Von Franzos zu Canetti

Jüdische Autoren aus Österreich
Neue Studien

Herausgegeben von
Mark H. Gelber
Hans Otto Horch
Sigurd Paul Scheichl

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1996

Roman *Ardinghello*[27]); sie hat nichts mit 'Libertinismus' zu tun, nichts mit der 'Dekadenz der Wiener Moderne und schon gar nichts mit "Liebenswürdigkeiten des Österreichertums" (die Thomas Mann an Schnitzler so gefielen);[28] sie kommt (was Wassermann bedauerte) ohne Metaphysik aus; sie behandelt viele 'Themen': Liebe, Betrug, Treue, Schönheit, Religion (am Rande), Tod und Leben, Wissen und Wahn; viel Menschliches also, doch ohne Dominanz des einen oder anderen, vielmehr kunstvoll verflechtend alles mit allem, so daß der funktionale Zusammenhang der einzelnen 'Elemente' erkennbar wird. In der Tat ist die Novelle sehr "rationalistisch" (Wassermann) geplant und ausgeführt; sie ist auch stilistisch durchgefeilt wie kaum ein anderes Werk Schnitzlers.

Casanovas Heimfahrt ist die Klage über erfahrene Verluste, vor allem über den Verlust der Jugend, durch den die Sicherheit sozialer Bindungen zerbricht und das Gefühl der Heimatlosigkeit schmerzlich ins Bewußtsein gedrängt wird. Zwar gelangt Casanova ans Ziel seiner Fahrt, aber er kehrt nicht zu seinem Ursprung zurück und nicht in Verhältnisse, in denen er - auch unter den Bleidächern - seine Existenz zu 'verwirklichen' begann. Die Zeit hat ihn aus seiner Welt entfernt, für die es keinen Ersatz in irgendeinem Gelobten Land[29] geben kann.

In *Casanovas Heimfahrt* hat sich Schnitzler auch - vielleicht sogar in erster Linie - die Erfahrungen eigener lebensbedrohlicher Verluste aus der Seele geschrieben. Mit der Novelle machte er sich Weihnachten 1917 das schönste Geschenk: "Dichterisch hebt mit der Cas. Nov. [...] für mich eine neue Epoche an."

---

27 Dazu mag die Tagebucheintragung vom 23. Juli 1913 passen, die zwar kein 'ästhetisches Bekenntnis' ist, aber als Konfession des Menschen Schnitzler mit den 'Gegenständen' sei- [illegible] Kunst zusammenhängt: "N[ach]m[ittag] spazieren gehend tiefes Bewußtsein meiner [illegible]it. Denn es gibt eine schlimmre, ja eine andre, als stets in Sorgen zu sein, - nie [illegible]blick - oh - nicht genießen - *haben* !

[illegible]mas Manns Glückwunschsätze "Arthur Schnitzler zu seinem sechzigsten [illegible]" im Mai-Heft 1922 der "Neuen Rundschau". Dort heißt es: "Vollendet öster- [illegible] ist er heute für jene seelische Sphäre in eine ähnlich repräsentative Stellung [illegible]ufsen, wie etwa Hauptmann für das Reich. Seine Schöpfungen besitzen allen [illegible]hmackskultur, alle Liebenswürdigkeiten des Österreichertums; aber als [illegible]akteristikum erscheint mir eine gewisse Lebensstrenge, die *weh* tut - [illegible]lich nicht österreichisch ist." (Zitiert nach: Thomas Mann: Ge- [illegible] dreizehn Bänden. Frankfurt a.M. 1974. Bd 10, S. 428.)

[illegible] Zusammenhang seiner Kritik an *Casanovas Heimfahrt* geäußerte Bemer- [illegible]nitzlers "westeuropäisches" Judentum könnte eine Anregung sein für eine [illegible] wenige Überlegung, die in einer eigenen Untersuchung zu vertiefen wäre: [illegible]ie Novelle auch ein Beitrag zur zeitgenössischen Zionismus-Diskussion. [illegible]gesis gegenüber den Zielen und Erwartungen der nach Palästina auswan- [illegible]en ist bekannt.

Bernhard Greiner

'Damenopfer' für das Theater Hofmannsthals und Reinhardts Begegnung in der Arbeit an *Elektra*

> Siehe, hier ist Feuer und Holz; wo ist aber das Schaf zum Brandopfer? (1 Mos 22, 7)

Die abgründigste Prüfung, die Abraham zu bestehen hatte, endete mit der Ersetzung des Menschenopfers durch das Tieropfer und wurde gekrönt durch die erneute Verheißung Gottes an Abraham, sein Geschlecht "zu segnen und zu mehren wie die Sterne am Himmel" (1 Mos 22, 17). Hofmannsthal erkennt im Akt der Ersetzung des Opfers als dem Ursprung der Zeichenbildung nicht nur Distanzierung und Rettung des ursprünglich zu Opfernden, sondern auch dessen augenblickshafte Präsenz im Akt, der ihn vertritt. So leitet er im *Gespräch über Gedichte*, d.h. im Jahr der Entstehung der *Elektra*, das poetische Symbol aus dem symbolischen Opfer ab, wobei er zu diesem vermerkt:

> Daß das Tier für ihn [den Opfernden] stehen konnte, wurde ein großes Mysterium, eine große geheimnisvolle Wahrheit. Das Tier starb hinfort den symbolischen Opfertod. Aber alles ruhte darauf, daß auch er in dem Tier gestorben war, einen Augenblick lang. (EEG, S. 502f.)[1]

Die auffälligste Änderung, die Hofmannsthal am Elektra-Mythos[2] vornimmt, besteht darin, daß Elektra am Ende stirbt. Warum muß sie sterben? Ist ihr Tod ein Opfer? Wenn ja, wofür? Die Fragen stehen im Umkreis anderer, sind nur mit diesen verbunden zu beantworten.

---

1 Werke Hofmannsthals werden nach folgender Ausgabe zitiert: Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Frankfurt a.M. 1979/80.
Für Zitatnachweise im Text werden folgende Siglen verwendet: EEG: Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe; RA I-III: Reden und Aufsätze I, 1891-1913; Reden und Aufsätze II, 1914-1924; Reden und Aufsätze III, 1925-1929, Aufzeichnungen; Zitate aus *Elektra* werden ohne Bandangabe nach der genannten Ausgabe (Dramen II) nachgewiesen.

2 Nach eigenem Zeugnis geht die Beschäftigung mit dem Mythos von einer Lektüre der *Elektra* des Sophokles aus, was dann ja auch der Untertitel "Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles" anzeigt. Eine Euripides-Lektüre ist nicht verzeichnet; von einer Kenntnis der *Orestie* ist auszugehen. Zum Bezug zur antiken Vorlage: Walter Jens: *Elektra*. In: Jens, Hofmannsthal und die Griechen. Tübingen 1955, S. 44-74; Hans-Joachim Newiger: Hofmannsthals *Elektra* und die griechische Tragödie. In: arcadia 4 (1969) S. 138-163.

In der Auseinandersetzung mit Hofmannsthals Stück haben sich drei große Fragefelder herausgebildet. Das erste betrifft die vielfältigen Selbstkommentare Hofmannsthals zu diesem Stück. Nicht als Ergebnisse, sondern heuristisch als Eröffnungen verschiedener Betrachtungsweisen aufgefaßt, werden sie die nachfolgende Interpretation strukturieren. Das zweite Fragefeld betrifft Probleme der Handlung.[3] Immer neu werden Antworten auf insbesondere zwei Fragen gesucht: 1. warum vollzieht Elektra nicht selbst den Racheakt an Klytämnestra und Ägisth? 2. warum 'vergißt' Elektra, Orest das Mordbeil Klytämnestras zu geben, das sie doch für die Sühnetat bewahrt hat? Das dritte große Fragefeld betrifft das geistige Umfeld des Stücks. Viel diskutiert, wenn auch nicht endgültig geklärt, ist der Bezug zur Studie über Hysterie von Freud und Breuer,[4] zu Bahrs Schrift über die Tragödie, die gleichfalls Erkenntnisse von Freud und Breuer aufnimmt,[5] und selbstverständlich zu Nietzsches neuem Bild der griechischen Tragödie wie zu Nietzsches Problematisierung des Geschichtsbewußtseins (das große Thema von 'Vergessen' und 'Treue' bei Hofmannsthal). Hat Hofmannsthal die tiefenpsychologische Studie über Hysterie nur als Material zur Modellierung seiner Figur und Handlung, die in einer ganz eigenen Problemstellung zentriert sind, benützt, oder ist er auch in der Problemstellung Freud und Breuer verpflichtet? Wenig geklärt ist die Frage, wie Hofmannsthals gedrängtes Dramenschaffen seit der Arbeit an *Elektra* (zwischen 1903 und 1905 schreibt Hofmannsthal drei Dramen und eine Übersetzung von Sophokles' *König Ödipus*) mit der in der Entstehungszeit der *Elektra* (1902) formulierten Sprachkrise des *Chandos-Briefes* vereinbar ist. Welchen Stellenwert hat die dort artikulierte Sprachkrise für das Stück? Bekanntlich ist die Arbeit an *Elektra* erst durch die Aussicht auf eine Inszenierung Max Reinhardts und durch die

3 Gerhart Baumann: Hugo von Hofmannsthal: *Elektra*. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift N.F. 9 (1959), S. 157-182; Gerhart Pickerodt: Hofmannsthals Dramen. Stuttgart 1968; Heinz Wetzel: Elektras Kult der Tat - *Freilich mit Ironie behandelt*. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1979, S. 354-368; Ritchie Robertson: *Ich habe ihm das Beil nicht geben können*: the Heroine's Failure in Hofmannsthals *Elektra*. In: Orbis Litterarum 41 (1986), S. 312-331; Mathias Mayer: Hofmannsthals *Elektra*: Der Dichter und die Meduse. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 110 (1991), S. 230-247.

4 Josef Breuer, Sigmund Freud: Studien über Hysterie. 1. Aufl. Leipzig und Wien 1895. Zur Bedeutung dieser Arbeit für Hofmannsthals Drama: Heinz Politzer: Hugo von Hofmannsthals *Elektra*. Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Psychopathologie. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 47 (1973), S. 95-119; Bernd Urban: Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen. Bern, Frankfurt 1978; Michael Worbs: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt 1983; Lona Martens: The Theme of the Repressed Memory in Hofmannsthals *Elektra*. In: German Quarterly 60 (1987), S. 38-51.

5 Hermann Bahr: Dialog vom Tragischen; Hofmannsthal las das Manuskript unmittelbar vor seiner intensiven Arbeit an *Elektra*. Den Bezug zu Bahrs Schrift stellt Lona Martens (Anm.4) heraus.

Bekanntschaft mit der Schauspielerin Gertrud Eysoldt im Mai 1903 wirklich in Gang gekommen; Hofmannsthal selbst hat dies mehrfach betont. Zu klären bleibt, worin Reinhardts Theaterarbeit so besonders fördernd, 'maieutisch' für Hofmannsthals Konzeption des Dramas werden konnte.[6]

Die *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß* geben unter dem Datum des 17. Juli 1904 einen längeren Bericht über die Entstehung der *Elektra*. Hofmannsthal betont:

> Die Verwandtschaft und der Gegensatz zu Hamlet waren mir auffallend. Als Stil schwebte mir vor, etwas Gegensätzliches zur 'Iphigenie' zu machen, etwas, worauf das Wort nicht passe: 'dieses gräcisierende Produkt erschien mir beim erneuten Lesen verteufelt human'. (RA III, S. 452)

Das Abgrenzungsbedürfnis gegenüber der Goetheschen *Iphigenie* gewinnt seine volle Aussagekraft erst, wenn die erstaunliche Gemeinsamkeit beider Stücke bedacht wird. Goethe hatte, neu gegenüber Euripides, die Heilung des Orest durch das Wirken der Schwester eingeführt und diesen Handlungsstrang schon im III. Akt abgeschlossen, so daß das dramaturgische Problem entstand, daß die 'unerhörte Tat' Iphigeniens, wenn sie dann im V. Akt vollzogen wird, im Sinne der ursprünglichen Begründung (Heilung des Orest) gar nicht mehr notwendig ist.[7] Hofmannsthal führt, neu gegenüber Sophokles, eine von Angstträumen verfolgte Klytämnestra ein. Wie bei Goethes Orest sind auch hier die Erinnyen ins Innere, ins Gewissen verschoben. Analog zur Szene zwischen Iphigenie und Orest, die Orests Heilung einleitet, scheint Klytämnestra in der großen Dialog-Szene mit Elektra, zu der es bei Sophokles kein Pendant gibt, gleichfalls eine Art Heilung von Elektra erwarten zu können. Auch die Struktur, in der die tatsächliche Heilung des Orest und die erwartbare bei Klytämnestra erfolgt, bzw. erfolgen würde, ist analog. Die traumatische Handlung wird wiederholt, veranlaßt durch Iphigenie bzw. Elektra, die gleichzeitig aber die in der Wiederholung befürchtete Rachehandlung nicht ausführen werden. Orest sieht in der Heilungsszene in Iphigenie zum einen die rächende Priesterin, zum andern und zugleich die wiedergekehrte Mutter, die, im Ausgleich zu seinem Tötungsakt an der Mut-

6 Leonhard M. Fiedler: Drama und Regie im gemeinsamen Werk von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt. In: Modern Austrian Literature 7 (1974), S. 184-208; Wolfgang Greisenegger: Hofmannsthal und Reinhardt. In: Hugo von Hofmannsthal. Commemorative Essays. Ed. by W. E. Yuill and P. Home. London 1981, S. 96-106; Sally McMullen: From the armchair to the stage: Hofmannsthal's *Elektra* in its theatrical context. In: Modern Language Review 80 (1985), S. 637-651; Wolfgang Nehring: *Elektra* und *Ödipus* - Hofmannsthals 'Erneuerung der Antike' für das Theater Max Reinhardts. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Hrsg. v. Ursula Renner u.a. Würzburg 1991.

7 Hierzu ausführlicher: Verf., Weibliche Identität und ihre Medien: zwei Entwürfe Goethes (*Iphigenie auf Tauris*, "Bekenntnisse einer Schönen Seele"). In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 35 (1991), S. 33-56.

ter, denselben nun an ihm vollziehen wird. Durch Wiederholen derselben Bilder wird dies unterstrichen. Fordert Orest Iphigenie auf: "Entferne deine Arm von meiner Brust!" (Vs 1205),[8] so steht dies gegenläufig zur Szene mit der Mutter: "Doch sein geschwung'ner Arm traf ihre Brust. / Die Mutter fiel" (Vs 1242f.). Der "geschwung'ne Arm", mit dem er getötet hat, wird zur Aufforderung an die Priesterin: "Ja schwinge deinen Stahl, verschone nicht" (Vs 1252), wie er nicht verschont hat; denn wenn er Iphigenie auffordert: "Du siehst mich mit Erbarmen an? Laß ab!" (Vs 1239), so wiederholt dies die Szene des Muttermords: "Mit solchen Blicken suchte Klytemnestra / Sich einen Weg nach ihres Sohnes Herzen" (Vs 1240f.). Zum andern aber, das wird in der nachfolgenden Hadesvision und im anschließenden Dialog mit Iphigenie für Orest virulent, bleibt Iphigenie die helfende, Halt gebende Schwester, die den Todesstreich nicht führen wird. So kann Orest den Vorgang der Heilung zusammenfassen:

> [...] in deinen Armen faßte
> Das Übel mich mit allen seinen Klauen
> Zum letztenmal, und schüttelte das Mark
> Entsetzlich mir zusammen; dann entfloh's.
> (Vs 2120-23)

Hofmannsthals Klytämnestra hat, gegenläufig zu Goethes Orest, ihren eigenen Anteil an der zu sühnenden Greueltat verdrängt:

> Getan! was wirfst du mir da für ein Wort
> in meine Zähne! Da stand er, von dem
> du immer redest, da stand er und da
> stand ich und dort Ägisth, und aus den Augen
> die Blicke trafen sich: da war es doch
> noch nicht geschehn! und dann veränderte
> sich deines Vaters Blick im Sterben so
> langsam und gräßlich, aber immer noch
> in meinem hängend - und da wars geschehen:
> dazwischen ist kein Raum! Erst wars vorher,
> dann wars vorbei - dazwischen hab ich nichts
> getan. (S. 206)

Elektra zwingt ihre Mutter, das Verdrängte anzuerkennen, es in ihr Ich zu integrieren und entsprechend den von Orest erwarteten rächenden Todesstreich gegen sie in ihre Vorstellungswelt aufzunehmen, den Elektra in allen

8 Nachfolgend unter Angabe der Verszahl im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt wird: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abt. Bd 5: Dramen 1776-1790. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt 1988.

Details, übergenau, wie mit der (Zeit-)Lupe[9] gesehen, ausmalt, bis hin zum krönenden Schluß:

> erhängt ist dir die Seele in der selbst-
> gedrehten Schlinge, sausend fällt das Beil,
> und ich steh da und seh dich endlich sterben! (S. 210)

Elektra vergegenwärtigt den Racheakt als genaue Umkehrung des Traumas der schuldhaften Tat. Die Regieanmerkung betont, daß der Schrecken gegenwärtig gemacht worden ist: "Sie stehen einander, Elektra in wildester Trunkenheit, Klytämnestra gräßlich atmend vor Angst, Aug in Aug" (S. 210). Da Elektra aber immer darauf abhebt, daß Orest diesen Racheakt vollziehen wird (die Frage nach dem Rächer Orest geht der imaginierten Tötung auch unmittelbar voraus), ist sie in dieser Szene auch ausdrücklich diejenige, die den Akt der Tötung *nicht* vollziehen wird. So ist Elektra für Klytämnestra wie Iphigenie für Orest doppelt: rächend tötend - in Antizipation - und zugleich die Tochter/Schwester, die nicht töten wird. Bis zu diesem Punkt der Handlung kann durch die Analogie zu Goethes Entwurf der Heilung des Orest, nicht weniger aber auch in Analogie zu Ausführungen von Breuer und Freud über Heilung von hysterischen Symptomen, eine Heilung Klytämnestras erwartet werden. Das Verdrängte - als Grund der hysterischen Störung -, das Klytämnestra und Elektra jeweils einander vorstellen (zur Verdrängung Elektras s.u.), ist manifest gemacht worden. Das Trauma ist mit allem Schrecken, also allen beteiligten Affekten, wiederholt worden, als imaginierter Sühneakt mit umgekehrten Rollen von Opfer und Täter. Gleichzeitig ist von der Instanz, die die Wiederholung des Traumas in Gang gebracht hat und sie verantwortet, die Ausführung des Racheaktes nicht zu erwarten. So erfüllt die Szene recht genau die Bedingungen, die Breuer und Freud für eine gelingende Therapie aufstellen:

> Wir fanden nämlich, anfangs zu unserer größten Überraschung, daß die einzelnen hysterischen Symptome sogleich und ohne Wiederkehr verschwanden, wenn es gelungen war, die Erinnerung an den veranlassenden Vorgang zu voller Helligkeit zu erwecken, damit auch den begleitenden Affekt wachzurufen, und wenn dann der Kranke den Vorgang in möglichst ausführlicher Weise schilderte und dem Affekt Worte gab. Affektloses Erinnern ist fast immer völlig wirkungslos; der psychische Prozeß, der ursprünglich abgelaufen war, muß so lebhaft als möglich wiederholt, in statum nascendi gebracht und dann "ausgesprochen" werden. Dabei treten, wenn es sich um Reizerscheinungen handelt, diese: Krämpfe, Neuralgien, Halluzinationen - noch einmal in voller Intensität auf und schwinden

9 Einen analogen Lupen-Blick auf die Dinge läßt Hofmannsthal seinen Lord Chandos ausmalen: "Mein Geist zwang mich, alle Dinge, die in einem solchen Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Blachfeld mit Furchen und Höhlen glich, so ging es mir nun mit den Menschen und ihren Handlungen." (EEG 466)

> dann für immer. Funktionsausfälle, Lähmungen und Anästhesien schwinden ebenso [...].[10]

An dieser Stelle, an der im Vergleich mit zwei Referenztexten das In-Gang-kommen eines Heilungsprozesses bei Klytämnestra erwartet werden kann, hat Hofmannsthal die, bezogen auf diese Bezugstexte, entscheidende Änderung angebracht. Ein Bote tritt auf und meldet den vermeintlichen Tod Orests. Der begleitende Affekt, auf dem Freud und Breuer für das erfolgreiche Wiederholen der traumatischen Szene insistieren, bricht zusammen, was die Regiebemerkung detailliert festhält: "Nun verändern sich die Züge der Klytämnestra allmählich, und die Spannung des Grauens weicht einem bösen Triumph" (S. 211). Zugleich ist Elektra das bloße Verweisen auf die Tat eines anderen genommen, also ihr Doppelaspekt aufgehoben: Klytämnestra den Sühnemord eindringlich vorzustellen, d.h. für ihn zu stehen, ihn aber in der Situation gerade nicht zu vollziehen. Wenn Elektra weiter diejenige bleiben will, die auf die ausstehende Tat nur verweist, fällt der antizipierte Racheakt in sich zusammen; soll dies verhindert werden, wird ihre Position als Nicht-Handelnde fraglich. So wird Hofmannsthals Zustimmung zu Maximilian Hardens Bemerkung, die Tat Orests bleibe die eines "namenlosen Fremdlings",[11] nachvollziehbar:

> Über die 'Elektra' hat er tatsächlich das einzige sehr treffende gesagt, das ich irgend gelesen hätte: nämlich, daß sie ein schöneres Stück und ein reineres Kunstwerk wäre, wenn der Orest nicht vorkäme.[12]

Die Orest-Handlung ist ein Fremdkörper im Stück. Dennoch scheint sie Hofmannsthal unumgänglich. Die Frage nach ihrer Funktion und Leistung ist mit der von jeher intensiv diskutierten Frage verknüpft, warum Elektra nicht selbst die Rachetat vollziehe, sei es, daß sie von Beginn an auch als Handelnde konzipiert wäre, sei es zumindest nach der Nachricht vom vermeintlichen Tod des Orest (statt die Tat dann erneut einer anderen, nun der Schwester, zu übertragen). Aus größerem zeitlichen Abstand (1916) und im anderen pragmatischen Kontext des öffentlichen Wirkens in den ersten Jahren des Weltkrieges hat Hofmannsthal die Antwort gegeben, der Akt des Tötens sei Elektra geschlechtstypologisch versagt. Elektra sei "schon als Geschlecht unfähig [...], die Tat zu tun. Die Tat ist für die Frau das Widernatürliche (so schon Klytämnestra) [...]. Ihre Tat ist Mutter sein" (RA II, S. 31). Hofmannsthal nennt hier schon selbst den Einwand, daß das Stück ja von Klytämnestras Mord an Agamemnon ausgeht, mithin von der Tat einer Frau.

---

10 Josef Breuer, Sigmund Freud: Studien über Hysterie. In: Sigmund Freud, Gesammelte Werke. Hrsg. v. Anna Freud u.a. Bd 1. London 1952, S. 85.

11 Maximilian Harden: "Elektra". In: Die Zukunft XII (1904), S. 357.

12 Hugo von Hofmannsthal - Eberhard von Bodenhausen: Briefe der Freundschaft. Düsseldorf 1953, S. 51.

Wenn er diese Tat als "widernatürlich" einstuft, so erlaubt dies doch nicht den Schluß, die Frau sei "unfähig", die Tat zu tun. Hier ist die Aporie berührt, aus deren Verdrängung Hofmannsthal (konform mit Freuds und Breuers Studie) die Symptome der Hysterie bei seinen beiden Hauptfiguren entwickelt. Elektra ist in ihrer Racheforderung auf den Moment fixiert, eben diesen gilt es zu entsühnen, da Klytämnestra die Bluttat getan hat. Mit ihrem Racheanspruch negiert sie solche Tat, um sie zugleich zu fordern: "Der ist selig, / der tuen darf!" (S. 228). Klytämnestra ist ihr die Personifikation des Verdrängten (der eigenen Fähigkeit zur Bluttat), wie sie dies für Klytämnestra ist (das verdängte Wissen um den Tötungsakt). Klytämnestra verharrt im Raum des Verdrängten, verspricht sich 'Heilung' von ihrer Krankheit, d.i. von ihren Angstträumen, durch magische Bräuche, also stellvertretende Handlungen, d.h. Zeichen-Akte. Entsprechend hat sie sich mit Zeichen (Amuletten) behängt. Durch die Rede Elektras, in der diese die Rachetat antizipiert, zugleich aber die hier und jetzt nicht Handelnde bleibt, wird Klytämnestra auch bis zu dem Punkt geführt, das verdrängte Trauma, ihren Anteil am Mord Agamemnons, in ihr Ich zu integrieren. Die Nachricht über Orest verhindert an dieser Stelle, daß Elektra nur durch Reden (wie Goethes Iphigenie sowohl gegenüber Orest als auch mit ihrer 'unerhörten Tat' gegenüber Thoas) ein "Werk" (RA II, 31) vollbringt.[13] Es wäre das 'Werk', Klytämnestra im wahrsten Sinne des Wortes durch eine 'talking cure', wie diese Breuer und Freud ausdrücklich gefordert haben, zu heilen. Elektra wiederum bleibt die Aporie verschleiert, in die sie verstrickt ist, daß sie mit der unbedingt geforderten Rachetat an Klytämnestra einfordert, was sie ebenso entschieden negiert (den Verwandtenmord), daß sie diesen um so entschiedener negieren muß, je uneingeschränkter sie ihn fordert. Diese Aporie bleibt Elektra verschleiert, weil sie das Handeln auf andere verschiebt. Sie ist eingeschränkt auf das Wort, hierin gründet auch ihre Wortgewalt ("Wie du die Worte / hineinbringst" [S. 206]), sie ist das Zeichen, das unentwegt auf die vergangene Tat und auf die ausstehende neue verweist, sie ist die Figur, die alles zum Zeichen der ausstehenden Tat macht:

> [...] denn alles war mir
> um seinetwillen nichts, es war mir alles
> nur Merkzeichen, und jeder Tag war nur
> ein Merkstein auf dem Weg! (S. 227)

Daß Elektra nur Zeichen ist, leitet sie selbst vom Augenblick des Mordes her, der sie mit der Forderung der Rache, wie Hamlet, an den toten Vater gekettet hat:

---

13 [...] was bleibt vom Menschen übrig, wenn man alles abzieht? [...] das, wodurch sich der Mensch der Welt verbinden kann, ist die Tat oder das Werk. (Aufzeichnungen zu Reden in Skaninavien [RA II,31].)

> [...] Eifersüchtig sind
> die Toten: und er schickte mir den Haß,
> den hohläugigen 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 es zwischen Mann
> und Weib zugeht. (S. 225)

Zum reinen Zeichen gemacht worden zu sein, im Aufopfern der eigenen physischen Wirklichkeit, schildert Elektra als Vergewaltigung, die der tote Vater ihr durch einen 'Vertreter' angetan habe (S. 225f., S. 227). Darum kann sie sagen, daß sie die Qualen des Gebärens kennt, ohne doch etwas geboren zu haben. Zugleich erklärt dies den hervorstechenden Zug, den Hofmannsthal seiner Elektra neu gegenüber Sophokles gegeben hat, ihre sexualisierte Sprache und die sexualisierte Atmosphäre, die sie verbreitet. Die Figur, die auf Zeichen-Sein reduziert ist, kann Sexualität nur kompensatorisch, d.h. medial, dies dann aber um so mitreißender, zur Geltung bringen: in Rede, in Körper-Sprache. Wenn Elektra, wie sie dem noch unerkannten Orest erklärt, etwas 'ausgräbt', so nicht ein Kind, sondern ein Zeichen (S. 220). Sich selbst wiederzugewinnen, aus dem Raum der Zeichen, kann für Elektra dann nur darin bestehen, den Weg der Zeichenbildung zurückzugehen bis zu dessen Ursprung.

Der Tod Klytämnestras durch das Beil, mit dem sie Agamemnon getötet hat, würde die erste Zeichenbildung zurücknehmen, das Beil als Zeichen der ausstehenden Tat und mit diesem die Reduktion Elektras auf Zeichen-Sein. Elektra spricht Klytämnestra als "meines Vaters Grab" an (S. 200), was an dieser Stelle ungenau oder selbst ein Zeichen ist, Antizipation der Tat. Denn Agamemnon ist entweder als noch nicht endgültig 'begraben' anzunehmen, da Elektra ihn täglich als Erscheinung zu sich heraufruft, oder er ist als in ihr 'begraben' zu erkennen, da er sie zum reinen Zeichen des ausstehenden Sühnetodes gemacht hat. Erst der Tod der Mörderin würde Agamemnon endgültig 'begraben'. Erst dann, als Tote, wäre Klytämnestra das 'Grab' Agamemnons, wäre zugleich Elektra vom Bann befreit, Zeichen zu sein und alles zum Zeichen machen zu müssen. Wenn Elektra den Übergang vom Bezeichnenden, das sie ist, zum Bezeichneten durch eine eigene Tat leistete (indem sie selbst Klytämnestra töten würde), müßte sie etwas sein (mehr als ein Zeichen), was sie nicht ist. Auf Zeichen-Sein festgelegt, gibt es für Elektra keinen Übergang vom Zeichen zur Tat. Mit solchem Entwurf der Figur hält Hofmannsthal die Diagnose des gleichzeitigen *Chandos-Briefs* aufrecht. Beide Texte stellen die Zeichenrelation im semantischen Aspekt in Frage, der *Chandos-Brief* mimetisch (die Zeichen vermögen die Wirklichkeit nicht zu fassen und dies Unvermögen läßt das Subjekt zerfallen, das sich in dieser

Zeichenrelation konstituiert),[14] die Konzeption der Elektra-Figur teleologisch (vom Zeichen gibt es keinen Übergang zur Tat, auf die hin es als das Ziel der Verweisung gespannt ist). Hofmannsthals Weg aus der Sprachkrise, in bemerkenswerter Analogie zu Wittgensteins Weg vom *Tractatus* zu den *Philosophischen Untersuchungen*,[15] wird sein, an der Zeichenrelation statt des semantischen den pragmatischen Aspekt zu akzentuieren (den differenziertesten Entwurf dieses Ansatzes entfaltet die Komödie *Der Schwierige*),[16] d.h. herauszuarbeiten, daß der Zeichengebrauch selbst schon die Handlung ist. In der vorgestellten Welt des *Elektra*-Dramas wird dieser Punkt berührt, wenn Elektra allein durch ihre Rede, die der Mutter den Sühnetod vorstellt, in einer Situation, in der gewiß ist, daß der Akt jetzt nicht vollzogen, das Feld des bloßen Austauschs von Zeichen also nicht verlassen wird, Klytämnestra zur Anerkennung der verdrängten Tat bereit macht. Mit Klytämnestras Integration des eigenen Anteils am Mord würde die Sühne einsetzen, mit dieser würde sich Elektra von ihrer Reduktion auf Zeichen-sein befreien. Erreicht würde dies allein durch Reden, so daß diese selbst schon die Handlung, den Sühneakt, ausmachte. Solche 'pragmatische Wende' der Zeichenrelation unterbindet das Stück aber gerade durch seine Dramaturgie, da es eben an diesem Punkt die Orest-Handlung einsetzen läßt.

Orests Handeln geschieht von ganz anderen Begründungen her, es ist in keiner Weise durch Elektras Zeichenverweisung motiviert. Orest kommt den Helden der Aischylos-Tragödie nahe: Ein Handeln ist ihm als sein Geschick auferlegt, wie bei Aischylos von den Göttern, im Unterschied zu Aischylos sind die Götter dabei keine geglaubte, ja nicht einmal eine gewußte Instanz mehr. Die Tat ist für Orest ein unbefragt bleibendes, hingenommenes Gebot:

> Ich weiß nicht, wie die Götter sind. Ich weiß nur,
> sie haben diese Tat mir auferlegt,
> und sie verwerfen mich, wofern ich schaudre. (S. 226)

Elektras Entwurf des Sühnemordes sah eine genau spiegelbildliche Tat zur früheren vor, damit Rücknahme aller im ersten Mord gründenden Zeichen. Daß Orests Handeln von den Grundlagen und Zielen dieses Entwurfs losgelöst ist, bekundet Elektra selbst darin, daß sie Orest den wahren Umstand des

---

14 Hierzu: Waltraud Wiethölter: Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Tübingen 1990 (Kap.: Der 'Fall' des Lord Chandos).

15 Zum Problem der Sprache bei Hofmannsthal vgl. Paul Requadt: Sprachverleugnung und Mantelsymbolik im Werke Hofmannsthals. In: DVjs. 29 (1955), S. 255-283; Karl Pestalozzi: Sprachskepsis und Sprachmagie im Werke des jungen Hofmannsthal. Zürich 1958; Richard Brinkmann: Hofmannsthal und die Sprache. In: DVjs. 35 (1961), S. 69-95; Lothar Wittmann: Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthals. Stuttgart u.a. 1966; Rainer Nägele: Die Sprachkrise und ihr dichterischer Ausdruck bei Hofmannsthal. In: German Quarterly 43 (1970), S. 720-732.

16 Hierzu ausführlich Verf.: Die Rede des Unbewußten als Komödie: Hofmannsthals Lustspiel *Der Schwierige*. In: German Quarterly 59 (1986), S. 228-251.

Mordes an Agamemnon verschweigt, eben den Augen-Blick zwischen Klytämnestra und Agamemnon mit Ägisth als Zeugen und das langsame Brechen der Augen Agamemnons (S. 206). Auf diesen Umstand des Todes müßte als Gegenhandlung ein Tötungsakt erfolgen, bei dem ein analoger Augen-Blick zwischen Klytämnestra und Elektra, mit Orest als Zeugen, geschaffen würde, dem dann das Brechen von Klytämnestras Augen folgen müßte (S. 210). Stattdessen stellt Elektra Orest vor, Klytämnestra habe auf ein zuvor verdecktes Haupt Agamemnons eingeschlagen:

> [...] sie warf unsrem Vater
> ein weißes Hemde über, und dann schlug sie
> auf das, was vor ihr stand, auf das, was hilflos,
> was ohne Augen war und sein Gesicht
> nicht nach ihr wenden konnte [...],
> mit hochgehobnem Beil
> von oben zu. (S. 227f.).

Als Antwort hierauf bliebe auch Orest erspart, beim Sühnemord in die Augen der Mutter sehen zu müssen. So festgelegt, ist Orests Tat nicht die Gegenhandlung, die den Akt der Zeichenbildungen zurücknehmen könnte. Entsprechend ist es schlüssig, daß Elektra 'vergißt', Orest das leitende Zeichen, das Mord-Beil, mitzugeben.

Die Orest-Handlung als eine eigene, von Elektras Zeichen-Sein völlig unabhängige, kann den Zirkel der Elektra-Handlung nicht schließen. Die Tat bleibt unberührt von Elektras Zeichenwelt, damit kann sie aber Elektra auch aus dem Bann der Zeichen nicht befreien. Elektra kann sich mit ihr aus dem Zeichen-Sein nicht zurückgewinnen, sie kann keine andere werden. Gleichzeitig gibt es aber nach Orests Tat keine Notwendigkeit mehr für das Zeichen-Sein. So ist der Tod Elektras, Hofmannsthals Setzung gegen die Tradition, nur konsequent. Elektra hatte als Abschluß der Sühnehandlung einen Reigentanz imaginiert, der die Tat in die Gemeinschaft der Polis als Sühnetat reintegrierte.[17] Wozu sie ansetzt, ist stattdessen ein mänadischer Tanz mit einem allerdings eigenartigen Umschlag:

> Elektra hat sich erhoben. Sie schreitet von der Schwelle herunter. Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade. Sie wirft die Kniee, sie reckt die Arme aus, es ist ein namenloser Tanz, in welchem sie vorwärts schreitet. (S. 233)

Der mänadische Tanz wäre ein Tanz der Entgrenzung, in dem Dionysos, der Gott, der den Tod erleidet, vergegenwärtigt wird. Elektra setzt zu diesem Tanz der Frauen, die Dionysos begleiten, an; dann aber wird ihr Tanz "namenlos", d.h. er stellt nichts mehr vor, zeigt nichts an, insbesondere nicht, daß ihre Festlegung auf Zeichen-Sein nun zurückgenommen wäre.

[17] Reinhold Schlötterer: Elektras Tanz in der Tragödie Hugo von Hofmannsthals. In: Hofmannsthal-Blätter H. 33 (1986), S. 47-58.

Paradox zeigt der "namenlose Tanz" nur an, daß er nichts anzeigt. Daß Elektra die Bedingung der Möglichkeit ihres Seins, Zeichen zu sein und nichts weiter, entzogen ist, ohne daß etwas anderes an dessen Stelle getreten wäre, repräsentiert der Tanz nicht, das vollzieht er vielmehr hier und jetzt im Zusammenbruch der Tänzerin. So holt er, wieder paradox, im Untergang der Figur diese doch aus dem Raum der Repräsentation in den der Präsenz zurück, womit er - verdichtet - das kultische Anliegen des Stückes birgt.

Mit den bisherigen Überlegungen ist die Orest-Handlung aber nur negativ bestimmt, ist nur geklärt, was sie verhindert. Ist ihr auch eine positive Leistung zuzuerkennen? Sie verhindert, daß der von Elektra eröffnete Raum der Zeichenverweisung sich in sich selbst - durch widerrufende Zeichen-Akte - aufhebt. Letzteres hätte auch eine prekäre diskursive Konsequenz. Das Theater ist der Ort, der alles zu Zeichen macht: das ist nicht nur ein Fundamentalsatz der (jungen) Theatersemiotik,[18] sondern von jeher der Leitsatz aller Theatraliker, wie Hofmannsthal in der Zusammenarbeit mit Max Reinhardt einer wurde, so daß er 1903 lapidar schreiben konnte:

> Sein Auge [das Auge dessen, der das Bühnenbild aufbaut] muß schöpferisch sein, wie das Auge des Träumenden, der nichts erblickt, was ohne Bedeutung wäre. Ein Bild schaffen, auf dem nicht fußbreit ohne Bedeutung ist, das ist alles (RA I,490).

Ohne Orest-Handlung wäre aber, wie erläutert, dem Theater als Vorgang aufgegeben, das Feld der Zeichenverweisung durch sich selbst aufzuheben, im Zurücknehmen bzw. Widerrufen der Grundlage der Zeichenbildung. Damit würde das Theater seine eigene Grundlage aufzehren. So ergibt sich als positive Leistung der Orest-Handlung, das Drama als Theaterstück zu bewahren, ja: zu ermöglichen. Wie erläutert, liegt in der Konsequenz der Orest-Handlung der Tod Elektras. Elektra aber ist die Figur, die alles zum Zeichen macht und auf Zeichen-Sein reduziert ist. So ist sie die Präsenz des Theaters im Stück. Damit ist das grundlegende Paradox dieses Theaterstücks freigelegt. Mit seiner Dramaturgie, durch die Orest-Handlung die Klytämnestra-Elektra-Handlung - als rein in der Zeichenwelt situierte - nicht zu einem Abschluß gelangen zu lassen, mit dem die Zeichen-Welt sich selbst aufzehrte, bewahrt sich das Stück als Theaterstück, 'rettet' es das Theater für sich, aber so, daß es dramaturgisch eben die Figur dem Tod überantwortet, die die Präsenz des Theaters im Stück ist. Das Stück 'opfert' seine leitende Figur und hierin sich selbst, um sich zu bewahren: ein 'Damenopfer', das Hofmannsthal laut eigenem Zeugnis von Beginn an als Notwendigkeit vor Augen stand:

[18] Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters. 3 Bde. Tübingen 1983, insbes. Bd 1 (Kap.: Theater als semiotisches System).

> Ich las damals [...] die 'Elektra' von Sophokles. Sogleich verwandelte sich die Gestalt dieser Elektra in eine andere. Auch das Ende stand sogleich da: daß sie nicht mehr weiterleben kann [...]. (RA III, 452)

Da Hofmannsthal mit dem Tod Elektras am markantesten von Sophokles abweicht, hat er mit dem Opfer der Figur auch ein deutliches Zeichen gesetzt, daß hier das 'Rätsel' des Stücks zu suchen sei. Das Drama gestaltet hierin die Bedingung seiner Möglichkeit als Theaterstück. Es arbeitet mit dem erläuterten Paradox aber noch mehr heraus: die Bedingung der Möglichkeit gelingender Zeichenverweisung überhaupt, mithin eine Lösung der Frage, die im *Chandos-Brief* als abgründigste Problematisierung des dichterischen Tuns aufgebrochen war. Wie dies zu verstehen ist, wird besser kenntlich, wenn die zeitgenössischen psychologischen Studien von Breuer und Freud über die Hysterie mit in den Blick genommen werden, die Hofmannsthal erwiesenermaßen für seine Arbeit an *Elektra* benützt hat. Ohne Orest-Handlung würde Elektra durch ihr Reden Klytämnestra an den Punkt führen, da diese das verdrängte Trauma mit den begleitenden Affekten wiederholte. Wie dies Breuer und Freud als Bedingung formulieren, würde sie durch "Aussprechen", zu dem sie in der Szene schon ansetzt, sich von ihren Symptomen der Hysterie befreien. "Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten"[19] ist in der frühen Studie von Freud und Breuer ganz auf das Aussprechen gestellt. Später wird Freud selbst solche 'talking cure' um den Aspekt von 'Theater' erweitern, d.h. das "Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten" in ein Spiel von Übertragung und Gegenübertragung[20] einrücken. Die Dramaturgie des *Elektra*-Dramas (die Orest-Handlung als Fremdkörper zur Zeichen-Handlung Elektras zu entwickeln) zeigt nun, daß Hofmannsthal mit seinem Stück die zeitgenössischen Hysterie-Studien keineswegs bloß bebildert, indem er eine Figurenkonstellation der *Orestie* auf sie hin perspektivierte. Hofmannsthal befragt die tiefenpsychologischen Studien vielmehr in einer Radikalität, zu der sich die Psychoanalyse selbst erst dreißig Jahre später aufgeschwungen hat - und auch dann war dies, wie der 'Fall' Lacan zeigt, noch Häresie. Denn Hofmannsthal fragt nach der Sprach-Wurzel dieses Vorgangs. Er richtet auch an die 'talking cure' die Frage, die ihn, wie der *Chandos-Brief* ausweist, am tiefsten beschäftigt: Wie dem Zeichen die Kraft zukommen soll, daß es selbst schon die Handlung wäre, daß es selbst schon enthielte und präsentisch machte, worauf es verweist (im Stück: die Sühnetat, das verdrängte Trauma). Der *Chandos-Brief* widerruft gelingende Verweisung von Signifikant und Signifikat und entwirft als Konsequenz den Verfall des in der Zeichenrelation sich konstituierenden Subjekts. Das *Elektra*-Drama widerruft mit seiner Handlung, d.h. in der vorgestellten Welt, die Erwartung eines Übergangs vom Zeichen zum Bezeichneten (der Tat). Für gelingende Zeichenverweisung (Symbolik) formuliert das gleichzeitig mit dem *Elektra*-Drama entstandene *Gespräch über Gedichte* die Bedingung, daß im Akt der Stellvertretung (dem Opfer des Tieres) der Mensch, für den die Stellvertretung stattfindet, für einen Augenblick anwesend sein, d.h. selbst den Tod erleiden muß:

[19] Vgl Sigmund Freud: Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. In: Freud, Gesammelte Werke. Hrsg. v. Anna Freud u.a. Bd 10. London 1952, S. 126-136.

[20] Zum Verständnis dieser Begriffe in der Psychoanalyse: Rolf Klüwer: Agieren und Mitagieren. In: Psyche 37 (1983), S. 828-840; Helmut Thomä: Der Beitrag des Psychoanalytikers zur Übertragung. In: Psyche 38 (1984), S. 29-62; Joseph und Anna-Marie Sandler: Vergangenheits-Unbewußtes, Gegenwarts-Unbewußtes und die Deutung der Übertragung. In: Psyche 39 (1985), S. 800-829.

> [...] einen Augenblick lang, während ein Laut des wollüstigen Triumphes aus seiner Kehle sich mit dem ersterbenden Stöhnen des Tieres mischte, muß er die Wollust gesteigerten Daseins für die erste Zuckung des Todes genommen haben: er muß, einen Augenblick lang, in dem Tier gestorben sein, nur so konnte das Tier für ihn sterben. Daß das Tier für ihn sterben konnte, wurde ein großes Mysterium, eine große geheimnisvolle Wahrheit. Das Tier starb hinfort den symbolischen Opfertod. Aber alles ruhte darauf, daß auch er in dem Tier gestorben war, einen Augenblick lang. Daß sich sein Dasein, für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte. - Das ist die Wurzel aller Poesie [...]. (EEG S. 502f.)

Damit schon in der Welt der Zeichen das "Werk" (RA II, S. 31) vollbracht werden kann, muß das, worauf die Zeichen verweisen (der Akt des Tötens) für einen Augenblick am Bezeichnenden selbst, am Subjekt des Stellvertretungsaktes, geschehen. D.h., die Trennung zwischen dem vorgestellten Geschehen und der Wirklichkeit der Vorstellung muß für einen Augenblick aufgehoben werden. Für eben diese schwer nachvollziehbare Übertretung erfindet Hofmannsthal einen Vollzug durch das Heraustreten aus der vorgestellten Welt in die Wirklichkeit der Vorstellung, d.h. in die Wirklichkeit des Diskurses, da hier das Zeichen selbst schon die Handlung ist.

Mit dem Einschalten der Orest-Handlung an eben der Stelle, da für die Elektra-Klytämnestra-Handlung eine Auflösung des Traumas nur durch Akte der Zeichenbildung als Möglichkeit aufscheint, opfert das Drama seine Hauptfigur, verneint es in der vorgestellten Welt den Übergang vom Zeichen zur Handlung, um eben hierdurch auf seiner Diskurs-Ebene für seine Zeichen-Verweisung zwingende Kraft zu gewinnen (die konsequente Durchführung des Entwurfs der Hauptfigur als bloßes Zeichen-Sein bis hin zur Auflösung im "namenlosen Tanz"). Im Opfern Elektras, die die Anwesenheit des Theaters in der vorgestellten Welt ist, stirbt das Drama selbst für einen Augenblick als Theaterstück. Indem es so für seinen Diskurs die Zeichenverweisung zwingend macht, gewinnt es diese auch für seine vorgestellte Welt, mithin für seine Hauptfigur zurück, so daß im Zeichen-Sein Elektras nicht nur Absenz, sondern momentan auch Präsenz des Bezeichneten gegeben ist. Das befreit Elektra auch vom Odium des Hysterischen; denn es begründet

semiologisch ihren Umgang mit dem toten Vater, auf den sie verweist, und weiter, daß sie, von dessen 'Vertreter' zum Gefäß der Zeichen gemacht, dies körperlich als Vergewaltigung erfahren hat, als Empfängnis und Geburt, ohne allerdings anderes als Zeichen empfangen und geboren zu haben:

> [...] ohne Brautnacht
> bin ich nicht, wie die Jungfraun sind, die Qualen
> von einer, die gebärt, hab ich gespürt
> und habe nichts zur Welt gebracht, und eine
> Prophetin bin ich immerfort gewesen
> und habe nichts hervorgeholt aus mir
> und meinem Leib wie Flüche und Verzweiflung. (S. 227).

Mit solchem 'Opfern' eben der Figur, die die Präsenz des Theaters im Drama ist, und mit dem augenblickshaften Sterben in diesem Opfer vollzieht das Drama auf der Diskursebene nichts anderes als eine Kulthandlung: einen Opfertod an seiner Figur, stellvertretend dafür, daß es sich selbst als Theaterstück rettet und seine Zeichenverweisung sichert. Zugleich gibt das Stück in solchem Opfer die abgründige Bedingung der Möglichkeit von Symbolismus zu bedenken, womit es entschieden weiter geht, als das dunkle Bild des Griechentums bzw. der griechischen Tragödie nur zu bestätigen, das Nietzsche entworfen hatte. Solches 'Opfer' läßt nachvollziehen, daß Hofmannsthal laut eigenem Zeugnis nur mit großer Mattigkeit an diesem Stück arbeiten konnte, obwohl es ihm doch in seiner Grundkonzeption deutlich vor Augen stand: "Es war aber ein Arbeiten mit unsicherer, fast immer matter Stimmung" (RA III, 452).

Weiter macht das 'kultische Opfer' auf diskursiver Ebene die Übereinstimmung des Stücks mit der Grundorientierung von Reinhardts Theaterarbeit schlagend deutlich, gerade weil sie in beide mögliche Richtungen lesbar ist. Was das Faszinosum von Reinhardts Theaterschaffen ausmacht, ist schon in der programmatischen Schrift von 1901, *Über das Theater, wie es mir vorschwebt*, ausgesprochen, zumindest angelegt. Reinhardt wehrt sich gegen die Vorherrschaft des Textes auf dem Theater: "Es sollen nicht mehr, wie in den letzten Jahrzehnten, die rein literarischen Gesichtspunkte die allein herrschenden sein".[21] Reinhardt will ein Theater, "das dem Schauspieler ge-

[21] Max Reinhardt: Über ein Theater, wie es mir vorschwebt (1901). In: Manfred Brauneck, Klassiker der Schauspielregie. Reinbek 1988, S. 136. Zur Theaterarbeit Reinhardts: Heinrich Braulich: Max Reinhardt, Theater zwischen Traum und Wirklichkeit. Berlin 1966; Heinz Kindermann: Max Reinhardts Weltwirkung - Ursachen, Erscheinungsformen und Grenzen. Wien/Köln 1969; Maske und Kothurn 16 (1970; Sondernummer: Max Reinhardt); Maske und Kothurn 19 (1973; Sondernummer: Max Reinhardt); Edda Fuhrich-Leisler: Max Reinhardt, der Schauspieler. Seine Arbeit mit dem Schauspieler und seine Mittlerrolle zwischen Schauspieler und Publikum. In: Maske und Kothurn 30 (1984), S. 295-304; Gisela Prossnitz: Bühnenform und Spielstätten bei Max Reinhardt. In: ebd., S. 305-312; Leonhard M. Fiedler: Die Überwindung des Naturalismus auf der

hört",[22] was für ihn immer heißt, daß es zugleich dem Zuschauer gehört. Denn beide will er in einer gemeinsamen Erfahrung gesteigerten Daseins, des "Festes", des "erhöhten Lebens"[23] zusammenführen. Diese ekstatische Orientierung ist nicht eskapistisch zu verstehen, sondern im Sinne des Festes: "Das Theater wird wieder zum festlichen Spiel werden, das seine eigentliche Bestimmung ist".[24] Wenn Reinhardt immer wieder das mitagierende Publikum als Säule seines Theaters herausstellt, so ist dies nicht im Sinne Brechts als ein Publikum der Distanznahme, des wissenschaftlichen Blicks zu verstehen, das den Grundgestus des Theaters, zu bedeuten, aufnähme und fortführte. Reinhardt arbeitet die beiden Konstituenten des Theaters mit aller Schärfe aus. Zum einen das Vorstellen, Bedeuten, die Repräsentation: mit seiner Arbeit am Schauspieler, den er ganz neu, durch seinen ganzen Körper, beredt macht, ebenso mit seiner Offenheit für alle technischen Neuerungen, die den Spielraum des Bedeutens erweitern (Drehbühne, Lichteffekte usw.). Zum andern die Präsenz: die Wirklichkeit der theatralischen Veranstaltung hier und jetzt, die dem Zuschauer zur Erfahrung werden soll, nicht um sich von der vorgestellten Welt zu distanzieren, sondern als Teilhabe an einer kultischen Veranstaltung, als Mitagieren an einem Mysterium. Das legt den Rückgriff auf die kultische Herkunft der griechischen Tragödie nahe, von dort her dann die Suche nach anderen Spielräumen:[25] z.B. 1910 für die Inszenierung des *König Ödipus* in der Bearbeitung Hofmannsthals die Münchener Musikfesthalle, nachfolgend den 5.000 Plätze fassenden Circus Schumann in Berlin, den Domplatz in Salzburg für *Jedermann*, den Salzburger Dom für eine Inszenierung von Hofmannsthals *Großem Welttheater* usw. Reinhardts Arbeit mit Räumen kann ins Gigantische gehen, auf Selbsterfahrung der Masse gerichtet, ebenso ins Intime, zum Kammerspiel vor einem erlesenen, kunstsinnigen Publikum, immer ist es Ziel, die Wirklichkeit der theatralischen Veranstaltung hier und jetzt zur ekstatischen Gemeinschaftserfahrung von Schauspielern und Zuschauern werden zu lassen. Das 'Mysterium' aber, als das Zentrum dieser Erfahrung, ist, jenseits von allem Vorgestellten, jenseits von dessen eventuell erschütternden, befreienden oder erhebenden Qualitäten, nichts anderes als das augenblickshafte Rückholen der Repräsentation (des Vorgestellten als Abwesendem) in die Erfahrung von Präsenz (in die Wirklichkeit der Vorstellung als kulthafte Gemeinschaftserfahrung in der Gegenwart). Nicht anders hat Hofmannsthal das Symbol

Bühne: Das Theater Max Reinhardts. Drama und Theater der Jahrhundertwende. Hrsg. v. Dieter Kafitz. Tübingen 1991, S. 69-85.

[22] Max Reinhardt: Über ein Theater, wie es mir vorschwebt (1901) (Anm.21), S. 136.

[23] Ebd., S. 135.

[24] Ebd., S. 137.

[25] Hierzu: Heinrich Huesmann: Max Reinhardts Berliner Theaterbauten. In: EMUNA. Horizonte zur Diskussion über Israel und das Judentum 9 (1974), S. 38-46; Ders.: Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen. München 1983.

erklärt. In seiner *Elektra* hat er gleichzeitig ein Stück geschrieben, das eben diesen Vorgang entfaltet. Auf seiner Diskursebene opfert es die Figur, die in der vorgestellten Welt die Anwesenheit des Theaters im Stück ist, um so dessen Zeichenverweisung zwingende Kraft zu geben, womit das Drama ein kultisches Opfer entwirft. So zeigt sich: was Fluchtpunkt von Reinhardts Theaterarbeit ist, die kulthafte Gemeinschaftserfahrung von Spielern und Zuschauern als Erfahrung von Präsenz, war bei der Inszenierung dieses Stücks nicht von außen durch den Regisseur dem Stück zuzugewinnen, der Regisseur brauchte vielmehr nur zu entfalten, was das Stück selbst schon enthielt. Solche Koinzidenz mag erklären, daß das für Reinhardt und dessen Schauspielerin Gertrud Eysoldt geschriebene *Elektra*-Drama zum Inzitament einer lebenslangen, wenn auch von Irritationen nicht freien Zusammenarbeit Hofmannsthals mit Reinhardt werden konnte.

In der Arbeit am *Elektra*-Drama trafen sich Hofmannsthal und Reinhardt auch in einem Umgang mit dem Mythos, der nicht auf Distanzierung, sondern auf neue Vergegenwärtigung zielt. Erst dies gibt auch der inhaltlichen Vergegenwärtigung des Mythos, die Hofmannsthal mit der - wenn man will: modischen - Psychologisierung vornimmt, zwingende Kraft. Zwei Weisen des Umgangs mit dem Mythos sind zu unterscheiden.[26] Hinwendung zum Mythos will diesen zum einen distanzieren: als Erzählung, als Um- und Fortschreibung von Geschichten distanziert der Mythos von einer übermächtigen Wirklichkeit.[27] Gegenläufig hierzu steht Hinwendung zum Mythos als neue Vergegenwärtigung: der Mythos als Zitation göttlicher, d.i. menschlicher Verfügung entzogener Wirklichkeit in die Gegenwart in neuer Verkörperung. Die Grenzlinie zwischen Mythos und Logos ist imaginär. Der Mythos selbst ist ein Stück Arbeit am Logos. Im Errichten eines Deutungshorizontes gegenüber übermächtiger Wirklichkeit, im Strukturieren einer als Chaos von Gestaltung und Umgestaltung andrängenden Natur, gibt der Mythos Umriß und Gestalt, aber so, daß er für das offen bleibt, was er bannt, das Grenzenlose. Bedürfen wir, nach einer langen Geschichte der Depotenzierung und Distanzierung der (einst) übermächtigen Wirklichkeit, noch des Mythos in unserer mittels Wissenschaft und Technik durchschaubar gewordenen Wirklichkeit? Zivilisationskritik von Rousseau bis zu den Verfassern der *Dialektik der Aufklärung* hat diese Frage immer wieder bejaht. Horkheimer und Adorno erkennen den Fortschritt der Wirklichkeitsbeherrschung als mit immer neuem Unterdrückungsgeschehen erkauft, das einen wachsenden Raum des Unvertrauten, Nicht-Bewältigten entstehen läßt, der depotenzierende Distanzierung verlangt, wie der Mythos sie leistet. So deuten sie die

[26] Hierzu ausführlicher Verf.: Die variierbare Geschichte und die zitierbare Gestalt: Übertretung und Übertragung als Möglichkeiten des Umgangs mit dem Mythos. In: Michigan Germanic Studies, Vol. VIII, No. 1-2, Ann Arbor 1985, S. 52-61.

[27] Diesen Aspekt hat Hans Blumenberg umfassend herausgearbeitet: Arbeit am Mythos. Frankfurt 1979.

faschistische Barbarei als Wiederkehr des im abendländischen Zivilisationsprozeß Verdrängten. Die fortschreitende zivilisatorische Beherrschung der Welt läßt einen Ruf der Auflösung anschwellen, der in neu mit Leben erfüllten Mythen, in verlebendigt erscheinenden mythischen Gestalten dann als verführende Stimme vernehmbar wird. So deuten Horkheimer und Adorno den Gesang der Sirenen für den 'Dulder Odysseus', der für den bürgerlich-aufgeklärten Menschen steht. Eine - gegenüber der Distanzierung - grundlegend andere Dimension des Mythos ist hier angesprochen. Die Erfahrung, daß Mythen wiederkehren, als lebendige Gegenwart sich erweisen können, statt in sich verzweigenden Geschichten verschoben und fortschreitend entmächtigt zu werden.

Die Aneignung des Mythos im Zeichen der Distanzierung erfolgt als Uminterpretation im Medium umwandelnder Erzählung. Die Aneignung des Mythos als neuer lebendiger Vergegenwärtigung kann demgegenüber nicht über vermittelndes Umerzählen erfolgen, sondern nur als unmittelbare Sicherheit der Anschauung der jeweils neu mit Leben erfüllten mythischen Figuration, wie dies Magie, Kult und Religion für ihre Vergegenwärtigung des Göttlichen beanspruchen. Eben solche mythische Vergegenwärtigung stellen Hofmannsthals Aufsätze über Reinhardts Theaterarbeit ins Zentrum. Die Gemeinschaft von Spielern und Publikum sei das Wesentliche; sie entfalte sich aus der Erfahrung einer Art von Mysterium. Hofmannsthal hebt hervor, daß bei Reinhardt, wie sonst nirgends, die drei Elemente des Dramas, "Drama, Schauspieler, Publikum", in eine Einheit gebracht werden, in die Einheit einer Wirklichkeit, wie sie dem Fest eigen ist (RA II, S. 252), und daß Reinhardt, um diese zu schaffen, einen besonderen Sinn für das 'Mitspielen von Räumen' entwickelt hat:

> er erfaßt das dargestellte Drama, den Raum, in dem es dargestellt wird, und die Gesamtheit der Zuhörer als die drei Komponenten einer Einheit; und diese drei Komponenten beständig in der Hand zu behalten, um die Einheit zwischen ihnen immer lebendig zu bewahren, das ist es, worauf er die ganze nicht gewöhnliche Macht seines Willens richtet. Ihm vollendet sich der Prozeß der theatralischen Darbietung nicht auf der Bühne, sondern in der Phantasie des Zuschauers, und als das stärkste Mittel, die Phantasie des Zuschauers in die Gewalt zu bekommen, betrachtet er den Raum, in welchem er Theater spielt. [...] wie ein Raum die Zuhörer umschließt und zur Einheit zusammenfaßt, ob feierlich durch seine Höhe, wie eine Kirche, oder feierlich durch seine Weite, wie das antike Theater, ob geheimnisvoll und an eine Grotte erinnernd, oder freudig und gemütlich wie ein Gesellschaftssaal, alle diese Dinge sind durch Monate und oft Jahre der Gegenstand seiner Träume [...] (RA II, S. 301f.)

Weiter hebt Hofmannsthal an Reinhardt ein sensibles Erfassen der Stücke nicht nur hinsichtlich ihrer vorgestellten Welt hervor, sondern ebenso und vorgängig, für die Inszenierung entscheidend, auf der diskursiven Ebene. Das aber war die Ebene, auf der er selbst das kultische Opfer der Elektra verge-

genwärtigt hatte. So betont Hofmannsthal, daß Reinhardt vor allem den Rhythmus eines Stücks erfasse und von diesem ausgehe:

> Reinhardts Stärke ist dieses: er erfaßt mit der tiefsten Seele die fließende Bewegung, die jedem Drama innewohnt, und hat einen genialen Instinkt für die inneren Veränderungen in dieser Bewegung, die man dem Zuschauer fühlbar machen muß, um ihn durch einen rhythmischen Zauber in eine Art trance zu bringen [...] (RA II, S. 301).

Analog hebt Hofmannsthal hervor, daß Reinhardt aus der 'Stimmung' eines Stücks wie der einzelnen Szene das Spiel entwickle (RA II, S. 315). Hofmannsthals Äußerungen über Reinhardt kulminieren immer wieder im Entwurf von Erfahrungen mythischer/kultischer Präsenz, die Reinhardts Theater ermöglicht habe. Er betont etwa:

> nicht umsonst sind die Zuschauer eines Schauspieles Nachkommen des ursprünglichsten Chores, einer tanzenden und singenden Schar, die den Protagonisten, den geopferten Heros, umgab, mit ihm litt und jubelte; ja die Zuschauer sind niemals etwas anderes als dieser erweiterte Chor, also Mitspieler und Halluzinierte. (RA II, S. 313)

Ist dies aus dem Geist Reinhardts gesprochen, so berichtet Hofmannsthal von einer Inszenierung des Großen Welttheaters im Salzburger Dom (1922), daß diese auf ihrem Höhepunkt Tausende von Zuschauern zu eben solchem Mitspielen zu wecken wußte:

> Ein gewisser Moment dieses Spieles war einer der stärksten aus allen Inszenierungen, welche Reinhardt je gemacht hat, ja er war so stark, daß durch die im Dämmer der Kirche zusammengepreßte große Zuschauerschar ein mit Seufzern und halblauten Ausrufen der Erschütterung gemischtes Zittern lief und man einen Augenblick lang befürchten konnte, der Eindruck werde stärker sein als die Nerven der Zuschauer. (RA II, S. 306f.).

Die Szenischen Vorschriften zu Elektra (S. 240-242), die den mitspielenden Raum betonen, die das Licht, den Rhythmus, die 'Stimmung' des Stücks zu fassen suchen, bezeugen derart schon am Beginn der gemeinsamen Arbeit die Koinzidenz von Hofmannsthals Drama und dem Grundgestus von Reinhardts Theaterarbeit. Die Szenischen Vorschriften können die Symbolik aller Elemente des Theaters so entschieden betonen, weil das Stück vorgibt und Reinhardts Theaterarbeit eben dies zu entfalten vermag, was solcherart Symbolik erst zwingende Kraft verleiht: das kultische Opfer, das das Drama selbst an seiner Figur vollzieht. Da Hofmannsthal hier dem Symbolismus im Drama die Bedingung der Möglichkeit erschrieben und zugleich gestaltet hat, ist es verständlich, daß trotz der tiefen Sprachkrise, die der Chandos-Brief manifestiert, nach dem Elektra-Drama eine vielfältige Dramenproduktion einsetzen konnte. Die zahlreichen Selbstinterpretationen zu Elektra aber zeigen an, daß das Rätsel, der dunkle Grund, der hier als Bedingung der Möglichkeit gelin-

gender Zeichenverweisung im Drama aufgezeigt wird, so beunruhigend für Hofmannsthal selbst geblieben ist, daß er immer neue Ansätze unternommen hat, das gestaltete Paradox ins Einsinnige aufzulösen. Vor einseitiger Interpretation würde bewahren, diesen Kommentaren Hofmannsthals Äußerungen zu Reinhardts Theaterarbeit hinzuzugesellen, als Reflex der wesentlichen Inspirationsquelle des Dramas.

Wie der Gegenstand dieser Ausführungen eine produktive Begegnung ist, widme ich diesen Text Margarita Pazi in dankbarer Erinnerung an Gespräche, auch über 'Theater der Präsenz und Repräsentation', am Kreuzungspunkt von Sharett und Jabotinsky in Tel Aviv, der Stadt, die selbst einen Mythos in die Gegenwart zitiert, das Altneuland Theodor Herzls.