons weiß, dass sie und ihre Verwandten dem Schicksal, das die höheren Mächte ihnen auferlegt haben, nicht entfliehen oder es abändern können. Obwohl die Figur der Elektra nicht im Mittelpunkt der Tragödie steht, ist dennoch sie es, die immer wieder auf das gnadenlose und unabänderliche Wirken der Schicksalsmächte hinweist und die Ausweglosigkeit und die Unfreiheit, die das Leben ihrer Familie kennzeichnen, artikuliert. Infolge ihrer seherischen Kraft, die die Tochter Agamemnons bei Hauptmann hat, weiß sie schon im Vorfeld des Geschehens, dass Orest und Pylades kommen werden, um Agamemnon zu rächen. Elektra muss nicht warten, fühlen und hoffen, dass sich ihr Leben und das ihrer Familie in eine bestimmte Richtung entwickeln wird, denn sie weiß, dass die Zukunft für sie bereits entschieden und vorgegeben ist und sie nur die Möglichkeit hat, sich diesem Leben zu ergeben und ihr Schicksal anzunehmen.

²⁹⁰ Horn, C. (2008), S. 318.

²⁹¹ Horn, C. (2008), S. 301.

4. Vergleich der Elektren von Hofmannsthal und Hauptmann

In diesem abschließenden Kapitel sollen nun die beiden *Elektra*-Dramen von Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann verglichen werden und es wird die Frage gestellt, in welchen Punkten sich die Tragödien unterscheiden und ob es auch Berührungspunkte und Gemeinsamkeiten zwischen den Elektren gibt.

Hauptmann, der Hofmannsthal's *Elektra* kannte, schrieb in einem Tagebucheintrag: „Stofflich liebte er [Hofmannsthal] vielfach das Grausame: Aber nur / das grausam Schöne – Was aber ist das Wesen der Scheusslichkeit? Wie löschen wir die Rachegefühle, wenn / alles gelöscht ist?“²⁹² Damit macht er deutlich, dass er im Unterschied zu Hofmannsthal, der das Grausame immer auf eine ästhetische Art und Weise darstellte und nie in seiner gesamten Wucht und Schrecklichkeit präsentierte, die wahre Grausamkeit und Scheußlichkeit darstellen will. Hauptmann denkt darüber nach, wie man in einer Welt, in der „alles gelöscht“, nichts mehr vorhanden ist, Rachegefühle löschen kann. Die Antwort darauf präsentiert er in der *Atriden-Tetralogie*, die vor Augen führt, dass in einer Welt, in der keine Wahlmöglichkeiten vorhanden sind, Schuld und Sühne eins sind, weil das Schicksal eine unabänderliche Abfolge von Mordtaten in Gang gesetzt hat, und Rache als solche nicht mehr existiert. Denn auch sie, weil sie von den Schicksalsmächten angeordnet und vorherbestimmt ist, wird von den Menschen, die nichts anderes als Werkzeuge der Götter sind, nur ausgeführt und nicht mehr aus eigenem Willen angestrebt. Daher präsentiert sich auch die Welt, in der Hauptmann's *Elektra* lebt, als düsterer Ort, an dem grausame Mächte herrschen, deren Handeln für die Menschen zwar nicht begreifbar ist, die aber für das gesamte Geschehen und den Krieg in der Atriden-Familie verantwortlich sind. Hauptmann verändert den Schauplatz seiner *Elektra*, der nicht wie bei Hofmannsthal das Königshaus, sondern der verfallene Demetertempel ist, um eben diese Grausamkeit der höheren Mächte aufzuzeigen. Die Tochter Agamemnons lebt von Klytaimnestra und Aigisth verstoßen in diesem Tempel und wartet darauf, dass sich das Schicksal erfüllt. *Elektra* selbst ist bei Hauptmann noch mehr verwahrlost, ja es hat sogar den Anschein, als gehöre sie beinahe dem Hades an und habe als wichtigsten, vorbestimmten Lebensinhalt die Aufgabe, die Beschlüsse der Schicksalsmächte zu verkünden. Dass *Elektra* bei Hauptmann von keiner persönlichen Motivation getrieben wird, Klytaimnestra zu ermorden, kann man daran erkennen, dass sie bei diesem Autor nicht ständig an ihren verstorbenen Vater denkt und somit die anderen nicht an die Vergangenheit erinnert.

²⁹² Hauptmann, Gerhart: Tagebücher 1914-1918. Herausgegeben von Peter Sprengel. Berlin: Propyläen 1997, S. 46f.

Neben diesen äußerlichen Abänderungen sticht vor allem die eingeschränkte Zahl der Personen, die in Hauptmanns *Elektra* agieren, ins Auge, wodurch seine Tragödie als reiner Familienkonflikt angesehen werden kann. Weist Elektra bei Hauptmann selbst auf die Verwandtschaft, auf die Gemeinsamkeiten mit ihrer Mutter und damit auch auf die Tatsache, dass beide unter dem Atriden-Fluch stehen, hin, so streitet sie bei Hofmannsthal jegliche Verbindung zu Klytaimnestra ab, da für sie nur die Treue zu Agamemnon, eine gedankliche Verknüpfung, und nicht das Blut, eine verwandtschaftliche Verbindung, zählt. Die Figur der Chrysothemis wird bei Hauptmann weggelassen, da er nicht vorführen will, wie Elektras Leben hätte aussehen können, wenn sie sich nicht der Rache verschrieben hätte. Er stellt die Tochter Agamemnons als Werkzeug und Spielball des Schicksals dar, die keine Handlungsalternativen hat und selbst wenn sie wollte, kein anderes Leben führen könnte.

Die Wiedererkennungsszene, die sowohl bei den antiken Tragikern als auch besonders bei Hofmannsthal eine wichtige Rolle spielt und deren Hinauszögerung Elektras Leid deutlich zur Geltung kommen lässt, ist bei Hauptmann nicht vorhanden, da sie seherische Fähigkeiten hat und daher schon im Vorhinein weiß, welche Personen sie vor sich hat und was in der Zukunft geschehen wird. Ihr Hoffen, Warten und Bangen bei Hofmannsthal, dass Orest kommen und den Vater rächen wird, fällt aus diesem Grund bei Hauptmann weg und macht Platz für die Zeichnung einer düsteren, schicksalsgelenkten Welt und die Darstellung Elektras als Medium mythischer Mächte. Ist Elektra bei Hofmannsthal diejenige, die keine Götter kennt, so ist sie bei Hauptmann die Person, die um deren Beschlüsse weiß und damit sogar eine Mittlerposition zwischen höheren Mächten und Menschen einnimmt.

Ein Element, das bei Hofmannsthal eine zentrale Rolle spielt, bei Hauptmann allerdings keine Bedeutung mehr hat, ist die Sexualität: Ist der Mord an Agamemnon bei Hofmannsthal ausschließlich durch Klytaimnestras Beziehung zu Aigisth und nicht durch die Opferung ihrer Tochter motiviert, so rechtfertigt die Mutter bei Hauptmann ihre Tat dadurch, dass Agamemnon Iphigenie geopfert hätte und damit ihr Mutterrecht verletzt hätte. Auch Elektra selbst, die bei Hofmannsthal als geschlechtsloses Wesen dargestellt wird, Sexualität im Allgemeinen ablehnt und damit eine Gegenposition zu Chrysothemis einnimmt, die ein Leben als Frau und Mutter anstrebt, denkt bei Hauptmann nicht mehr über die „Dinge zwischen Mann und Frau“ nach, da es nicht in ihrer Macht, sondern in den Händen der Schicksalsmächte liegt, welches Leben sie führen wird.

Ferner wird der Muttermord bei Hauptmann in ein völlig anderes Licht als bei Hofmannsthal gerückt: Eine Änderung, die eine große Aussagekraft im Hinblick auf Orests Intentionen hat, ist die Tatsache, dass er und Pylades nur durch Zufall auf Klytaimnestra und Aigisth treffen

und keine List anwenden, um die Vätermörder zu täuschen, sondern sich sofort zu erkennen geben und ihre Absichten offenlegen. Dadurch wird erkennbar, dass die beiden den Muttermord nicht geplant haben und nicht sie es sind, die beschlossen haben, Orests Vater zu rächen, sondern dass sie von höheren, nach Blut lechzenden Schicksalsmächten gelenkt werden, die dafür verantwortlich sind, dass in der Atriden-Familie Krieg herrscht und die Verwandten in Feindschaft leben. Hauptmann nimmt ferner eine entscheidende Neuerung in der Stoffgeschichte vor, indem er Pylades und nicht Orest zum Mörder Aigisths macht. Damit weitet sich der Fluch, der auf der Atriden-Familie lastet, auf einen weiteren Verwandtschaftskreis²⁹³ aus und zieht zuvor Unbeteiligte in den Kreislauf der blutigen Rachetaten hinein. Mit der Ausweitung der an den Morden beteiligten Personen entsteht der Eindruck, dass jeder Mensch von den Schicksalsmächten dazu ausersehen werden kann, Teil mörderischer Kämpfe und damit einer ihrer Handlanger zu werden, und dass sich niemand gegen die Bestimmung des Schicksals wehren kann. Auch Orests Tötung von Klytāimnestra, wie sie bei Hauptmann dargestellt wird, lässt erkennen, dass Orest nur ein Werkzeug höherer Mächte ist, da er seine Mutter nicht vorsätzlich ermordet, sondern sie in Notwehr erschlägt, um sein eigenes Leben zu retten.

Die Handlung ist bei Hauptmann sehr verkürzt dargestellt, da die Gedankengänge und Rachevisionen Elektras, die bei Hofmannsthal ausführlich dargestellt werden, entfallen. Die komprimierte Handlung und die düstere Szenerie verstärken außerdem den Eindruck von der Unabänderlichkeit und von der Grausamkeit der Beschlüsse der Schicksalsmächte.

In den Elekten von Hofmannsthal und Hauptmann, zwischen deren Entstehungszeitpunkten die beiden erschütternden Weltkriege liegen, sind aber auch einige Gemeinsamkeiten vor allem im metaphorischen Bereich zu finden: In beiden Dramen ist eine auffällige Blutsymbolik vorhanden. So spricht die Elektra Hofmannsthals von Agamemnons Blut, das vergossen wurde und mit dem Mord gleichzusetzen ist, von dem Blut der Mörder ihres Vaters, das zur Sühne fließen muss und damit mit der Rache gleichzusetzen ist, und von dem Blut, das in den Adern der Atriden fließt und damit für die Verwandtschaft steht. Hauptmanns Elektra spricht einerseits von dem heiligen Blut Agamemnons, das auf dem Mordbeil angetrocknet ist und sich mit der Quelle im Demeterempel vermischt hat, und andererseits von dem der Atriden-Familie gemeinsamen Blut, das den Fluch wie eine Krankheit in sich trägt.

Ferner ist in beiden Tragödien eine starke Tiermetaphorik vorherrschend: Bei Hofmannsthal wird Elektra mit einer Katze verglichen, andererseits weist sie selbst darauf hin, dass sie kein

²⁹³ Die Mutter von Pylades ist die Schwester Agamemnons.

Tier sei, denn nur Tiere könnten vergessen. In Hauptmanns *Elektra* wird Orest von Klytaimnestra wie ein Wolf verfolgt, Orest erzählt von dem Gerücht, dass Elektra ausgestoßen von den Menschen wie ein Tier lebe, Elektra selbst bezeichnet sich als blutdürstige Wölfin und Klytaimnestra vergleicht ihre Tochter mit einer Schlange und hätte lieber ein tolle Hündin als Elektra zur Welt gebracht. Wird die Tiermetaphorik bei Hofmannsthal dazu verwendet, dass Elektras Humanität und Treue dem Vergessen der anderen gegenübergestellt werden kann, so benutzt Hauptmann sie, um die düstere, chthonische Atmosphäre zu verstärken und zu zeigen, dass die Menschen, da ihr Leben von den Schicksalsmächten determiniert ist, wie bestialische Tiere handeln müssen.

Das letzte zu nennende Element, das die beiden Dramen von Hofmannsthal und Hauptmann verbindet, ist der Tanz. Bei Hofmannsthal stirbt Elektra während ihres Freudentanzes, den sie in einer Vision bereits vorweggenommen hat, nach den Morden an Klytaimnestra und Aigisth. Bei Hauptmann tanzt Elektra, als sie hört, dass sich die Mörder ihres Vaters dem Demetertempel nähern und sich das Schicksal bald vollenden wird. In beiden Tragödien ist der Tanz damit ein Ausdrucksmittel Elektras für die bevorstehende beziehungsweise die bereits vollzogene Rache für ihren Vater Agamemnon. Während Elektra in ihrem Tanz bei Hofmannsthal allerdings ihre Freude darüber ausdrückt, dass ihr selbstgewähltes Lebensziel, die Treue zu ihrem Vater, mit den Morden an Klytaimnestra und Aigisth ihre Vollendung gefunden hat, wird Elektra bei Hauptmann während ihres Tanzes eins mit dem Schicksal, das ihr Leben völlig bestimmt und lenkt. Ist der Tanz bei Hofmannsthal damit Ausdruck von Elektras selbstgewähltem Lebensweg, so ist er bei Hauptmann Hinweis auf die Determiniertheit ihres Lebens durch die Schicksalsmächte, infolge der sie sich selbst wie die Vollzieherin des Schicksals fühlt.

Schluss

Der „Mythos Elektra“, der die Menschen seit der Antike fasziniert und Schriftsteller immer wieder inspiriert hat, die Geschichte der fluchbelasteten Atriden-Familie aus der eigenen Sichtweise und unter anderen Gesichtspunkten erneut darzustellen, hat auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts seine Anziehungskraft nicht eingebüßt. Anlässlich der Neuinszenierung von Hofmannsthals *Elektra* am Burgtheater in Wien im Jahr 2012 wurde die auf Rache sinnende Königstochter von der Wiener Zeitung sogar als „Superstar des Weltdramas“ bezeichnet.²⁹⁴ Dies ist nicht zuletzt auf den Umstand zurückzuführen, dass Elektra in jener Generation der Atriden lebt, in der der Krieg, der in ihre Familie hineingetragen wurde, mit dem Muttermord Orests seinen Höhepunkt erreicht und dass die Königstochter damit ein Maximum an Grausamkeit und psychischer Belastung erleben muss. Aus dieser Situation heraus erklärt sich die ungebrochene Faszination, die Handlungsmöglichkeiten der Familienmitglieder und besonders der Tochter Elektra, die ohne die Hilfe ihrer Eltern weittragende Entscheidungen treffen muss, aufzuzeigen und in diesem Spannungsfeld über richtiges und falsches Handeln, aber auch über die mögliche, völlige Determination des Lebens nachzudenken.

Die vorliegende Arbeit hat versucht, offenzulegen, wie Hofmannsthal in seiner *Elektra* und Hauptmann in seiner *Atriden-Tetralogie* mit dem antiken Mythos verfahren, wie sie die Figur der Königstochter Elektra beurteilen und ihre Handlungsmöglichkeiten beziehungsweise ihre Handlungsunmöglichkeiten darstellen.

Der Vergleich von Aischylos` *Orestie*, Sophokles` *Elektra* und Euripides` *Elektra* hat ergeben, dass alle drei antiken Autoren, obwohl es durchaus starke inhaltliche Abweichungen und unterschiedliche Beurteilungen und Begründungen des Muttermordes gibt, die Möglichkeiten und Realitäten der Entscheidungen von Elektra, Orest, Klytaimnestra und Aigisth vor allem in Hinblick auf das Spannungsfeld „Gerechtigkeit“ diskutieren und der Religion, den antiken Göttern, großen Einfluss auf das menschliche Handeln einräumen.

Das *close-reading* von Hofmannsthals *Elektra* hat in Verbindung mit der Diskussion seiner Reflexionen und der theoretischen Texte von Nietzsche, Freud, Rohde und Bachofen aufgezeigt, dass in der Tragödie, die im Jahr 1903 niedergeschrieben wurde, unter der Berufung auf die Abkehr vom klassizistischen, humanen Antikenbild eine Elektra-Figur

²⁹⁴ Paterno, Petra: Superstar des Weltdramas. http://www.wiso-net.de/webcgi?START=A20&T_FORMAT=5&DOKM=605923_WZ_0&TREFFER_NR=10&WID=72642-5470363-83128_4 (9.12.2013).

gezeichnet wurde, deren Leid, Gefühle und Rachedgedanken im Mittelpunkt des Dramas stehen. Diese Elektra Hofmannsthals lebt in der Erinnerung an und in der Treue zu ihrem Vater, dessen Tod sie täglich von Neuem durchlebt. Ihr Lebensziel ist es, Rache an ihrer Mutter Klytāimnestra und deren Bettgenossen Aigisth für die Ermordung Agamemnons zu nehmen, die bei diesem Autor ausschließlich durch einen sexuellen Beweggrund, die Beziehung zwischen den beiden, motiviert ist. Kennzeichnend für Hofmannsthals Tragödie sind daher die Treue Elektras auf der einen Seite, die durch äußerste Hingabe an ihren toten Vater gekennzeichnet ist und das (Weiter-)Leben der Königstochter ausschließt, und das Vergessen Klytāimnestras auf der anderen Seite.

Hofmannsthal, der in seiner Tragödie zeitgenössische Einflüsse aufnahm, diese jedoch immer stark abwandelte, schuf damit eine Elektra, die als die Vertreterin der maximalen Treue einen Lebensweg und ein Lebensziel gewählt hat, die ihr paradoxerweise, obwohl sie alles sind, was Elektra jemals erleben und erreichen will, ein eigenes, selbstständiges Leben als Frau ohne die völlige Hingabe an ihren Vater verwehren. Dass die Tochter Agamemnons ihr Leben ganz anders hätte gestalten können, wird besonders durch die Kontrastfigur der Chrysothemis deutlich, die das Prinzip des Vergessens repräsentiert und trotz der Morde in ihrer Familie an ein Weiterleben als Frau und Mutter denkt.

Hofmannsthals Tragödie, die in der Forschungsliteratur immer wieder kontrovers diskutiert wurde, spiegelt damit gewissermaßen auch seine eigene Zeit, Jahre der Umbrüche und Widersprüche wider, in der die Menschen sowohl an Vergangenen und Sicherem festhielten als auch loslassen mussten, um für Neues, Kommendes bereit zu sein.

An Elektras tragischer Situation kann man erkennen, dass das Erinnern, das ein Zeichen der Menschlichkeit ist, in der extremen Art und Weise, wie die Tochter Agamemnons es durch die völlige Hingabe an ihren ermordeten Vater betreibt, letztendlich in ihrem Tod enden muss, der für sie allerdings kein Hinweis auf ihr Versagen, sondern im Gegenteil durch den gelungenen Vollzug der Rache gleichsam zu ihrem höchsten Lebensziel geworden ist, in dem sich all ihre Wünsche, Hoffnungen und Träume verbinden.

Für Hauptmanns *Elektra*, die Teil seiner *Atriden-Tetralogie* ist und am Ende des Zweiten Weltkrieges verfasst wurde, konnte aufgezeigt werden, dass die Tochter Agamemnons in einer düsteren, von Schicksalsmächten gelenkten Welt lebt, in der die Menschen keinen Einfluss auf das Geschehen nehmen können. Während die *Iphigenie in Aulis* den Einbruch der mythischen Mächte in die Welt der Menschen vor Augen führt, die sich in der *Iphigenie in Delphi* teilweise wieder beruhigen und das Morden innerhalb der Atriden-Familie (zumindest

für eine gewisse Zeit) ein Ende hat, zeigen die beiden Einakter *Agamemnons Tod* und *Elektra* das blutige Walten der Schicksalsmächte in seinem vollen Ausmaß.

Der Krieg innerhalb der Atriden-Familie, der von mythischer Schicksalsverfallenheit gekennzeichnet ist und der seinen Ausgang von der Opferung Iphigenies durch Agamemnon nimmt, lässt sich in einem gewissen Maße auch in Verbindung mit beiden Weltkriegen bringen, die Hauptmann selbst miterlebt hat und die ihn geprägt haben.

Die *Elektra* stellt innerhalb der Tetralogie mit Orests Muttermord den Höhepunkt der Grausamkeiten innerhalb der Familie dar. Die Königstochter selbst steht bei Hauptmann nicht mehr derartig im Mittelpunkt, wie es bei Hofmannsthal der Fall war, da er in der *Atriden-Tetralogie* die unabwendbaren Beschlüsse der Schicksalsmächte darstellen und die völlige Determination des Weltgeschehens vor Augen führen wollte. Elektra wird in dieser grausamen Welt zum Medium mythischer Mächte, da sie seherische Fähigkeiten hat und daher die vorgegebene, schicksalsgeleitete Zukunft der Atriden bereits vorhersehen kann. Sie fungiert als Vermittlerin zwischen den Göttern und Schicksalsmächten und den Menschen, da sie die anderen Personen immer wieder an den Fluch und an die unausweichliche Zukunft erinnert.

In der *Elektra* gibt es aus diesem Grund auch keinen tragischen Konflikt mehr, da das Schicksal der Atriden bereits vorbestimmt ist und die handelnden Personen nicht mehr selbst bestimmen können, was für sie richtig und falsch ist, wodurch sie auch nicht mehr tragisch scheitern können. Dadurch ist Elektra bei Hauptmann selbst zur Vollzieherin des Schicksals geworden, das ihr ebenso wie allen anderen vorgegeben ist.

Die Elekten von Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann stellen zwei außergewöhnliche Bearbeitungen des Stoffes in der Rezeptionsgeschichte dar, die beide durch die neuartigen Konzeptionen, die sowohl mit dem veränderten Antikenbild als auch mit der Zeitgeschichte zusammenhängen, einzigartige Erklärungen für den Krieg in der Atriden-Familie bieten.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Aischylos: Die Orestie. Agamemnon. Die Choephoren. Die Eumeniden. Eine freie Übertragung von Walter Jens. München: Kindler ²1993.

Aischylos: Die Tragödien und Fragmente. Bearbeitet, eingeleitet und teilweise neu übersetzt von Franz Stoessl. Zürich: Artemis Verlag 1952.

Aristoteles: Poetik. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008 (Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung 5).

Bachofen, Johann Jakob: Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Eine Auswahl herausgegeben von Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt: Suhrkamp ⁸1993 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 135).

Behl, Carl Friedrich: Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. Tagebuchblätter. München: Verlag Kurt Desch 1949.

Breuer, Josef; Freud, Sigmund: Studien über Hysterie. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag ⁷1991.

Euripides: Sämtliche Tragödien und Fragmente. Band III. Übersetzt von Ernst Buschor. München: Heimeran Verlag 1972.

Euripides: Die Tragödien und Fragmente. Band II. Bearbeitet und eingeleitet von Franz Stoessl. Zürich: Artemis Verlag 1968.

Hauptmann, Gerhart: Diarium 1917-1933. Herausgegeben von Martin Machatzke. Frankfurt: Propyläen 1980.

Hauptmann, Gerhart: Die Kunst des Dramas. Über Schauspiel und Theater. Zusammengestellt von Martin Machatzke. Berlin: Propyläen Verlag 1963.

Hauptmann, Gerhart: Sämtliche Werke. Band III. Dramen. Hrsg. v. Hans-Egon Hass. Berlin: Propyläen Verlag 1965.

Hauptmann, Gerhart: Sämtliche Werke. Band VII. Autobiographisches. Herausgegeben von Hans-Egon Hass. Berlin: Propyläen Verlag 1962.

Hauptmann, Gerhart: Tagebücher 1914-1918. Herausgegeben von Peter Sprengel. Berlin: Propyläen 1997.

Hofmannsthal, Hugo von: Aufzeichnungen. Herausgegeben von Herbert Steiner. Frankfurt: Fischer Verlag 1959 (Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Aufzeichnungen).

Hofmannsthal, Hugo von: Prosa I. Herausgegeben von Herbert Steiner. Frankfurt: Fischer Verlag 1956 (Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa I).

Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke VII. Dramen 5. Herausgegeben von Klaus Bohnenkamp und Mathias Mayer. Frankfurt: S. Fischer Verlag 1997 (Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe).

Hofmannsthal, Hugo von; Schnitzler, Arthur: Briefwechsel. Herausgegeben von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt: Fischer Verlag 1964.

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Der griechische Staat. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1955 (Kröners Taschenausgabe 70).

Rohde, Erwin: Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube. Tübingen: Verlag J.C. Mohr⁸1921.

Sophocles: The plays and fragments. Part VI. The Electra. With critical notes, commentary, and translation in English Prose, by Richard C. Jebb. Cambridge: University Press 1924.

Sekundärliteratur

Ae Nam, Jeong : Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal. München: Herbert Utz Verlag 2010.

Brittnacher, Hans Richard: Opferphantasien in der Literatur der Wiener Moderne. In: Wiesinger, Peter (Hg.): Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 „Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“. Band 6. Bern: Peter Lang 2002 (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Kongressberichte 58), S. 495-501.

Burkert, Walter: Antiker Mythos – Begriff und Funktion. In: Hofmann, Heinz (Hg.): Antike Mythen in der europäischen Tradition. Tübingen, Attempto 1999, S.11-26.

Catani, Stephanie : Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 25).

Eder, Antonia: « L`amour et la haine » (Pierre Janet). Hysterie als poetologische Re-Mythisierung in Hofmannsthals Elektra. In: George, Marion; Rudolph, Andrea; Witte, Reinhard (Hg.): Die Atriden. Literarische Präsenz eines Mythos. Dettelbach: Verlag J.H.Röll 2009 (Kulturwissenschaftliche Beiträge. Quellen und Forschungen 6), S. 125-142.

Fellsches, Josef: Treue. In: Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften. R-Z. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1990 (Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften 4), S.618-619.

Flashar, Hellmut: Die antike Gestalt der Elektra. In: Thorau, Henry; Köhler, Hartmut (Hg.): Inszenierte Antike – Die Antike, Frankreich und wir. Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart. Frankfurt: Peter Lang 2000 (Trierer Studien zur Literatur 33), S. 47-58.

Frick, Werner: „Die mythische Methode“. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998 (Hermaea Germanistische Forschungen, Neue Folge 86).

Fritz, Kurt: Antike und moderne Tragödie. Neun Abhandlungen. Berlin: Walter de Gruyter 1962.

Fuhrmann, Manfred: Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts. In: Fuhrmann, Manfred (Hg.): Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. München: Wilhelm Fink Verlag 1971 (Poetik und Hermeneutik. Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe IV), S.121.-143.

Gaertringen, Julia Freifrau Hiller von: Perseus-Auge Hellblau. Erhart Kästner und Gerhart Hauptmann. Briefe, Texte, Notizen. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2004.

Garten, Hugo: Hofmannsthals und Hauptmanns Elektra. In: Günther, Vincent; Koopmann, Helmut u.a.: Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1973, S. 418-430.

Graf, Fritz: Griechische Mythologie. Eine Einführung. Düsseldorf: Artemis & Winkler ⁴1997.

Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm: Treue. In: Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. 22. Band. I. Abteilung II. Teil. Treib-Tz. Bearbeitet von der Arbeitsstelle des Deutschen Wörterbuches zu Berlin. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1984. S. 282-342.

Gründig, Claudia: Elektra durch die Jahrhunderte. Ein antiker Mythos in Dramen der Moderne. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2004.

Hamburger, Käte: Das Opfer der delphischen Iphigenie. In: Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben. 4. Jahrgang (1953/54), S. 221-231.

Horn, Eva: Literatur und Krieg. In: Haefs, Wilhelm (Hg.): Nationalsozialismus und Exil 1933-1945. München, Wien: Carl Hanser Verlag 2009. (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 9), S. 287-569.

Horn, Christian: Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne. Karlsruhe: Universitätsverlag 2008.

Latacz, Joachim: Einführung in die griechische Tragödie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993.

MacLeod, Leona: Dolos and Dike in Sophokles' Elektra. Leiden: Brill 2001.

Meister, Monika: Die Szene der Elektra und die Wiener Moderne. Zu Hugo von Hofmannsthal's Umdeutung der griechischen Antike. In: Thorau, Henry; Köhler, Hartmut (Hg.): Inszenierte Antike – Die Antike, Frankreich und wir. Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart. Frankfurt: Peter Lang 2000 (Trierer Studien zur Literatur 33), S. 59-86.

Keppler, Stefan: Die Sphäre des Religiösen und die Macht der Worte bei Hugo von Hofmannsthal. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2005, S.247-268.

Kohlschmidt, Werner: Die deutsche Literatur seit dem Naturalismus und die Antike. In: Reformatio 7 (1958), S.575-591.

König, Christoph: Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen. Göttingen: Wallstein Verlag 2001 (Marbacher Wissenschaftsgeschichte. Eine Schriftenreihe der Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik im Deutschen Literaturarchiv Marbach 2). S. 275-294.

Kranz, Margarita: Schicksal. In: Ritter, Joachim; Gründer, Karlfried: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 8: R-Sc. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992, S. 1274-1289.

Kronberger, Silvia: Die unerhörten Töchter. Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie. Innsbruck: Studien Verlag 2002.

Machatzke, Martin: Gerhart Hauptmanns nachgelassenes Erzählfragment „Winckelmann“. Beiträge zum Verständnis seines dichterischen Schaffens. Berlin: Ernst-Reuter-Gesellschaft 1968.

Nerwiger, Hans-Joachim: Hofmannsthals Elektra und die griechische Tragödie. In: Arcadia 4 (1969), S. 138-163.

Paterno, Petra: Superstar des Weltdramas. http://www.wiso-net.de/webcgi?START=A20&T_FORMAT=5&DOKM=605923_WZ_0&TREFFER_NR=10&WID=72642-5470363-83128_4 (9.12.2013).

Piscator, Erwin: Gerhart Hauptmanns „Atriden-Tetralogie“. In: Schrimpf, Hans Joachim (Hg.): Gerhart Hauptmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976 (Wege der Forschung CCVII), S.319-327.

Riedel, Volker: Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2000.

Scott, Jill: Electra after Freud. Myth and Culture. London: Cornell University Press 2005.

Thiel, Rainer: Chor und tragische Handlung im „Agamemnon“ des Aischylos. Stuttgart: Teubner 1993.

Vogel, Juliane: Priesterin künstlicher Kulte. Ekstasen und Lektüren in Hofmannsthals Elektra. In: Dangl-Pelloquin, Elsbeth (Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 100-119.

Voigt, Felix: Gerhart Hauptmann und die Antike. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1965.

Worbs, Michael: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt 1983.

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Elektra-Darstellungen bei Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann. Unter Einbeziehung der antiken literarischen Vorlagen von Aischylos, Sophokles und Euripides, des zeitgenössischen Antikenbildes und der Zeitgeschichte soll den außergewöhnlichen Konzeptionen von Hofmannsthals *Elektra* und Hauptmanns *Atriden-Tetralogie* mit Hilfe der literaturwissenschaftlichen Methode des *close-readings* auf den Grund gegangen werden.

Für beide Autoren sollen daher persönliche Reflexionen, Notizen und Tagebucheinträge sowie im Falle Hauptmanns vorangegangene literarische Publikationen herangezogen werden, um das Antikenbild der beiden Literaten und ihre Sicht auf die Figur der Elektra zu untersuchen.

Im Hinblick auf die Prinzipien der Treue und des Vergessens sollen bei Hofmannsthal die Handlungsmöglichkeiten der Familienmitglieder und besonders die der Tochter Elektra, die ohne die Hilfe ihrer Eltern weittragende Entscheidungen treffen muss, offengelegt werden und es soll analysiert werden, welche Folgen diese Handlungsweisen für das Leben der Protagonisten haben. Nach der Besprechung einiger ausgewählter Thematiken wie der Sexualität oder Elektras Isolation wird versucht, eine mögliche Interpretation von Hofmannsthals Tragödie herauszuarbeiten.

Bei Hauptmann soll vor allem die Bedeutung des Schicksals näher beleuchtet werden, das es der Atriden-Familie unmöglich macht, eigene Entscheidungen zu treffen, eine völlige Determination des Lebens verursacht und Elektra zum Medium mythischer Mächte macht.

Den Abschluss der Arbeit bildet ein Vergleich der beiden Elektras von Hofmannsthal und Hauptmann, der Unterschiede aber auch Gemeinsamkeiten aufzeigen soll.

Lebenslauf

25/11/1989 Geburt in Horn, Niederösterreich

Ausbildung

2008 Matura am Bundesaufbaugymnasium Horn, Niederösterreich
10/2008 Beginn des Lehramtsstudiums Latein und Germanistik an der Universität Wien
10/2009 Beginn des Lehramtsstudiums Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung
an der Universität Wien

Praktika und berufliche Tätigkeiten (Auswahl)

07/2006 Praktikum im Bereich der Beschäftigungstherapie im Stephansheim Horn
07/2007 Praktikum im Bereich der Beschäftigungstherapie im Stephansheim Horn
seit 2008 Nachhilfelehrerin an diversen Nachhilfeinstituten
seit 09/2012 Musiklehrerin an der Musikschule Gföhl, Niederösterreich

Persönliche Fähigkeiten und Kompetenzen

Sprachkenntnisse Deutsch, Englisch, Französisch, Latein, Altgriechisch
EDV-Kenntnisse ECDL Core Certificate