

## „DEN SCHAUER DES MYTHOS NEU SCHAFFEN“

### Die kreative Rezeption von Nietzsches ›Geburt der Tragödie‹ in der Wiener Moderne

Von Michael Navratil (Berlin)

Die neo-archaische Reinterpretation der Antike in der Wiener Moderne erweist sich als in hohem Maße durch Nietzsches ›Geburt der Tragödie‹ vermittelt. Unter Berücksichtigung der historischen Bildungsvoraussetzungen (II.) wird im vorliegenden Beitrag die kreative Rezeption von Nietzsches Gedanken in Beer-Hofmanns ›Der Tod Georgs‹ (III.), Hofmannsthal's ›Elektra‹ (IV.) und Kokoschkas ›Mörder, Hoffnung der Frauen‹ (V.) untersucht.

The neo-archaic reinterpretation of antiquity in Viennese Modernism was mediated significantly through Nietzsche's ›Birth of Tragedy‹. Taking the educational preconditions of the time into account (II.), the present article investigates the creative reception of Nietzsche's ideas in Beer-Hofmann's ›Der Tod Georgs‹ (III.), Hofmannsthal's ›Elektra‹ (IV.) and Kokoschka's ›Mörder, Hoffnung der Frauen‹ (V.).

#### I.

In seinem philosophischen Erstlingswerk ›Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‹ aus dem Jahre 1872 demaskiert Friedrich Nietzsche das exzessive historische Interesse des eigenen Jahrhunderts als Folge einer fundamentalen Mangelerfahrung:

Und nun steht der mythenlose Mensch, ewig hungernd, unter allen Vergangenheiten und sucht grabend und wühlend nach Wurzeln, sei es dass er auch in den entlegensten Alterthümern nach ihnen graben müsste. Worauf weist das ungeheure historische Bedürfnis der unbefriedigten modernen Cultur, das Umsichsammeln zahlloser anderer Culturen, das verzehrende Erkennenwollen, wenn nicht auf den Verlust des Mythos, auf den Verlust der mythischen Heimat, des mythischen Mutterschoosess? (KSA 1, 146)<sup>1)</sup>

---

*Ich danke Ritchie Robertson für wertvolle Hinweise und seine Unterstützung bei der Arbeit an vorliegendem Artikel.*

<sup>1)</sup> Sämtliche Zitate aus NIETZSCHE'S Werken folgen der Kritischen Studienausgabe, hrsg. von GIORGIO COLLI und MAZZINO MONTINARI, 2., durchgesehene Auflage, Berlin und New York 1988. Diese Ausgabe wird als „KSA“ im Text zitiert.

Der spezifische Gebrauch des Wortes „Mythos“ (oder „Mythus“, wie Nietzsche schreibt) in der Tragödienschrift lässt keinen Zweifel daran, dass Nietzsche hierunter weit mehr versteht als bloß die Fabel einer antiken Geschichte. Mit dem Terminus „Mythos“ – der sich erst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gegenüber den Begriffen „Mythe“ und „Mythologie“ fest etablierte<sup>2)</sup> – versucht Nietzsche, eine spezifische Erfahrungsstruktur zu fassen, die er in der griechischen Tragödie auf exemplarische Weise vermittelt sieht: „*Der tragische Mythos* ist nur zu verstehen als eine Verbildlichung dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel“ (KSA 1, 141). Anders ausgedrückt: Im Geschehen der Tragödie kommt eine elementare Sinnerfahrung zur künstlerischen Vermittlung. Der „mythenlose Mensch“, das ist nicht einfach der Mensch, der den Glauben an die olympischen Götter (oder den christlichen Gott) verloren hat, sondern derjenige, der nicht mehr in Fühlung mit dem metaphysischen Urgrund des Seins steht.

Dreißig Jahre später schreibt Hugo von Hofmannsthal: „Wir müssen uns den Schauer des Mythos *neu* schaffen. Aus dem Blut wieder Schatten aufsteigen lassen.“<sup>3)</sup> Damit pflichtet der Dichter zunächst Nietzsches Analyse von der mythischen Verarmung der eignen Zeit bei. Zugleich deutet er an, auf welche Weise sich die Remythisierung der eigenen Epoche – oder zumindest der Kunst – ereignen könnte: „Aus dem Blut“, unter dem Vorzeichen der Grausamkeit.

Der künstlerische Umgang der Jungwiener Autoren mit der Antike ist bestimmt von einer, wie Werner Frick es ausdrückte, „neo-archaischen“ *ré-écriture* der Prätexte.<sup>4)</sup> Neo-archaisch ist die Antikenrezeption in der Wiener Moderne in doppelter Weise: einerseits, weil künstlerisch sowie historisch der Versuch unternommen wird, eine vorhomerische, archaische Periode der griechischen Zivilisation zu erschließen; andererseits, weil die Antike nun als ein Reich primitiver Grausamkeiten, der Blutkulte und der Hysterie imaginiert wird; aber eben auch als Reich einer mythischen Sinnerfahrung, wie sie dem modernen Menschen nicht mehr zugänglich ist. Der um 1900 nach wie vor einflussreichen klassizistisch-harmonisierenden Antikenkonzeption der Weimarer Klassik, die in Winckelmanns vielbeschworenem Diktum „edle Einfalt, stille Größe“ ihre bekannteste Formulierung fand, wird eine radikal gewandelte, primitivistische Antikeninterpretation entgegengestellt. Diese spezifische Neudeutung der Antike in der Wiener Moderne, von der zugleich ein tieferes Verständnis der eigenen

<sup>2)</sup> Für einen knappen Überblick zur Geschichte des Begriffs „Mythos“ in Deutschland siehe THEODORE ZIOLKOWSKI, *Modes of Faith. Secular Surrogates for Lost Religious Belief*, Chicago 2007, S. 147–173.

<sup>3)</sup> HUGO VON HOFMANNSTHALS Werke werden nach folgender Ausgabe zitiert: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von BERND SCHOELLER in Beratung mit RUDOLF HIRSCH, Frankfurt/M. 1979/80. Diese Ausgabe wird als „GW“ zitiert. Hier: GW 10, S. 443. Einen Überblick zur Bedeutung des Begriffs „Mythos“ sowie zu Hofmannsthals Mythenverständnis liefert PHILIP WARD, *Hofmannsthal and Greek Myth. Expression and Performance*, Bern 2002, S. 21–38.

<sup>4)</sup> Vgl. WERNER FRICK, ‚Die mythische Methode‘. *Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*, Tübingen 1998, S. 46.

Epoche erhofft wird, erweist sich als in hohem Maße durch Nietzsches ›Geburt der Tragödie‹ vermittelt.

Eine umfassende Studie zum Einfluss Nietzsches auf die Autoren der Wiener Moderne liegt bisher nicht vor. Am intensivsten hat die Forschung sich mit dem Einfluss von Nietzsches Gedanken auf den jungen Hugo von Hofmannsthal auseinandergesetzt;<sup>5)</sup> die Bedeutung Nietzsches für das spätere Werk des Dichters sowie für die anderen zentralen Autoren des Jungen Wien wurde hingegen meist nur im Vorübergehen behandelt. Die informationsreiche, von Bruno Hillebrand herausgegebene Materialsammlung zum Einfluss von Nietzsche auf die deutsche Literatur bleibt der Natur der Sache nach eklektisch, wenn es um die Nietzsche-rezeption in der Wiener Moderne insgesamt geht.<sup>6)</sup> Dirk Niefanger bietet einen instruktiven Überblick zu den Nietzsche-Referenzen in der Wiener Moderne, der in seinen Textanalysen allerdings kaum ins Detail geht und teils hinter der aktuellen Forschung zurückbleibt.<sup>7)</sup> Der vorliegende Beitrag unternimmt den Versuch, die Lücke der Forschung zumindest teilweise zu schließen, indem speziell die kreative Rezeption von Nietzsches Tragödienschrift durch die Autoren des Jungen Wien in den Blick genommen wird.

Kreative Rezeption der ›Geburt der Tragödie‹, das bedeutet: literarisch-schöpferische Anverwandlung philosophischer Ideen im Kunstwerk. Im vorliegenden Beitrag soll diese Anverwandlung am Beispiel dreier zentraler Texte der Wiener Moderne in den Blick genommen werden. Im Zentrum des Interesses stehen dabei die durch Nietzsche beförderte Neubewertung der Antike und die Rückschlüsse auf die eigene Zeit, die sich aus dieser Neubewertung ergeben.

Zunächst wird ein knapper Überblick der Bildungsvoraussetzungen der Jungwiener und der Nietzsche-rezeption im Wien um 1900 geboten, um die epochenspezifischen sozialen und geistigen Vorbedingungen für die Interpretation der Antike und die kreative Auseinandersetzung mit den Ideen Nietzsches zu erhellen. Anschließend sollen drei Texte der Wiener Moderne, in denen allesamt eine ‚neo-archaische‘ Reinterpretation antiker Elemente vorliegt, auf ihre spezifischen Verbindungen zu Nietzsches Tragödienschrift hin analysiert werden: Richard Beer-Hofmanns ›Der Tod Georgs‹, Hugo von Hofmannsthals ›Elektra‹ und Oskar Kokoschkas ›Mörder, Hoffnung der Frauen‹. Auf der Basis dieser Analyse wird sich die Möglichkeit einer abschließenden Bewertung der Formen und Grenzen der Reaktualisierung des Mythos unter den Bedingungen der Moderne ergeben.

---

<sup>5)</sup> Siehe hierfür beispielweise H. JÜRGEN MEYER-WENDT, *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*, Darmstadt 1973; – GREGOR STREIM, *Das ‚Leben‘ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*, Würzburg 1996.

<sup>6)</sup> BRUNO HILLEBRAND (Hrsg.), *Nietzsche und die deutsche Literatur*, 2 Bde., Tübingen 1978.

<sup>7)</sup> DIRK NIEFANGER, *Nietzsche-Lektüren in der Wiener Moderne*, in: THORSTEN VALK (Hrsg.), *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*, Berlin und New York 2009, S. 41–54.

## II.

Bereits eine überblicksartige Sichtung der dichterischen sowie wissenschaftlichen – historischen und psychoanalytischen – Werke der Wiener Moderne offenbart eine auffällige Affinität der Epoche zur griechischen Antike. In der Aphorismensammlung ›Buch der Freunde‹ (1921) kommentiert Hugo von Hofmannsthal das besondere Verhältnis der eigenen Nation zur Antike mit einer Aussage, die auch für die Zeit um 1900 uneingeschränkte Gültigkeit beanspruchen darf: „Betrachtet man die Wielandsche Auffassung der Antike und die Nietzschesche nebeneinander, [...] so erkennt man, daß wir etwa noch mehr als die andern Nationen die Antike als einen magischen Spiegel behandeln, aus dem wir unsere eigene Gestalt in fremder, gereinigter Erscheinung zu empfangen hoffen.“<sup>8)</sup> Hofmannsthal verweist hier im Vorübergehen auf die Differenz zwischen der idealisierenden Antikeninterpretation der Weimarer Klassik einerseits und dem primitivistischen Antikenbild Nietzsches andererseits. Vor allem aber stellt er die Bedeutung der Antike als Medium der Selbstinterpretation für die eigene geschichtliche Periode heraus: Von der Antike erhofft man sich die erhellende Bespiegelung der eigenen Epoche. In den Dichtwerken der Zeit schlägt sich dieser Dialog zwischen Gegenwart und Vergangenheit auf vielfältige Weise nieder. Nicht selten fungiert Nietzsche dabei als Mediator und Stichwortgeber.

Zentrale Voraussetzung für die Auseinandersetzung mit der Antike ist die Kenntnis des klassisch-humanistischen Bildungsgutes. Diese wurde den Jungwienern – in quantitativ wie qualitativ wohl unvergleichlicher Weise – an den humanistischen Gymnasien des Kaiserreichs vermittelt. Der überwiegende Teil der Intelligenzija im Wien der Jahrhundertwende hatte ein humanistisches Gymnasium besucht; Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann, Hermann Bahr, Karl Kraus, Peter Altenberg, Stefan Zweig, ebenso Sigmund Freud und Otto Weininger waren Absolventen einer humanistischen Bildungsanstalt. Die solide Kenntnis des Lateinischen und Griechischen – die dort wöchentlich bis zu acht und niemals seltener als vier Stunden je Sprache unterrichtet wurden – ermöglichte den Autoren die Lektüre antiker Literatur im Original.<sup>9)</sup> Bereits die Weimarer Klassik hatte sich, wie hinlänglich bekannt, immer wieder auf die Antike bezogen und intensiv mit ihr auseinandergesetzt; aber erst die humanistischen Gymnasien des späten neunzehnten Jahrhunderts, deren Besuch die Voraussetzung für jedwede Form höherer Bildung war, verschafften einer relativ großen Bevölkerungsschicht grundlegende Kenntnisse in der antiken Literatur und ermöglichten einen mehr oder weniger souveränen Umgang mit den alten Sprachen.<sup>10)</sup> Bereits zu Schulzeiten erhielten die meisten der Jungwiener Autoren die klassisch-humanistische

<sup>8)</sup> GW 10, S. 265.

<sup>9)</sup> Vgl. WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, *Das Fin de Siècle – Ende eines Bildungsideals? Zur Antiken-Rezeption im Kreis des ‚Jung Wien‘*, in: *Neohelicon* 9 (1982), S. 61–85, hier: S. 65.

<sup>10)</sup> Vgl. GOTTHART WUNBERG, *Chiffrierung und Selbstversicherung des Ich. Antikefiguration um 1900*, in: DERS., *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*, Tübingen 2001, S. 33.

Bildung – wenn auch noch in deutlich winckelmannscher Prägung –, auf der ihre spätere Auseinandersetzung mit der Antike fußen sollte.

Die intensive intellektuelle Beschäftigung mit der Antike fand im Wien der Jahrhundertwende nicht allein in der Literatur statt. Von Sigmund Freud abgesehen, der seine psychoanalytische Theorie und das Konzept des Ödipus-Komplexes erst um 1900 auszuarbeiten begann, waren es die historischen Schriften Jakob Burckhardts und Theodor Gomperz', vor allem aber Johann Jakob Bachofens ›Das Mutterrecht‹ (1861) und Erwin Rohdes ›Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen‹ (1890–1894), die das Antikenbild der Jungwiener prägten. Hier wurde der – teils spekulative – Versuch unternommen, eine archaische Frühzeit der Antike zu rekonstruieren und die psychische Disposition der antiken Völker zu erschließen. Zusammen mit Nietzsches Tragödienschrift bildeten diese Werke, wie sich anhand einer Vielzahl literarischer Beispiele nachweisen lässt, eine wichtige Basis für die neo-archaische, primitivistische Reinterpretation der Antike in den Dichtwerken der Zeit.

Die große Bedeutung von Nietzsches ›Geburt der Tragödie‹ für die Autoren der Wiener Moderne kann wohl kaum in Zweifel gezogen werden. Dies darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Verhältnis der Jungwiener zu Nietzsche ein durchaus ambivalentes war. Von einer generellen Kenntnis der nietzscheanischen Gedanken und zumindest einiger seiner Schriften kann man bei so gut wie allen Autoren ausgehen.<sup>11)</sup> Die Haltung allerdings, die man seiner Philosophie gegenüber einnimmt – sofern man sich überhaupt ernsthaft mit ihr auseinandersetzt – ist eher von kritischer Neugierde als von emphatischer Zustimmung gekennzeichnet. Keiner der Autoren bringt dem Werk des Denkers jenen Enthusiasmus entgegen, mit dem ein bis zwei Generationen zuvor Nietzsche selbst, Wagner oder Tolstoi – um nur einige prominente Beispiele zu nennen – auf die Philosophie Arthur Schopenhauers reagiert hatten; niemand nimmt an der geradezu kultischen Verehrung teil, die Nietzsches Werk und Person anderenorts zukommt.<sup>12)</sup> Das intensive und teils wiederholte Studium von Nietzsches Werken, wie es im Falle Hofmannsthals statthatte, stellt im Kreis des Jungen Wien eine Ausnahme dar.

Immer wieder wird Nietzsches Talent als Stilist gegen seine philosophischen Leistungen ausgespielt. Im Gespräch mit Maurice Barrès bemerkt Hermann Bahr: „Ich kenne so ziemlich den ganzen Nietzsche, aber ich kann auch die grosse Bewunderung nicht begreifen und nicht theilen. Man darf das ja jetzt in Deutschland nicht sagen, aber ich halte ihn auch nur für einen recht geschickten und amüsanten Feuilletonisten, der freilich, was bei uns sehr selten und darum wirklich ein Verdienst ist, einen leserlichen Stil schreibt.“<sup>13)</sup> Dieses abschätzige Urteil hält Bahr

<sup>11)</sup> Vgl. NIEFANGER, Nietzsche-Lektüren (zit. Anm. 7), S. 43f.

<sup>12)</sup> Vgl. THORSTEN VALK, Friedrich Nietzsche. Musaget der literarischen Moderne, in: VALK (Hrsg.), Friedrich Nietzsche (zit. Anm. 7), S. 1–20.

<sup>13)</sup> Zitiert nach HILLEBRAND (Hrsg.), Nietzsche (zit. Anm. 6), Bd. 1, S. 92.

dann allerdings nicht davon ab, sich in seinem ›Dialog vom Tragischen‹ (1904) tüchtig bei den Ideen Nietzsches zu bedienen. Aber auch Arthur Schnitzler zeigt sich eher von Nietzsches Stil als von seinen Gedanken beeindruckt.<sup>14)</sup> In einem Brief aus dem Jahre 1895 schreibt er:

Ich kann mir selbst große Künstler vorstellen, die Nietzsche nicht kennen, auch solche, die ihn kennen u. lieben. Misverstehen Sie mich nicht: ich kenne ihn und liebe ihn [...] Doch finde ich nichts an ihm, das meine Anschauungen über Kunst irgendwie beeinflusst hat. Ich sehe heute alles Schöne und Große wie ich es vorher gesehen habe. Mir ist, was Nietzsche geschaffen hat, ein Kunstwerk für sich. Ich verehere ihn hoch [...] ich habe einen Genuß mehr seit Nietzsche – aber ich habe keinen Genuß anders als ich ihn gehabt habe.<sup>15)</sup>

In Schnitzlers Novelle ›Sterben‹ und im Roman ›Der Weg ins Freie‹ wird der Name Nietzsche beiläufig erwähnt, seine Philosophie dort aber eher als Pose und die Beschäftigung mit ihr als pubertäre Laune abgetan.<sup>16)</sup>

Häufig bleiben die Nietzsche referenzen in der Wiener Moderne auf die Platzierung von Schlagworten beschränkt. Besonders die Phrase „Jenseits von Gut und Böse“ erfreut sich einiger Beliebtheit und wird immer wieder aufgegriffen. Thematisch ist es vor allem Nietzsches Dekaden- und Historismuskritik, an die angeknüpft wird. Den primären inhaltlichen Bezugspunkt zur Philosophie Nietzsches stellt für die Jungwiener allerdings das Doppel dionysisch-apollinisch aus der ›Geburt der Tragödie‹ dar.<sup>17)</sup> Auffällig ist hierbei, dass der Ausgleich *zwischen* Dionysischem und Apollinischem, dem rauschhaft Musikalischen und dem rational Sprachlichen, und überhaupt das Apollinische – anders als etwa später im Werk von Thomas Mann – kaum Beachtung findet.<sup>18)</sup> Es ist ja gerade der übersteigerte Kritizismus und Historismus, an denen man die eigene Zeit kranken sieht; und was die Beschäftigung mit der Antike angeht, so bringt die Betonung der rationalen Seite der griechischen Kultur gegenüber dem Antikenbild Winckelmanns und Goethes im Grunde nichts Neues. Das Dionysische – das Triebhafte, Kraftvolle, die Sinnerfahrung im Rausch – ist es, das das Interesse einer sich als übertrieben sensibel empfindenden, an der eigenen Dekadenz krankenden und von der eigenen Kränklichkeit ennuyierten Schriftstellergeneration weckt. Dionysos lässt sich als potenzielles Heilmittel gegen die Dekadenz ins Feld führen. Ebenso gibt er einer noch im winckelmannschen Geiste erzogenen Bildungsschicht ein wichtiges Werkzeug an die Hand, um „den Schauer des Mythos *neu* [zu] schaffen“ und die Antike – sei es *ex negativo* – tatsächlich zum „magischen Spiegel“ (Hofmannsthal) der eigenen Epoche werden zu lassen. Gerade das ‚Unzeitgemäße‘ der Idee lässt das

<sup>14)</sup> Vgl. NIEFANGER, Nietzsche-Lektüren (zit. Anm. 7), S. 53.

<sup>15)</sup> Arthur Schnitzler an N. N. am 21. Juni 1895, in: ARTHUR SCHNITZLER, Briefe 1875–1912, hrsg. von THERESE NICKL und HEINRICH SCHNITZLER, Frankfurt/M. 1981, S. 262.

<sup>16)</sup> Vgl. ARTHUR SCHNITZLER, Ausgewählte Werke in acht Bänden, hrsg. von HEINZ LUDWIG ARNOLD, Frankfurt/M. 1999, Bd. 1, 59; Bd. 5, S. 168.

<sup>17)</sup> Vgl. NIEFANGER, Nietzsche-Lektüren (zit. Anm. 7), S. 49ff.

<sup>18)</sup> Vgl. ACHIM AURNHAMMER und THOMAS PITTRUF (Hrsgg.), „Mehr Dionysos als Apoll“. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900, Frankfurt/M. 2002.

Dionysische in der Wiener Moderne zum wichtigsten Bezugspunkt auf Nietzsches Philosophie avancieren.

### III.

Ein Jahr vor seinem Tod im amerikanischen Exil im Jahre 1945 erwähnte Richard Beer-Hofmann einem Freund gegenüber, dass er in seinem Roman ›Der Tod Georgs‹<sup>19)</sup> „dem Ästhetem mit den Mitteln des Ästhetentums ein Ende bereitet“ habe.<sup>20)</sup> Beer-Hofmanns prosaisches Hauptwerk aus dem Jahre 1900 – zusammen mit Arthur Schnitzlers ›Der Weg ins Freie‹ (1908) der wohl bedeutendste Roman der Wiener Moderne – stellt den Décadent Paul ins Zentrum, dem alle künstlichen und künstlerischen Tröstungen des modernen Lebens als unzureichend erscheinen, um seine eigene Lebensleere auszugleichen. Dabei spielt sich der überwiegende Teil des Erzählten allein in Pauls Kopf ab. ›Der Tod Georgs‹ – ein Werk, das mit gutem Recht „Traumnovelle“ hätte heißen können – setzt sich weitgehend zusammen aus Reflexionen, Impressionen und Träumen des Protagonisten. Letzten Endes eröffnet sich für Paul in der Anknüpfung an sein jüdisches Erbe die Perspektive einer neuen, sinnhaften Existenz.

Bei der sich über sieben Jahre erstreckenden Arbeit an seinem Roman bediente sich Beer-Hofmann einer Vielzahl literarischer, philosophischer und wissenschaftlicher Quellen und Vorlagen.<sup>21)</sup> Die Beschäftigung mit der Philosophie Nietzsches ist dabei nicht direkt nachweisbar, wird aber sowohl durch den Inhalt des Werkes als auch durch die Lebensumstände des Autors nahegelegt: Von der allgemeinen Vertrautheit der Jungwiener mit Nietzsches Schriften abgesehen ist hier besonders auf Beer-Hofmanns Freundschaft mit Hugo von Hofmannsthal ab dem Jahre 1890 zu verweisen, einer Zeit, da der junge Hofmannsthal sich intensiv mit der Philosophie Nietzsches auseinandersetzte, sowie auf die Verbindung mit Lou Andreas-Salomé, Nietzsches früherer Vertrauter, mit der Beer-Hofmann im Jahre 1895 eine Liaison unterhielt.<sup>22)</sup>

Die bedeutendste Anknüpfung an Nietzsches Philosophie findet in ›Der Tod Georgs‹ im Rahmen der Vision eines syrischen Tempelkultes statt. Im ersten Teil des zweiten Kapitels imaginiert Paul den Bau des Tempels, den Kult der Fruchtbar-

<sup>19)</sup> ›Der Tod Georgs‹ wird nach folgender Ausgabe als „T“ im Text zitiert: RICHARD BEER-HOFMANN, Gesammelte Werke, Frankfurt/M. 1963.

<sup>20)</sup> Tagebucheintrag von Werner Vordtriede am 20. September 1944, zitiert nach DIETER BORCHMEYER (Hrsg.), Richard Beer-Hofmann. „Zwischen Ästhetizismus und Judentum“, Paderborn 1996, S. 183.

<sup>21)</sup> Vgl. RAINER HANK, Mortifikation und Beschwörung. Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerks Richard Beer-Hofmanns, Frankfurt/M. 1984, S. 122ff.

<sup>22)</sup> In den beiden bedeutendsten Arbeiten zum Werk Beer-Hofmanns, den Monografien von Rainer Hank und Stefan Scherer, wird jeweils von einer Vertrautheit des Autors mit den Schriften Nietzsches ausgegangen. Vgl. besonders STEFAN SCHERER, Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne, Tübingen 1993, S. 380f.

keitsgöttin Astarte und den letztlichsten Umschlag des Kultes in eine zügellose sexuelle Orgie. Ebenso wie der Fin de Siècle-Charakter Paul versuchen die Anhänger des Astarte-Kultes, der Abgeschmacktheit ihres gewöhnlichen Lebens zu entkommen: „Fühlen wollten sie – endlich ihr Leben fühlen; den Kreis gleichverrinnender Tage, in den es gebannt, sprengen, und – wie sie die eingeborenen tiefen Schauer vor dem Tode kannten – die schlummernde Lust des Lebendigseins jubelnd wecken“ (T 548). Diese Lebenslust wird in der orgiastischen Vereinigung im Rahmen des Tempelkultes erreicht. Die den Bau umgebende Natur – narrativ in deutlicher Reminiszenz an den Garten Eden des Alten Testaments gestaltet – scheint vollkommen befriedet; die Masse schließt sich zusammen im ‚dionysischen‘ Rausch. Dabei erscheint die Tempelorgie im ‚Tod Georgs‘ wie eine präzise literarische Ausgestaltung einer Passage der Tragödienschrift, in der Nietzsche die Wirkung dionysischen Taumels beschreibt: „Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche und unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen“ (KSA 1, 29).

Von einer produktiven und „zum Weiterleben verführende[n] Ergänzung“ (KSA 1, 36) des rauschhaft-dionysischen durch das bezähmend-apolinische Prinzip, wie Nietzsche sie im Falle der griechischen Tragödie umgesetzt sieht, kann in der Tempelvision allerdings keine Rede sein. Die Vereinigung der Massen findet nicht im Medium der Kunst, sondern in kruder Körperlichkeit statt. Die leidenschaftlich Fortgerissenen ergehen sich in der „Wollust des Wehetuns“ (T 549) und bringen einander zu Tode. In der griechischen Tragödie, wie Nietzsche sie beschreibt, sind die dunklen Triebe des Menschen bezähmt, eine sexuelle Dimension ist dem dionysischen Taumel der Griechen nicht zu Eigen. Im orgiastischen Götterkult, den Beer-Hofmann entwirft, bricht das Dionysische hingegen ungezähmt los und vernichtet die orientalischen Bacchanten.

Als Grundprinzipien der menschlichen Existenz verstanden, finden das Apollinische und Dionysische sich nicht nur in der antiken griechischen Kultur, sondern in jedweder Konfiguration menschlichen Lebens. Die Fixierung auf die antike Tragödie der Griechen, wie sie in der Tragödienschrift vorliegt, scheint gerechtfertigt durch den idealen Ausgleich der beiden Triebe, den Nietzsche in dieser spezifischen Kunstform umgesetzt sieht. Den zivilisierten Griechen stellt Nietzsche die „dionysischen Barbaren“ (KSA 1, 31) anderer Völker gegenüber, bei denen der Durchbruch des Dionysischen nicht kulturstiftend wirkt, sondern zu Grausamkeit und sexuellem Exzess führt: „Fast überall lag das Centrum dieser Feste in einer überschwänglichen geschlechtlichen Zuchtlosigkeit, deren Wellen über jedes Familientum und dessen ehrwürdige Satzungen hinweg flutheten; gerade die wildesten Bestien der Natur wurden hier entfesselt, bis zu jener abscheulichen Mischung von Wollust und Grausamkeit, die mir immer als der eigentliche ‚Hexentrank‘ erschienen ist“ (KSA 1, 32).

Eben einen solchen ‚barbarisch-dionysischen‘ Kult setzt Beer-Hofmann in der Tempelvision um. Zwar wird das quälende *principium individuationis* hier außer

Kraft gesetzt – „Wissender und ahnender als die einzelnen war die Menge. Die tiefe inbrünstige Andacht des Tages hatte sie zusammengeballt und eins werden lassen; was kein einzelner ahnte, war unbewußt im Fühlen aller“ (T 547) –, aber letztlich führt das zügellose Fest der Vereinigung zur Vernichtung der Individuen.

Beer-Hofmann gestaltet hier – in erstaunlicher Parallele zu Freuds zeitgleich entstandener ›Traumdeutung‹ (1899) – den Traum als ‚Wunscherfüllung‘.<sup>23)</sup> Der Ästhet Paul imaginiert einen Zustand unentfremdeten, starken Lebens, wie er ihm selbst nicht mehr zugänglich ist. Allerdings erweist sich die dionysische Erfahrung des Traumes – selbst wenn ihre destruktive Wirkung außer Acht gelassen würde – als defizitär. Schon die einigermaßen verworrene Einbettung der Tempelvision im Bewusstsein des Protagonisten lässt erahnen, dass hier mitnichten eine originäre Lebenserfahrung ins Bild gesetzt wird. Es ist nicht Paul selbst, der die Tempelorgie erlebt; sein Traum-Ich, das er mit einer sterbenden Frau verheiratet glaubt, entsinnt sich seiner Kindheit. Diesem Kinde wiederum, abseits der Gemeinschaft aufwachsend und einsam in Lektüre vertieft, kommt die Vision des syrischen Tempels. Diese Vision speist sich nicht aus der unmittelbaren Erfahrung des dionysischen Lebensgrundes, sondern aus der Lektüre orientalischer Märchen und griechischer Mythologie. Das Problem des Ästhetizismus wird nicht gelöst, sondern reproduziert; das Traumparadies entpuppt sich als ‚paradis artificiel‘ (Baudelaire).<sup>24)</sup> Die wilde Orgie ist nur die eklektizistische Imaginationsleistung des friedlich in seinem Bett liegenden Décadent Paul: „So sah er den Tempel; und nicht den Tempel bloß. Denn allen Dingen, von denen er wußte, hatte er Leben gegeben“ (T 550). Die Quellenforschung zum ›Tod Georgs‹ hat nachgewiesen, dass sich die Vision des syrischen Tempels in weiten Teilen Jakob Burckhardts Frühwerk ›Die Zeit Constantin's des Großen‹, Lukians Schrift ›De Dea Syriaca‹ und eben wohl auch Nietzsches Tragödienschrift verdankt;<sup>25)</sup> die dionysische Erfahrung der Tempelvision entpuppt sich somit als bildungsbürgerliches Zitat.

Letzten Endes eröffnet sich für Paul durch seinen Anschluss an die Schicksalsgemeinschaft des Volkes Israel die Perspektive eines sinnhaften Lebens. Hier erlebt der Protagonist das Zugehörigkeitsgefühl zu einer Gruppe, die sich nicht in der orgiastischen Lebensbejahung eines heidnisch-polytheistischen Kultes zusammenschließt, sondern die sich über Jahrtausende hinweg, im Angesicht härtester Prüfungen, unter das Gesetz eines abstrakten, den Sinnen nicht mehr zugänglichen Richtergottes fügt hat:

Und langsam ihren Gott von Opfern und Räucherungen lösend, hoben sie ihn hoch über ihre Häupter, bis er, kein Kampfesgott von Hirten mehr – ein Wahrer allen Rechtes – über vergänglichen Sonnen und Welten, unsichtbar, allem leuchtend, stand.  
Und von ihrem Blute war auch er. (T 622)

<sup>23)</sup> Vgl. ebenda, S. 358.

<sup>24)</sup> Vgl. HANK, Mortifikation und Beschwörung (zit. Anm. 21), S. 137; – SCHERER, Richard Beer-Hofmann (zit. Anm. 22), S. 255f.

<sup>25)</sup> Vgl. HANK, Mortifikation und Beschwörung (zit. Anm. 21), S. 122f.

Die dionysische Tempelorgie wird hier indirekt als unrealisierbare Option abgewiesen. Nicht im orientalisch-sinnlichen Kult, sondern im abstrakten Asketismus der jüdischen Religion hofft Paul Erlösung zu finden. Zugleich klingt hier eine Form religiöser Teleologie an. Der zivilisierte, westliche Jude der Jahrhundertwende trägt noch die vage ‚völkische‘ Erinnerung – auch das eine Lesart der Tempelvision – an die archaisch-dionysische Frühform der eigenen Religion in sich;<sup>26)</sup> diese Erinnerung allerdings lässt sich nur noch im Traum und auch dort nur als bildungsbürgerlich-eklektizistisches Zitat reaktivieren. Die dionysische Orgie bleibt ein Gedankenexperiment; in der wirklichen Welt erschließt sich für Paul nicht über die Mythologie, sondern über die Theologie die Sinnhaftigkeit des Daseins.<sup>27)</sup> Im Judentum wird der Narzissmus überwunden, der Ästhetizismus weicht dem religiösen Zugehörigkeitsgefühl.<sup>28)</sup> Bezeichnenderweise findet sich die Formulierung „das Leben – ein großer Künstler“ – nur eine der etwa sieben leitmotivischen Wiederholungen des Werkes<sup>29)</sup> – am Ende des Romans zu „das Leben – ein großer Gebieter“ (T 577, 614) variiert. In der Akzeptanz der eigenen völkisch-religiösen Pflicht – so problematisch eine derartige Idee auf heutige Interpreten wirken mag – scheint eine sinnerfüllte Existenz auch unter den Bedingungen der Moderne noch realisierbar. Am Schluss des Romans ist es das Pulsen des eigenen Blutes – das hier eindeutig mit der jüdischen Herkunft assoziiert ist –, durch das Paul sich geschützt und geleitet glaubt. Die Sprache der Arbeiter allerdings, in deren Schritt er letztlich miteinfällt, versteht Paul nicht – einerseits wohl ein Hinweis auf das slawische Proletariat des österreichischen Kaiserreichs,<sup>30)</sup> aber auch ein Fragezeichen am Ende des Romans: Dass die Restitution dionysischer Kulte in der Moderne keine reale Option darstellt, ist offensichtlich. Ob allerdings im religiösen Gemeinschaftserlebnis ein adäquater Ersatz rauschhafter Sinnerfahrung zu finden ist, wird offengelassen.

#### IV.

In einer als ›Verteidigung der Elektra‹ betitelten Notiz aus dem Jahre 1903, dem Jahr der Uraufführung des Stückes, weist Hugo von Hofmannsthal auf die Verbindung zwischen Antike und eigener Lebenswelt hin: „Wenn Philologen, Altertumskenner etc. für die unbedingte Erhaltung des Alten sorgen, so muß auch eine Instanz da sein, die unbedingt für das Lebendige sorgt.“<sup>31)</sup> Diese Instanz, so lässt

<sup>26)</sup> Vgl. RITCHIE ROBERTSON, ‚Urheimat Asien‘. The Re-Orienting of German and Austrian Jews, 1900–1925, in: *German Life and Letters* 49:2 (1996), S. 182–192, hier: S. 185f.

<sup>27)</sup> Vgl. SCHERER, Richard Beer-Hofmann (zit. Anm. 22), S. 372.

<sup>28)</sup> Vgl. WALTER H. SOKEL, Narzissmus und Judentum. Zu Richard Beer-Hofmanns ‚Der Tod Georgs‘, in: *Literatur und Kritik* 22 (1988), S. 8–20, hier: S. 8.

<sup>29)</sup> Vgl. JENS MALTE FISCHER, Richard Beer-Hofmann ‚Der Tod Georgs‘. Sprachstil, Leitmotiv und Jugendstil in einer Erzählung der Jahrhundertwende, in: SÖREN EBERHARDT und CHARIS GOER (Hrsgg.), *Über Richard Beer-Hofmann. Rezeptionsdokumente aus 100 Jahren*, Paderborn 1996, S. 51–69, hier: S. 57.

<sup>30)</sup> Vgl. SCHERER, Richard Beer-Hofmann (zit. Anm. 22), S. 237.

<sup>31)</sup> *GW* 10, S. 443.

sich unschwer folgern, ist der Dichter selbst. Damit ist das Projekt, das Hofmannsthal in seiner ›Elektra‹<sup>32)</sup> verfolgt, zumindest auf das Allergrößte bezeichnet: Dem Dichter ist es darum zu tun, aus dem mythischen Stoff, mit dem er vor allem in der Tragödienfassung des Sophokles vertraut war, dasjenige zu extrahieren, was auch noch die eigene Epoche angehe. In einem Brief desselben Jahres äußert sich Hofmannsthal über sein Verhältnis zur sophokleischen Vorlage: „Das Verhältnis zu Sophokles ist ein sehr freies, ich habe die Gestalten so behandelt, wie ich sie gesehen habe, meine Intention war ganz pietätlos, etwas zu machen, das auf Menschen unserer Zeit wirken kann und zwar nicht auf die Bildungsgefühle in ihrem Kopf, sondern auf die gewöhnlichen menschlichen Gefühle.“<sup>33)</sup> Die beiden epochenspezifischen Motive der Neubewertung der Antike klingen hier deutlich an: die Opposition zum klassizistisch-humanistischen Antikenbild sowie der Versuch, das archaische Griechenland als ein Reich ursprünglicher emotionaler Erfahrung zu rekonstituieren. Hofmannsthals ›Elektra‹ darf als *das* paradigmatische künstlerische Zeugnis der neo-archaischen Reinterpretation der Antike in der Wiener Moderne gelten.

Hofmannsthals ›Elektra‹ ist in der Forschung umfassend kommentiert worden. Prominente Interpretationsaspekte, die dabei immer wieder hervorgehoben wurden, waren vor allem: die Bezüge des Stückes zu den psychopathologischen Diskursen der Zeit, speziell zu Sigmund Freuds und Josef Breuers ›Studien über Hysterie‹ (1895),<sup>34)</sup> sowie das Verhältnis von Hofmannsthals Bearbeitung zu den aischyleischen und sophokleischen antiken Vorlagen.<sup>35)</sup> Hinweise auf Verbindungen zwischen Hofmannsthals Stück und den Gedanken Nietzsches hingegen sind zwar in vielen Interpretationen präsent, bleiben aber meist kursorisch.<sup>36)</sup> Im vorliegenden Beitrag sollen die zahlreichen Interpretationen von Hofmannsthals ›Elektra‹ durch eine spezifisch nietzscheanische Deutung ergänzt werden. Eine derartige Interpretation muss der Natur der Sache nach eklektisch bleiben. Anstatt den Versuch einer ganz neuen Auslegung des Stückes zu unternehmen, sollen hier jene Aspekte des Dramas identifiziert und kommentiert werden, die in direkter Verbindung mit der Gedankenwelt Nietzsches stehen.

›Elektra‹ im Rekurs auf die Philosophie Nietzsches zu deuten, liegt allein schon aufgrund der zentralen Bedeutung dieses Denkers für das Werk Hofmannsthals

<sup>32)</sup> GW 2, S. 185–234. Diese Ausgabe wird als „E“ im Text zitiert.

<sup>33)</sup> An Christiane Thun-Salm, den 12. Oktober 1903, zitiert nach HUGO VON HOFMANNSTHAL, Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe, Band VII, Dramen 5, hrsg. von KLAUS E. BOHNENKAMP und MATHIAS MAYER, Frankfurt/M. 1997, S. 376.

<sup>34)</sup> Vgl. JOSEF BREUER und SIGMUND FREUD, Studien über Hysterie, Frankfurt/M. 1991. Besonders hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang Breuers Studie zu „Anna O.“, ebenda, S. 42–66.

<sup>35)</sup> Für erhellende Hinweise zum antiken Drama – und nicht nur hierfür – bin ich Benjamin J. Cartlidge (University of Oxford) zu Dank verpflichtet.

<sup>36)</sup> Ein Gegenbeispiel der neueren Forschung ist der Aufsatz von MARTIN URMANN, Die Transformation des Tragischen. Formen des Dionysischen bei Nietzsche und Hofmannsthal, in: Merkur 64 (Mai 2010), S. 412–424.

nahe. Bereits als Schüler des humanistischen Gymnasiums hatte Hofmannsthal sich intensiv mit Nietzsches Schriften beschäftigt. „Nietzsche ist die Temperatur, in der sich meine Gedanken kristallisieren“,<sup>37)</sup> schreibt der Achtzehnjährige 1892 in sein Tagebuch. Ein Jahr zuvor hatte der frühreife Jungdichter sich an einer Übersetzung von Nietzsches ›Jenseits von Gut und Böse‹ ins Französische versucht.<sup>38)</sup> Die Lebensphilosophie des jungen Hofmannsthal, die vor allem in den frühen lyrischen Dramen ihre künstlerische Umsetzung findet, zeigt sich in hohem Maße von den Gedanken Nietzsches beeinflusst.<sup>39)</sup>

Auch wenn die intensivste Phase der Beschäftigung mit Nietzsches Schriften in die frühen 1890er-Jahre fällt, findet seine Philosophie in künstlerisch transformierter Form auch noch ins spätere Werk Hofmannsthal Eingang, zumal dort, wo eine kreative Auseinandersetzung mit der griechischen Kultur statthat. Gemeinsam mit und in Wechselbeziehung zu anderen prominenten zeitgenössischen Werken zur Antike – besonders Rohdes ›Psyche‹ und Bachofens ›Das Mutterrecht‹ – dürfte vor allem die Tragödienschrift für das spezifische Antikenverständnis Hofmannsthal von entscheidender Bedeutung gewesen sein.<sup>40)</sup>

An den epochentypischen antiklassizistischen Antikendiskurs anknüpfend, konzipiert Hofmannsthal seine ›Elektra‹ bewusst in Abgrenzung zum winckelmannschen und goetheschen Antikenbild: „Als Stil [der ›Elektra‹] 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‘ (Goethe an Schiller)“.<sup>41)</sup> Von Humanitätsverklärung kann in ›Elektra‹ denn auch mitnichten die Rede sein. Während in Goethes ›Iphigenie‹ die moralische Integrität der Protagonistin letzten Endes über die Tyrannei den Sieg davonträgt, scheint bei den von Hofmannsthal gezeichneten Griechen Gewalt das primäre gesellschaftliche Organisationsmedium zu sein. Elektra antizipiert visionär den Mord an der Mutter, aber ebenso die rituelle Schlachtung der Pferde und Hunde des Hauses am Grab des ermordeten Vaters; Klytämnestra ist ohne Weiteres bereit, ihre eigene Dienerschaft zu opfern, wenn sie sich davon Befreiung von den sie quälenden Träumen erhoffen dürfte; Orest erschlägt zuletzt die eigene Mutter und deren Liebhaber Aegisth; und selbst noch eine der Dienerinnen des Hauses wünscht den anderen, infolge eines Dissens über den Umgang mit Elektra, den Tod.

<sup>37)</sup> GW 10, S. 335.

<sup>38)</sup> Vgl. KRISTIN UHLIG, Hofmannsthal Anverwandlung antiker Stoffe, Freiburg/Br. 2003, S. 27.

<sup>39)</sup> Zum Einfluss Nietzsches auf die Ästhetik des jungen Hofmannsthal siehe MEYER-WENDT, Der frühe Hofmannsthal (zit. Anm. 5); – STREIM, Das ‚Leben‘ in der Kunst (zit. Anm. 5).

<sup>40)</sup> Vgl. MONIKA SZCZEPANIAK, ‚Das Leben band die Medusenmakse vor.‘ Zum dionysischen Prinzip in Hofmannsthal Elektra, in: Text & Kontext 26.2 (2004), S. 72–88, hier: S. 73; – KARL G. ESSELBORN, Hofmannsthal und der antike Mythos, München 1969, 13ff.; – MICHAEL WORBS, Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende, Frankfurt/M. 1983, S. 275.

<sup>41)</sup> GW 10, S. 452.

Den menschliche Hang zur Grausamkeit und deren Anteil an jedweder Form zivilisatorischer Errungenschaft hat Nietzsche immer wieder betont. In ›Zur Genealogie der Moral‹ bestimmt er den Trieb zur Grausamkeit als das primäre emotionale Movers früher Völker: „Es widerstrebt [...] der Tartüfferie zahmer Haustiere (will sagen moderner Menschen, will sagen uns), es sich in aller Kraft vorstellig zu machen, bis zu welchem Grade die Grausamkeit die grosse Festfreude der älteren Menschheit ausmacht, ja als Ingredienz fast jeder ihrer Freuden zugemischt ist“ (KSA 5, 301). Eine solche Kultur, in der die natürliche Grausamkeit des Menschen noch keine moralische oder religiöse Sublimierung erfahren hat, setzt Hofmannsthal in der ›Elektra‹ ins Bild.

Hofmannsthals bedeutendste Änderung gegenüber der sophokleischen Vorlage – vom veränderten Schluss abgesehen – besteht in der Tilgung einer göttlichen Vorsehung hinter dem Geschehen. Während die Charaktere der attischen Tragödie auch in ihren krassesten Verfehlungen den Bezug zu ihren Göttern niemals ganz verlieren konnten, ist der sinngarantierende metaphysische Kontext in Hofmannsthals moderner Tragödie vollkommen getilgt.<sup>42)</sup> Seine Figuren sind in einem Maße auf sich selbst zurückgeworfen, wie es für die antike Tragödie undenkbar ist. Damit setzt Hofmannsthal in seinem antikisierenden Drama die moderne ‚transzendente Heimatlosigkeit‘ (Lukács) ins Bild, die Nietzsche mit seinem Diktum „Gott ist tot!“ (KSA 3, 481) zur definitiven Formulierung gebracht hatte.

Dem Fehlen eines metaphysischen Überbaus korrespondiert die soziale Dispersion der archaischen Gesellschaft. Tatsächlich setzt Hofmannsthal keine einzige funktionale menschliche Beziehung ins Bild. Klytämnestra ist misstrauisch ihrem Gefolge und selbst noch ihrem Geliebten gegenüber; die Dienerinnen sind untereinander verfeindet; und die charakterlich schwächelnde Chrysothemis wird von all den extremen, sie umgebenden Charakteren weitgehend übergangen oder jedenfalls nicht für voll genommen. Die krasseste Isolation trifft natürlich Elektra selbst, die in Opposition zu ihrer gesamten Umgebung steht. Nicht einmal der langvermisste Bruder kommt ihr nach ihrem Zusammenbruch am Ende des Dramas zu Hilfe, Chrysothemis' Rufe nach Orest verhallen in der Stille und beschließen das Stück. Auch der Chor, der Elektra in der attischen Tragödie noch als Gesprächspartner diente, ist bei Hofmannsthal getilgt. Wenn die ersten Worte Elektras lauten: „Allein! Weh, ganz allein“ (E 66), dann wird damit auf die fehlende Einbettung im Metaphysischen sowie im Sozialen verwiesen.

Die Abwesenheit göttlicher Sinngebung in Hofmannsthals ›Elektra‹ wurde von der Forschung immer wieder hervorgehoben.<sup>43)</sup> Der überwiegende Teil der Studien jedoch begnügt sich mit der bloßen Konstatierung dieses Umstandes, ohne ge-

<sup>42)</sup> Vgl. WALTER JENS, Hofmannsthal und die Griechen, Tübingen 1955, S. 56.

<sup>43)</sup> Vgl. beispielsweise WORBS, Nervenkunst (zit. Anm. 40), S. 290; – SYNIYE UYSAL ÜNALAN, Das Archaische des Mythos in der Wiener Moderne: Hugo von Hofmannsthals Elektra, in: JULIA S. HAPP (Hrsg.), Jahrhundert(w)ende(n). Ästhetische und epochale Transformationen und Kontinuitäten 1800/1900, Berlin 2010, S. 117–142, hier: S. 128; – JENS, Hofmannsthal (Anm. 42), S. 56; – FRICK, ‚Die mythische Methode‘ (Anm. 4), S. 124.

nauer nachzuvollziehen, in welcher Weise diese metaphysische Leerstelle im Stück kommentiert wird und welche Konsequenzen sich daraus für die Interpretation ergeben. Dabei zeigt sich gerade in der spezifischen Verschiebung religiöser Deutungsmuster der genuin moderne Zug der hofmannsthalschen Bearbeitung. Die Welt der ›Elektra‹ ist nicht schlichtweg eine metaphysisch verarmte. Es wird durchaus auf göttliche Einflussnahmen spekuliert – allein, über die bloße Spekulation kommt keine der Figuren hinaus. Wenn Klytämnestra ihrer Tochter Elektra auseinandersetzt „Darum bin ich so | behängt mit Steinen. Denn es wohnt in jedem | ganz sicher eine Kraft“ (E 202), so offenbart sich darin mitnichten die Kenntnis salvierender Rituale, sondern schlichtweg spekulativer Aberglaube.<sup>44</sup>) Kein Orakel, kein Priester, kein Prophet gibt sichere Auskunft über den Willen der Götter. Über diese Unmöglichkeit der Einsicht in göttliche Pläne sind sich die zentralen Charaktere (mit Ausnahme Chrysothemis', die keine Aussage in diese Richtung trifft) durchaus im Klaren. Orest bekennt: „Ich weiß nicht, wie die Götter sind“ (E 226). Auch Klytämnestra ist sich der Unmöglichkeit einer letztgültigen Weltdeutung bewusst: „Was die Wahrheit ist, | das bringt kein Mensch heraus“ (E 201). Und im Moment ihrer erstaunlichen ‚Fehlleistung‘, als Elektra vergisst, Orest das Beil zu geben, erkennt sie: „Sie sind gegangen und ich habe ihm | das Beil nicht geben können. Es sind keine | Götter im Himmel“ (E 229).<sup>45</sup>) Die Negation der göttlichen Sphäre wird jedoch zur Vorbedingung für die Re-Sakralisierung der realen Lebenssphäre des Menschen. Göttliche Deutungsmuster sind nicht einfach abgeschafft, sondern in die wirkliche Welt hineingenommen. Wenn Elektra ihrer Mutter mit den scheinbar blasphemischen Worten entgegnet „Die Götter! bist doch selber eine Göttin!“ (E 199), so scheint Klytämnestra nichts gegen diese Sichtweise einzuwenden zu haben, sondern vermutet darin vielmehr ein Zeugnis des gewandelten, guten Willens ihrer Tochter (das Schicksal der Niobe scheint diese modern-archaische Königin nicht zu fürchten). Vollkommen evident wird das gewandelte Divinitätsverständnis während des Dialogs zwischen Elektra und Orest, wenn die Schwester die Hände des Bruders küsst und spricht:

Du! du! o nun ist alles wirklich! alles  
knüpft sich zusammen! Laß mich deine Hände  
dir küssen! Ich weiß von den Göttern nichts,  
ich weiß nicht, wie sie sind, drum küß ich lieber  
dir die Hände (E 228)

Hofmannsthal verweist damit innerhalb seines Antikendramas auf das existenzielle Dilemma des modernen Menschen nach dem ‚Tod Gottes‘. Der tolle Mensch,

<sup>44</sup>) Jens sieht hierin eine Verbindung zu den freudschen Theorien über Aberglaube und Fetischismus. Vgl. JENS, Hofmannsthal (zit. Anm. 42), S. 62f.

<sup>45</sup>) Vgl. PETER-ANDRÉ ALT, Katharsis und Ekstasis. Die Restitution der Tragödie als Ritual aus dem Geist der Psychoanalyse, in: DANIEL FULDA und THORSTEN VALK (Hrsgg.), Die Tragödie der Moderne: Gattungsgeschichte, Kulturtheorie, Epochendiagnose, Berlin und New York 2010, S. 177–205, hier: S. 191.

den Nietzsche dieses Ereignis in der ›Fröhlichen Wissenschaft‹ verkündigen lässt, spricht: „Ist nicht die Grösse dieser That zu gross für uns? Müssen wir nicht selber zu Göttern werden, um nur ihrer würdig zu erscheinen?“ (KSA 3, 481). Die Vergöttlichung des Menschen, in ihrer vollen Ambivalenz, ist die notwendige Konsequenz der Entgöttlichung des Himmels. Angesichts der Abwesenheit göttlicher Pläne muss das gesamte mögliche Bedeutungsspektrum der Existenz in den Menschen selbst zurückgenommen und allein von ihm her gedacht werden. In Hofmannsthal's Drama wird durchaus nicht auf mythische Grösse verzichtet; vielmehr wird diese in die Protagonistin selbst verlagert, in ihre Psyche und exzessiv ‚dionysische‘ Natur.

Hofmannsthal transponiert die dionysische Urkraft der attischen Tragödie in die psychische Konstitution Elektras, deren derangierten Geisteszustand er in deutlicher Anlehnung an die zeitgenössischen Hysteriediskurse ausgestaltet.<sup>46)</sup> Mit dieser Engführung von Psychopathologie und Mythologie steht Hofmannsthal in seiner Zeit nicht allein da. Dass Sigmund Freud und C. G. Jung sich für die Begrifflichkeiten der psychoanalytischen Theorie bei der antiken Mythologie bedienten, ist hinlänglich bekannt. Im gegebenen Zusammenhang ist aber vor allem auf den zeitgleich mit der ›Elektra‹ entstandene ›Dialog vom Tragischen‹ (1904) Hermann Bahrs, dem Mentor und Vertrauten Hofmannsthal's, zu verweisen, in dem eine stark psychoanalytisch gefärbte Interpretation der antiken Tragödie vorgelegt wird, die sich zugleich in weiten Teilen der Philosophie Nietzsches verdankt.<sup>47)</sup> Hofmannsthal knüpft an einen epochentypischen Diskurs an, wenn er in seiner ›Elektra‹ dem Mythos die dionysische Urkraft in der spezifisch hysterischen Kodierung seiner eignen Zeit neu einflößt.

Elektras ganzes Sein und Wesen ist von der vollständigen Fixierung auf den von Klytämnestra verübten Mord an Agamemnon bestimmt. Das Trauma des Vatermords ist für Elektra zum alles dominierenden Bewusstseinsinhalt geworden. Ihre übersteigerten Rachegelüste zeitigen dabei eine Veränderung ihres Bewusstseins. Die Reminiszenzen an die Jugendzeit im Gespräch mit Orest lassen keinen Zweifel daran, dass Elektra nach dem Tod Agamemnons eine Andere geworden ist; Orest erkennt seine Schwester deshalb nicht wieder, weil sie tatsächlich nicht mehr diejenige ist, mit der er vor Zeiten vertraut gewesen war.<sup>48)</sup> Elektras emotionale Ex-

---

<sup>46)</sup> Für eine Erläuterung von Elektras Verhalten unter dem Blickwinkel zeitgenössischer Hysteriediskurse siehe HEINZ POLITZER, Hugo von Hofmannsthal's ‚Elektra‘. Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Psychopathologie, in: DVjs 47 (1973), S. 95–119; – ALT (zit. Anm. 45); – WORBS, Nervenkunst (zit. Anm. 40).

<sup>47)</sup> HERMANN BAHR, Dialog vom Tragischen, Berlin 1904. Zum Einfluss von Bahrs Schrift auf Hofmannsthal siehe UHLIG, Hofmannsthal's Anverwandlung antiker Stoffe (zit. Anm. 38), S. 130ff. Bahr zeigte sich durchaus begeistert von Hofmannsthal's ›Elektra‹. Am 13. September 1903 notiert er im Tagebuch: „Zu Hugo nach Rodaun. Elektra fertig. Liest daraus vor. Der wilde Tanz am Ende herrlich. Auch durchaus meine Griechen, hysterisch, abgehetzt, ins Ruhelose getrieben.“ Zitiert nach HOFMANNSTHAL, Kritische Ausgabe (zit. Anm. 33), S. 371.

zesse haben sie in Verbindung mit einer tieferen Bewusstseins- und Daseinsschicht treten lassen, die sich im Rekurs auf Nietzsches Konzept des Dionysischen schlüssig erläutern lässt. Der bedeutendere Teil von Elektras Existenz und Persönlichkeit ist vom Verhältnis mit jenem dionysischen Tiefenreich bestimmt. Von dort rühren ihre wiederkehrenden Visionen von der Ermordung des Vaters, ihre prophetischen Antizipationen der Ermordung der Mutter und die Visionen des eigenen Endes. Die real vergehende Zeit hat für Elektra hingegen ihre Bedeutung verloren, das apollinische *principium individuationis* ist in ihrem Bewusstsein aufgehoben. Sie lebt im *nunc stans*, das einzig den Mord am Vater und die Sühne dieser Tat zum Inhalt hat. Als Chrysothemis die Schwester aus einer ihrer Visionen aufscheucht, fährt diese „zusammen, wie der Nachtwandler, der seinen Namen rufen hört. Sie taumelt. Ihre Augen sehen um sich, als fänden sie sich nicht gleich zurecht“ (E 192). Elektra ist Bewohnerin zweier Welten, wobei die dionysische, archaisch-emotionale und alle Individuation lösende Sphäre in ihrem Bewusstsein deutlich dominiert. Dieses Missverhältnis ist der Grund für ihren derangierten Geisteszustand. In der ›Geburt der Tragödie‹ schreibt Nietzsche: „Dabei darf von jenem Fundamente aller Existenz, von dem dionysischen Untergrunde der Welt, genau nur soviel dem menschlichen Individuum in's Bewusstsein treten, als von jener apollinischen Verklärungskraft wieder überwunden werden kann“ (KSA 1, 155). Eben diesen Ausgleich vermag Elektra nicht mehr zu bewerkstelligen.

Das Missverhältnis von dionysisch-emotionaler Erfahrung und apollinisch-rationaler Organisation ist es auch, was Elektra an der praktischen Umsetzung ihrer Rachegehalte hindert. Ganz im dionysischen Seinsgrund verfangen, geht ihr die planende Ruhe ab, die für die Ausführung ihrer Vorhaben vonnöten wäre. Zu dem Anschlag auf das Leben der Mutter und deren Liebhaber vermag sie sich nicht zusammenzureißen; und an einer Schlüsselstelle des Dramas, als sich für Elektra endlich die Möglichkeit auftut, an der Blutrache für den Vatermord ihren Anteil zu haben, vergisst sie, dem Bruder das Beil zu geben (vgl. E 106).<sup>48)</sup> Die emotionale Übermacht hemmt jede realweltliche Handlungsfähigkeit. Dadurch, dass Elektra sich von ihren Gefühlen mitreißen lässt, begibt sie sich des Anteils an der Sühnung des Vatermords.

Höhe- und Endpunkt von Elektras Existenz ist der Todestanz am Schluss des Stückes. Hier bricht die dionysische Macht, die ihr ganzes Sein bestimmt hatte, mit solcher Entschiedenheit hervor, dass Elektra selbst daran zugrunde geht. Wenn sie ausruft „Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: | schweigen und tanzen!“, dann wird deutlich, dass sich für sie im Moment des Triumphes die individuierende Welt des Logos auflöst und an ihre Stelle die Sphäre dionysischen Taumels tritt, die im „namenlose[n] Tanz“ (E 233) zu symbolischer Repräsentation kommt.

<sup>48)</sup> Vgl. JENS, Hofmannsthal (zit. Anm. 42), S. 64f.

<sup>49)</sup> Vgl. FRICK, ‚Die mythische Methode‘ (zit. Anm. 4), S. 136; – RITCHIE ROBERTSON, ‚Ich habe ihm das Beil nicht geben können‘: the Heroine's Failure in Hofmannsthal's Elektra, in: *Orbis Litterarum* 41 (1986), S. 312–331, hier: S. 324f.

Während sich Elektras Verhalten in weiten Teilen des Stückes durch Bezug auf die zeitgenössischen Hysteriediskurse explizieren lässt, erweist sich für die interpretatorische Aufschlüsselung des abschließenden Tanzes der Rekurs auf Nietzsches Philosophie als unerlässlich.<sup>50</sup> Der Vergleich Elektras mit einer „*Mänade*“ ebenso wie ihre musikalischen Halluzinationen gemahnen überdeutlich an Nietzsches Tragödienschrift: „Ob ich nicht höre? ob ich die | Musik nicht höre? sie kommt doch aus mir | heraus“ (E 233). Elektra geht am Schluss des Stückes ganz im ‚Geiste der Musik‘, im dionysischen Urgrund auf, mit der Konsequenz, dass das Individuum Elektra der Vernichtung anheimfällt. In einer Nachlassnotiz aus dem Jahre 1905 schreibt Hofmannsthal: „Meine antiken Stücke haben es alle drei mit der Auflösung des Individualbegriffes zu tun. In der „Elektra“ wird das Individuum in der empirischen Weise aufgelöst, indem eben der Inhalt seines Lebens es von innen her zersprengt, wie das sich zu Eis umbildende Wasser einen irdenen Krug. Elektra ist nicht mehr Elektra, weil sie eben ganz und gar Elektra zu sein sich weihte.“<sup>51</sup>)

Eine Bewertung dieser dionysischen Auflösung findet sich in Hofmannsthals Stück jedoch nicht. Ein göttlicher Plan ist in dem modernen Werk – anders als in der attischen Tragödie – nicht mehr auszumachen; und selbst wenn es einen solchen gäbe, so würde die dionysisch fortgerissene – man kann auch sagen: hysterisch verstörte – Elektra keinen Anteil an dessen Ausführung mehr haben. Der Tod liegt nur noch im strikt individuellen Geisteszustand der Protagonistin begründet; im Verhältnis zum übergeordneten Geschick des Atridenhauses bleibt er sinnlos. Hofmannsthal führt der eigenen, als überzogen rationalistisch, historisierend bzw. ‚apollinisch‘ empfundenen Epoche in der ›Elektra‹ ein Übermaß dionysischer Energie vor, das in der Zeit der Jahrhundertwende allerdings eher pathologisch als erhaben wirkt. Von einer kultur- und gemeinschaftsstiftenden Erfahrung, wie sie dem dionysischen Tanz noch etwa in Euripides ›Bakchen‹ zukam und wie Wagner und der junge Nietzsche sie sich vom spätromantischen Gesamtkunstwerk erhofften, kann in Hofmannsthals ›Elektra‹ keine Rede mehr sein. Im Moment ihres höchsten Triumphes ist Elektra maximal isoliert, ihre Vision des gemeinschaftlichen „Reigen[s]“ (E 233) ist eine bloße Halluzination kurz vor dem endgültigen Zusammenbruch. Die neo-archaische Rekonstitution des Dionysischen aus dem Geiste der Psychoanalyse wirkt einzig auf das Individuum; für die Gesellschaft insgesamt bleibt dieses Wiedererstarken des exzessiv Dionysischen entweder bedeutungslos oder entfaltet seine Wirkung lediglich in der Destruktion.

Hofmannsthals kreativer Rekurs auf den antiken Mythos ist in seiner modernen Ambivalenz letztlich ein Zeugnis der Entmythisierung der eigenen Epoche. In der ›Elektra‹ sind die Götter abwesend. Auf Hofmannsthals eigene Epoche gewendet heißt das allerdings: „Gott ist todt!“. Dort, wo die Sinnerfahrung nicht mehr durch eine Beziehung mit externen, metaphysischen Mächten gewährleistet

---

<sup>50</sup>) Michael Worbs hat darüber hinaus überzeugend für eine Verbindung des Tanzes der Elektra mit Erwin Rohdes ›Psyche‹ argumentiert. Vgl. WORBS, *Nervenkunst* (zit. Anm. 40), S. 294f.

<sup>51</sup>) GW 10, S. 461.

werden kann, ist der Mensch notwendig auf sich selbst zurückgeworfen. Indem Hofmannsthal in seinem Stück dem Dionysischen – das ja auch bei Nietzsche, wie dieser immer wieder betonte, vor allem als Metapher zu verstehen war – die Einkleidung der in seiner Epoche so heiß diskutierten Hysterie gab, fand er einen letzten Ausdruck entgrenzender Erfahrung unter den Bedingungen der Moderne. Eine übergeordnete Bedeutung aber drückt sich in dieser Erfahrung nicht mehr aus. Elektra, die in der attischen Tragödie in die Entwicklung einer sinnhaften Schicksalsdynamik eingebunden war, ist in der Wiener Moderne zum radikal isolierten Individuum geworden. Ihr Tanz zum Tode ist weder Strafe noch Opfer, nicht Sieg noch Scheitern, sondern die nur noch aus der Individualpsychologie motivierte Selbsterstörung eines unrettbaren Ich.

## V.

Die Zuordnung Oskar Kokoschkas zur Wiener Moderne ist nicht unproblematisch. Ästhetisch und inhaltlich scheint sein Werk eher Formen und Themen des Expressionismus zu antizipieren als an die künstlerischen Positionen der Jungwienener anzuknüpfen.<sup>52)</sup> Auch unterhielt Kokoschka keine nennenswerten Kontakte zu den Zentralgestalten der Wiener Moderne, zu Schnitzler, Hofmannsthal, Beer-Hofmann oder Bahr.<sup>53)</sup> Die biografischen Daten hingegen lassen es als vertretbar erscheinen, den Autor der Wiener Moderne zuzuschlagen: Im Jahre 1887, als Kokoschka ein Jahr alt war, zog die Familie nach Wien, wo Kokoschka bis zum Jahre 1910 lebte. Die Periode früher künstlerischer und literarischer Prägung fällt somit in die Hochzeit und in den direkten Wirkkreis der Jungwienener Bewegung.

Inwieweit Kokoschka zur Zeit der Entstehung seiner frühen Dramen und Erzählungen mit den Schriften Friedrich Nietzsches vertraut gewesen ist, lässt sich nicht zuverlässig eruieren. In den Briefen bis zum Ende des expressionistischen Jahrzehnts taucht der Name des Philosophen nur ein einziges Mal auf, im Jahre 1918, elf Jahre nach der Entstehung von Kokoschkas erstem Drama ›Mörder, Hoffnung der Frauen‹ (dann jedoch in durchaus affirmativer Weise).<sup>54)</sup> Dies muss allerdings nicht viel zu bedeuten haben, finden sich doch in Kokoschkas Korrespondenz überhaupt nur wenige Hinweise auf aktuelle Lektüren. Auch Shakespeare, Goethe und Thomas Mann werden in den Briefen bis 1919 je nur ein einziges Mal genannt. Gewiss ist, dass Kokoschka bereits in jungen Jahren, teils

<sup>52)</sup> ›Mörder, Hoffnung der Frauen‹ wurde vielfach als ‚erstes expressionistisches Drama‘ bezeichnet. Vgl. z. B. GERO VON WILPERT (Hrsg.), *Lexikon der Weltliteratur*, Bd. 4, Stuttgart 1993, S. 917.

<sup>53)</sup> In den Briefen bis 1919 findet sich keiner der genannten Autoren erwähnt. In seiner Autobiografie nennt Kokoschka nur Hofmannsthal, mit dem Hinweis, dass er sich dessen „Annäherungsversuche[n]“ entzogen habe. OSKAR KOKOSCHKA, *Mein Leben*, München 1971, S. 282.

<sup>54)</sup> Brief Oskar Kokoschkas an Bohuslav Kokoschka vom 11. Dezember 1918. OSKAR KOKOSCHKA, *Briefe 1905–1919*, Düsseldorf 1984, S. 285.

vermittelt durch den literaturenthusiastischen Vater Gustav Kokoschka, ein reges Interesse an Literatur und Philosophie an den Tag legte.<sup>55)</sup> Es ist anzunehmen, dass der in Wiener Bohème-Kreisen verkehrende junge Kunststudent mit den zentralen Thesen und bis zu einem gewissen Grade wohl auch mit den Schriften des Modephilosophen Nietzsche vertraut gewesen ist.

Kokoschkas Drama ›Mörder, Hoffnung der Frauen‹ entstand 1907 und wurde zum ersten Mal 1910 veröffentlicht.<sup>56)</sup> Wie in allen seinen frühen literarischen Arbeiten wählt Kokoschka hier das fundamentale Spannungsverhältnis zwischen den Geschlechtern als Thema. In ›Mörder, Hoffnung der Frauen‹ begegnen sich Mann und Frau, zu archaischen Urtypen stilisiert, in einer imaginären altertümlichen Szenerie,<sup>57)</sup> begleitet jeweils vom Chor der Männer und Frauen. In den Reaktionen des Mannes und der Frau aufeinander mischen sich Furcht und Faszination. Der Mann lässt die Frau von seinen Genossen brandmarken, die Frau schlägt dem Mann eine Wunde in die Seite. Während die Heere der Männer und Frauen sich in einer wilden Orgie vereinigen, wird der verwundete Mann in einen Käfig gesperrt, den die Frau lüstern umschleicht. In einer vampiresken Verbindungsszene entzieht der Mann der Frau durch die Gitterstäbe hindurch die Lebensenergie, befreit sich anschließend und erschlägt „wie Mücken“ (M 41) die fliehenden Männer und Weiber.

In seinen autobiografischen Schriften hat Kokoschka vereinzelt Hinweise zur Auslegung seines ersten Bühnenstückes gegeben: „In meinem ersten Schauspiel hatte ich mich gegen die Gedankenlosigkeit unserer männlichen Zivilisation mit meinem Grundgedanken vergangen, daß der Mann sterblich und die Frau unsterblich sei und daß nur der Mörder diese Grundtatsache in der modernen Welt umkehren will.“<sup>58)</sup> Unter Berücksichtigung dieses Deutungsaspekts offenbart das Stück seine gesellschafts- und zeitkritische Dimension. Indem Kokoschka die Archetypen des Weiblichen und Männlichen gegeneinander antreten lässt, setzt er zugleich zwei fundamentale Urtriebe in Opposition: die Ratio und die Leidenschaft, den Rausch und die Beherrschung – das Dionysische und das Apollinische. Der diametrale Gegensatz dieser beiden Triebpole bestimmt das gesamte Stück. In

<sup>55)</sup> Vgl. FRANK WHITFORD, Oskar Kokoschka. A Life, London 1986, S. 8f.

<sup>56)</sup> Es liegen vier, von der Handlung her identische, im Detail aber recht unterschiedliche Fassungen des Stückes vor. Vgl. HORST DENKLER, Die Druckfassungen der Dramen Oskar Kokoschkas. Ein Beitrag zur philologischen Erschließung der expressionistischen Dramatik, in: DVjs 40 (1966), S. 90–108. Es wird hier die erste Fassung herangezogen, die noch zu Kokoschkas Wiener Zeit entstand. OSKAR KOKOSCHKA, Das schriftliche Werk, Bd. 1, Dichtungen und Dramen, hrsg. von HEINZ SPIELMANN, Hamburg 1973, S. 33–41. Diese Ausgabe wird als „M“ im Text zitiert.

<sup>57)</sup> In der ersten Fassung findet sich keine zeitliche Zuordnung. Ab der zweiten Fassung heißt es am Beginn des Textes „Die Handlung spielt im Altertum“. Vgl. GERLIND FRINK, Zur Geschlechterbeziehung in Kokoschkas Einakter Mörder, Hoffnung der Frauen, in: GUDRUN KOHN-WAECHTER (Hrsg.), Schrift der Flammen. Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert, Berlin 2001, S. 95–110, hier: S. 99.

<sup>58)</sup> OSKAR KOKOSCHKA, Schriften 1907–1955, hrsg. von HANS MARIA WINGLER, München 1956, S. 50f.

der anfänglichen Machtlosigkeit des Mannes, die sich erst durch die vitalisierende Vereinigung mit der Frau überwinden lässt, allegorisiert Kokoschka die fehlende Lebenskraft der eigenen Dekadenzkultur. Im Stück wird die neuerliche vitalistische Befeuerung des männlich-apollinischen Prinzips durchgespielt – allerdings ohne jedwede realsoziale Reformintention. In Kokoschkas eigenen Worten: „Ein neues Dasein, zu welchem ich den Schlüssel wie zu einem versperrten Schlosse zu suchen begann. Dies ist vielleicht das Geheimnis meines ersten Bühnenstücks ‚Mörder, Hoffnung der Frauen.‘“<sup>59)</sup>

Im Folgenden soll aufgezeigt werden, dass sich die komplexe Metaphorik und Symbolik des Stückes – vor allem die Farb- und Tierbilder – vollständig entlang der Linien des nietzscheanischen Doppels apollinisch-dionysisch aufschlüsseln lassen. Im Rekurs auf naheliegende Prätexte aus Nietzsches Feder einerseits – vor allem der ›Geburt der Tragödie‹ und ›Also sprach Zarathustra‹ – und neutestamentarische Bibelstellen andererseits eröffnet sich die Möglichkeit einer kohärenten Interpretation des kompakten und kryptisch anmutenden Textes.

Exzessiv wird in ›Mörder, Hoffnung der Frauen‹ von Farbbeschreibungen Gebrauch gemacht. Das Plakat, das Kokoschka für die Uraufführung des Stückes im Jahre 1909 selbst anfertigte, beschreibt der Maler wie folgt: „Der Mann ist blutig rot, das ist die Lebensfarbe, aber tot liegt er im Schoß einer Frau, die weiß ist; das ist die Todesfarbe.“<sup>60)</sup> Neben die dominierenden Farben rot und weiß tritt im Stück noch die Farbe blau, die Farbe der Vernunft und Geistigkeit. Als der Mann zu Beginn des Stückes auftritt, lautet die Beschreibung im Nebentext: „*Weißes Gesicht, blauegepanzert, Stirntuch, das eine Wunde bedeckt*“ (M 35). Das gesamte Existenzproblem des Mannes ist in dieser Beschreibung bereits angedeutet. Der Panzer, kulturelles Artefakt und zugleich männlich konnotiert, ist blau, assoziiert mit Kultur und Ratio. Gleichzeitig deutet die weiße Gesichtsfarbe des Mannes auf fehlende Vitalität hin. Die Verbindung dieser beiden Aspekte ist im Bild der Kopfwunde vollzogen: Die exzessive Geistigkeit des Mannes führt zu einem Verlust an Lebenskraft. Dem Chor der Männer ermangelt es ebenfalls an vitaler Energie, „*müde und unwillig*“ (M 35) bleiben sie hinter der Kraft des Mannes zurück, dem sie sich willig als Führer anvertrauen. Die Frau hingegen tritt groß, laut sprechend und rot gekleidet auf: „mein Auge sammelt der Männer Frohlocken, ihre stammelnde Lust kriecht wie eine Bestie um mich“ (M 35). Die animalische Lust der Männer verschafft der Frau Herrschaft über sie, der männlichen Waffengewalt setzt sie ihre Verführungskunst entgegen. Mit dem Wort „stammelnd“ wird zugleich auf die begriffslose, dionysische Rauschwelt hingedeutet, die hier in die Sphäre der Erotik hinüberspielt. Dieser Bereich, jenseits der Ratio und des Logos, ist eindeutig weiblich konnotiert: Die Frauen werden als „*lüstern*“, „*irrsinnig*“, „*verlangend*“ und immer wieder als „*geil*“ bezeichnet. Der Mann und die Frau stehen sich als Archetypen des vergeistigt Apollinischen und des rauschhaft

<sup>59)</sup> KOKOSCHKA, Mein Leben (zit. Anm. 53), S. 63.

<sup>60)</sup> Ebenda, S. 64.

Dionysischen gegenüber. Männer und Frauen des Chores benennen die notwendigen Defizite derartiger Extrempositionen: „ERSTES MÄDCHEN Der hat keine Lust! | ERSTER MANN Die hat keine Scham!“ (M 37). Während beim Mann der geschlechtliche Trieb verkümmert ist, scheint die Frau allein auf ihre Triebnatur zurückgeworfen. Hieraus erhellt auch partiell die Unfähigkeit des Mannes, die Frau anders denn als Tier zu behandeln. Indem er sie brandmarkt, ergreift er Besitz von ihr, nicht jedoch in Form sexueller Vereinigung, sondern durch Erniedrigung, Gewalt und objektivierende Markierung seines Eigentums. Die Frau ist wehrhaft und schlägt dem Mann eine Wunde, der daraufhin, in Starrkrampf verfallend, zum Gesang anhebt: „Sinnlose Begehr von Grauen zu Grauen, unstillbares Kreisen im Leeren. Gebären ohne Geburt, Sonnensturz, wankender Raum“ (M 38). Auf das Geschlechtliche gemünzt wird hier die Negativvision einer ‚ewigen Wiederkehr‘ beschrieben, der niemals endende und ewig fruchtlose Kampf zwischen Mann und Frau.<sup>61)</sup>

Diverse Hinweise auf den Zusammenhang von Musik und Sprachlosigkeit einerseits und rauschhaften Extremerfahrungen andererseits lassen eine Deutung des Stückes im Rekurs auf Nietzsches Tragödienschrift als besonders plausibel erscheinen. Im Moment, da der Mann verwundet wird, hebt er zu singen an, während ihm zugleich die Epiphanie von der ewigen Wiederkehr des Geschlechterkampfes zuteilwird (vgl. M 38). Die Nahtoderfahrung bringt ihn dem musikalischen, dionysischen Urgrund nahe. Ein noch deutlicherer Hinweis auf den Gott des Rausches und der Musik findet sich am Ende des Stückes, als der Mann, kurz bevor er der Frau die letzte Lebenskraft entzieht, spricht: „Versehrtes Leben, in Träumen oder Wachen sah ich ein singendes Wesen. Atmend entwirft sich mir Dunkles“ (M 40). Traum und Wirklichkeit verschwimmen ihm, durch beide scheint ihm das ‚singende Wesen‘, die Gottheit des orgiastischen Lebens entgegen. Indem der Mann sich zum Schluss dem vitalistisch-dionysischen Prinzip ganz hingibt, wird er zur gewaltig überlegenen, ‚roten‘, aber stummen Kriegerfigur.

Neben der Farbsymbolik findet sich eine exzessive Tiermetaphorik als zweiter Bildbereich zur Kodierung des Widerstreits zwischen Apollinischem und Dionysischem. Die Frau wird mit den Raubtieren „Natter“ und „Panther“ und mit der närrischen „Äffin“ verglichen. In den Tierbildern zeigt sich ihre lüstern lauernde und irrationale Natur. Auch scheint die Frau in geradezu schamanenhafter Verbindung mit der Tierwelt zu stehen: „DRITTER MANN Man sagt, scheue Vögel kommen zu ihr und lassen sich greifen“ (M 37). Des Mannes Verhältnis zur Tierwelt hingegen ist geprägt von Instrumentalisierungsbestrebungen und Sadismus: „ZWEITER MANN Tiere marterte er, wiehernde Stuten erdrückte sein Schenkel. | DRITTER MANN Vögel, die vor uns liefen, mußten wir blenden, rote Fische im Sande ersticken“ (M 37). Die Grausamkeit, die der Mann an der Frau

---

<sup>61)</sup> Vgl. CAROL DIETHE, *Aspects of Distorted Sexual Attitudes in German Expressionist Drama with Particular Reference to Wedekind, Kokoschka and Kaiser*, New York 1988, S. 123ff.

verüben lässt, erscheint somit als konsequente Fortsetzung seiner Dominanzbestrebungen der Tierwelt gegenüber.

Nicht die Frau allein ist mit dem Animalischen assoziiert. Zu Beginn des Stückes „*kriechen*“ (M 35) die Männer herauf; Männer und Frauen vereinigen sich „*wälzend und paarend [...] auf dem Boden*“ (M 38). Überhaupt scheint dem Chor der Männer und Frauen etwas Animalisch-Herdenhaftes anzuhaften, was sie einerseits einander annähert, sie andererseits aber von ihren jeweiligen Führern entfernt. Ihre gegenseitige Beziehung stellt eine Alternative zu dem agonalen Spannungsverhältnis zwischen dem Mann und der Frau dar, die die geschlechtlichen Extremen repräsentieren. Die Masse bleibt allerdings an Entschlossenheit und Tatkraft weit hinter ihren jeweiligen Führern zurück. Sowohl die Männer als auch die Frauen distanzieren sich von den Extremmanifestationen ihres jeweiligen Geschlechts: „wir kennen Euch nicht“ (M 39), rufen sie während des sexuellen Aktes.

Es ist der Mann allein, der sich nicht auf das Animalisch-Triebhafte festlegen lässt. Sein letztlichster Zugewinn an dionysischer Lebenskraft manifestiert sich nicht im Erwachen sexueller Lust, sondern in kriegerisch-destruktiver Allermächtigung. Indem er die davoneilenden Männer und Frauen „*wie Mücken erschlägt*“ (M 41), erweist er seine grenzenlose Überlegenheit gegenüber den tierhaften Massenmenschen. Der Vergleich mit Nietzsches ‚Übermensch‘ aus dem ›Also sprach Zarathustra‹ liegt hier nahe.<sup>62)</sup> „Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch“, schreibt Nietzsche dort (KSA 4, 16). Der Übermensch ist das Gegenteil unbewusster und instinktverlorener Tierheit; er ist aber in der Fülle seiner Macht und im Reichtum seines Erlebens auch den gewöhnlichen Menschen weit überlegen. Zum Schluss steht in Kokoschkas Drama der Mann als Übermensch der Masse der schwachen, triebhörigen ‚Herdenmenschen‘ gegenüber.<sup>63)</sup>

Einen letzten großen Motivbereich des Stückes bilden die Anspielungen auf die christliche Tradition. Dieser textuellen Dimension ist bisher in der Forschung nur wenig Beachtung geschenkt worden. Allein der dreifache Hahnenschrei im letzten Drittel des Stückes wurde in diesem Kontext kontrovers diskutiert. Horst Denkler hat die naheliegende Verbindung zum neutestamentarischen Verrat des Petrus interpretatorisch zurückgewiesen und den Hahnenschrei stattdessen schlicht als Symbol des beginnenden Morgens gedeutet (zumindest der zweite Teil dieser These wird durch die Regieanweisung „*Hahnenschrei, es lichtet im Hintergrund*“ (M 39) gestützt).<sup>64)</sup> Carol Diethe pflichtet Denkler in seiner Ablehnung einer christlichen Deutung bei und versteht den Hahnenschrei ihrerseits gar als folkloristisch präfigurierten Warnruf, der dem ‚Vampir‘ bedeuten soll, ins Grab zurückzukehren (was allerdings mit dem Schluss des Stückes nicht recht

<sup>62)</sup> Vgl. ebenda, S. 125.

<sup>63)</sup> Die Vergleiche schwacher Menschen mit einer „Heerde“ sind zahlreich im Werk Friedrich Nietzsches. Exemplarisch sei auf den 115. Aphorismus der ›Fröhlichen Wissenschaft‹ sowie auf den 9. Abschnitt der ersten Abhandlung aus ›Zur Genealogie der Moral‹ verwiesen. KSA 3, S. 474f.; KSA 5, S. 269f.

<sup>64)</sup> Vgl. DENKLER, Die Druckfassungen (zit. Anm. 56), S. 102.

zusammengehen will).<sup>65</sup>) Außer Acht gelassen wurde dabei jeweils, dass weitere religiöse Chiffren im Text sowie der allgemein häufige Gebrauch christlicher Symbolik in Kokoschkas frühen Dramen – es wären hier auf ›Der brennende Dornbusch‹ (1911), ›Hiob‹ (1917) und selbst noch auf ›Orpheus und Eurydike‹ (1918) hinzuweisen – eine Interpretation im Rekurs auf die christliche Tradition durchaus nahelegen.

In der Bibel geht der Hahnenschrei dem Tod und der Auferstehung Christi voraus. In ›Mörder, Hoffnung der Frauen‹ ertönt der Hahnenschrei zum dritten Male, als der Mann, nach dem Mord an der Frau und dem Chor, „*rot fort[geht]*“ (M 41). Der Mann lässt sich als Anti-Christ im wörtlichen Sinne verstehen. Seine ‚Auferstehung‘ führt nicht zum ewigen Leben, sondern zum Tod der gewöhnlichen Menschen. Diese Deutung wird durch andere christliche Symbole im Text gestützt. Zweimal wird der Mann als „Teufel“ bezeichnet (M 38, 41), er ist der Messias einer negativen Theologie vitalistischer Grausamkeit. Als der Mann, am Tiefpunkt seiner Kraft angekommen und im Sarg liegend, in den Käfig gesperrt wird, schreibt die Frau „*ein großes weißes Kreuz an den Turm*“ (M 39). Dass das Kreuz in der Todesfarbe gezeichnet wird, deutet einerseits auf die Schwächung des Mannes hin – unmittelbar zuvor sagt die Frau „er ist ganz weiß“ (M 39) –, verweist aber zugleich auf seinen Christusstatus. Die Christusfigur allerdings ist hier pervertiert: Der Anti-Christ bringt den Tod. Als weiterer Hinweis in diese Deutungsrichtung lässt sich der Umstand interpretieren, dass die Frau, kurz ehe der Mann wieder an Kraft gewinnt, „*in seine Wunde*“ (M 39) greift. Die Wunde des Mannes erinnert an die Wunde in der Seite des gekreuzigten Jesu, die Szene lässt an den ungläubigen Thomas denken, der erst an die Auferstehung Christi glaubte, als er die Finger in die Wunde des Auferstandenen legen konnte (Joh. 20, 19–29). Der Mann – der Übermensch – ist auch deshalb ‚Hoffnung der Frauen‘, weil er als eine Art negativer Messias die Makelhaftigkeit des weiblichen Geschlechts und der gewöhnlichen Männer ausgleicht und sich zu einer höheren Seinsform aufwirft – allerdings zum Verderben all jener, die sich ihm in den Weg stellen.

Am Ende von Kokoschkas Stück steht keine lebbare Sozialutopie, sondern die ganz und gar singuläre Ermächtigung des Mannes. Die Krise der „männlichen Zivilisation“ wird im Stück nicht gelöst, sondern nur konstatiert. Der Autor schreibt: „Mein Stück ist kein Lehrstück im Sinne des Theaters als moralische Anstalt, es drückt bloß meine eigene Einstellung zu meiner Welt aus.“<sup>66</sup>)

Kokoschka adaptiert in ›Mörder, Hoffnung der Frauen‹ zwei zentrale Themen der Wiener Moderne: den Konflikt zwischen den Geschlechtern und die Frage nach den Möglichkeiten und Bedingungen echten, starken Lebens. Zugleich nimmt der kurze Text eine erstaunliche Fülle an Kernthemen und -verfahren des literarischen Expressionismus vorweg: die utopische Wandlungsidee, die Ästhetik der Hässlichkeit, den agonalen Grundimpetus und die dramatische Ausgestaltung

<sup>65</sup>) Vgl. DIETHE, *Aspects of Distorted Sexual Attitudes* (zit. Anm. 61), S. 133.

<sup>66</sup>) KOKOSCHKA, *Mein Leben* (zit. Anm. 53), S. 67.

der Grausamkeit, das Verhältnis von (schwacher) Masse und (starkem) Individuum, die exzessive Farb- und Tiermetaphorik, die deutlichen Bezüge auf religiöse Prätexte, die sprachliche Verknappung und den stark expressiven Sprachduktus.<sup>67)</sup> Werk und Person Oskar Kokoschkas fungieren als ein Bindeglied zwischen Wiener Moderne und Expressionismus, einerseits aufgrund der spezifischen Werkästhetik, aber auch weil Kokoschka selbst zu Beginn des Jahrzehnts, das später als das expressionistische bekannt werden sollte, seinen Wohnort von Wien nach Berlin, dem Zentrum der expressionistischen Bewegung, verlegte. Als „Piloten des Expressionismus“<sup>68)</sup>, wie Kokoschka es in seiner Autobiografie bezeichnete, leiten seine frühen Stücke von der Wiener Moderne zu jener literaturgeschichtlichen Epoche über, in der das Werk Friedrich Nietzsches wohl seine größte Wirkung entfaltete. Keine andere Schriftstellergeneration hat sich ähnlich enthusiastisch auf Nietzsche bezogen und so direkt an sein Werk angeknüpft wie die deutschen Expressionisten.

## VI.

Will man ein gemeinsames Element der auf so unterschiedliche Weise umgesetzten Rezeption von Nietzsches ›Geburt der Tragödie‹ in den hier analysierten Werken festhalten, so lässt sich Folgendes bemerken: Die Reaktualisierung des Mythos als sozial verbindendes und metaphysisch sinnstiftendes Kulturereignis lässt sich in der Moderne – so demonstrieren es alle Texte – nicht mehr praktisch umsetzen. In Beer-Hofmanns ›Der Tod Georgs‹ ist die mythische Vision lediglich Ausdruck einer Traumsehnsucht, die dann in der wirklichen Welt allerdings nicht in der Mythologie, sondern in der Theologie befriedigt wird. Hofmannsthal's ›Elektra‹ stellt den dionysischen Taumel als ein Ereignis hysterischer Entrückung innerhalb einer archaisch-grausamen Gesellschaft dar. Das dionysische Erlebnis gleicht jedoch keineswegs das Sinndefizit der entgöttlichten Welt aus, sondern führt vielmehr zur Vernichtung der Protagonistin. In Kokoschkas proto-expressionistischem Stück ›Mörder, Hoffnung der Frauen‹ schließlich wird der Widerstreit des Dionysischen mit dem Apollinischen auf den Kampf der Geschlechter abgebildet. Die Konfrontation der geschlechtlichen Extrempositionen findet sich in Form einer hyperbolischen männlichen Ermächtigungsfantasie umgesetzt, der möglicherweise eine anthropologische oder psychologische, aber gewiss keine realsoziale Dimension mehr zukommt.

Betrachtet man die beiden hofmannsthal'schen Forderungen, die Antike einerseits als „magischen Spiegel“ der eigenen Zeit zu begreifen und andererseits den „Schauer des Mythos *neu* [zu] schaffen“, so muss konstatiert werden, dass in den literarischen Werken der Wiener Moderne vor allem der erste Anspruch eingelöst wird. Das ‚mythische‘ Geschehen in den untersuchten Texten ist in hohem Maße

<sup>67)</sup> Für einen Überblick zu zentralen expressionistischen Themen und Verfahren siehe THOMAS ANZ, *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart 2002, bes. S. 44–99.

<sup>68)</sup> KOKOSCHKA, *Mein Leben* (zit. Anm. 53), S. 67.

eine indirekte Analyse der eigenen Epoche. Die Rückkehr in den ‚mythischen Mutterschoß‘ (Nietzsche) hingegen stellt in der Moderne ebenso wenig eine reale Option dar wie die Wiederbelebung des ‚getöteten Gottes‘.

Nietzsche selbst nahm im Laufe seines Lebens Abstand von der in der ›Geburt der Tragödie‹ vorgestellten Artisten-Metaphysik und dem Versuch einer modernen Restitution des Mythos. Das Dionysische jedoch, als Chiffre starker, ursprünglicher und sinnhafter Lebenserfahrung, blieb weit über die Tragödienschrift hinaus eine bestimmende Denkfigur in seinem Werk. Auch noch in der diesseitigen Metaphysik der Stärke, dem ‚Willen zur Macht‘, und im Konzept des ‚Übermenschen‘ versuchte Nietzsche, Ausformungen einer dionysischen Erfahrung zu beschreiben – die dann allerdings kein artistischer Eskapismus mehr sein sollten, sondern „der Erde treu“ (KSA 4, 15) blieben. Die Künstler kommender Epochen, auf deren Werk die Philosophie Nietzsches einen bedeutenden Einfluss ausübte – Thomas Mann, Hermann Hesse, Gottfried Benn und viele andere – nahmen gerade das ‚Dionysische‘ als eines der zentralen Elemente der nietzscheanischen Gedankenwelt auf und brachten es in ihrem Werk zur je individuellen Ausgestaltung. Was allerdings die kreative Rezeption jener speziellen Ausprägung des Dionysischen, die Nietzsche in der ›Geburt der Tragödie‹ beschrieb, anbetrifft, so kommt den Jungwienern zweifellos ein Sonderstatus zu. Die Autoren keiner anderen Epoche haben sich in vergleichbarer Deutlichkeit und Häufigkeit auf Nietzsches spezifisch antikisierende Interpretation des Dionysischen bezogen wie die Autoren der Wiener Moderne.

