

1948 STR
03971



Ich kann mich nur an einen einzigartigen Moment erinnern: Als wir während der TWA-Entführung über meine Heimat flogen, sah ich für einen Sekundenbruchteil das sterbende Gesicht meines Vaters. Ich sah, wie er lächelte. Ich werde das mein ganzes Leben nicht vergessen. (Vollständiges Interview siehe S. 8 f.)

Leila Khaled, 1989

Elektratext. Tantalos, König in Phrygien, raubt die Speise der Götter, schlachtet Pelops, seinen Sohn, setzt ihn den Göttern vor. Die Götter erkennen die Mahlzeit, nur Demeter isst von einer Schulter. So bestrafen sie den Raub: Tantalos hängt an einem Obstbaum, der unter einem schwebenden Felsen in der dreifach ummauerten Mitte des Hades aus einem Teich wächst, in ewigem Hunger zwischen den Früchten, Durst über dem Wasser, Angst unter dem Stein. Die Götter verfluchen sein Geschlecht. Niobe, Tochter des Tantalos, hat zwölf Kinder. Sie prahlt vor den Göttern mit ihrer Fruchtbarkeit. Apollon und Artemis töten die zwölf Kinder mit zwölf Pfeilen. Zeus verwandelt die schreiende Mutter in ihr eigenes Standbild. Im Frühsommer weint der Stein. Zum ersten Kriegsoffer bestimmt ein Seherspruch Iphigenie, Tochter Agamemnons und der Klytaimnestra. Klytaimnestra widersetzt sich, Agamemnon gehorcht, Iphigenie legt ihren Hals unter das Beil. Klytaimnestra teilt mit Aigisthos, dem Sohn des Thyestes und Mörder des Atreus, Macht und Bett. Klytaimnestra und Aigisthos töten Agamemnon, nach seiner Heimkehr aus zehn Jahren Krieg, im Bad mit Netz Schwert Beil. Thyestes, Sohn des Pelops, bricht die Ehe seines Bruders Atreus. Atreus erschlägt die Söhne seines Bruders und bewirtet ihn mit ihrem Blut und Fleisch. Thyestes tut seiner eigenen Tochter Gewalt an. Ihr Sohn Aigisthos tötet Atreus. Agamemnon, Sohn des Atreus, nimmt Klytaimnestra zur Frau, sein Bruder Menelaos ihre Schwester Helena. Helena wird von Paris verführt, folgt ihm nach Troja, der Trojanische Krieg beginnt. Elektra, zweite Tochter Agamemnons, rettet Orestes, ihren Bruder, vor dem Schwert des Aigisthos und schickt ihn nach Phokis. Zwanzig Jahre lang, Magd unter Mägden im Palast der Mutter, wartet sie auf seine Heimkehr. Zwanzig Jahre lang träumt Klytaimnestra den gleichen Traum: eine Schlange saugt Milch und Blut aus ihren Brüsten. Im zwanzigsten Jahr kehrt Orestes heim nach Mykene, erschlägt Aigisthos mit dem Opferbeil, nach ihm seine Mutter, die mit entblößten Brüsten vor ihm steht und um ihr Leben schreit.

Heiner Müller

Handlung

Nach dem Trojanischen Krieg in einem Hof des Herrscherhauses von Mykene

Wo bleibt Elektra?

Mägde beseitigen die blutigen Reste täglicher Opferungen. Die Königstochter Elektra wird von ihnen verhöhnt, weil sie sich wie ihresgleichen halten läßt. Nur die Jüngste ergreift für Elektra Partei, sie wird dafür gezüchtigt.

Allein! Weh, ganz allein.

Wieder beschwört Elektra zur nächtlichen Stunde die Vision der Ermordung ihres abgöttisch geliebten Vaters Agamemnon. Rache an seinen Mördern, ihrer Mutter Klytämnestra und deren Buhlen Aegisth, zu nehmen, ist ihr einziger Lebensinhalt. Sie ersehnt die Rückkehr ihres Bruders Orest, den sie als Kind vor Aegisth in Sicherheit gebracht hat.

Was willst du? Tochter meiner Mutter, Tochter Klytämnestras?

Die jüngere Schwester Chrysothemis warnt Elektra davor, daß Klytämnestra sie einsperren will. Chrysothemis dringt in Elektra, sich mit den Verhältnissen zu arrangieren und abzulassen von ihrem Haß, der beide zu Gefangenen macht. Mit ihrem ungebrochenen Willen zum Leben ist Chrysothemis der Schwester zutiefst verhaßt, sie weist sie von sich.

Wenn das rechte Blutopfer unterm Beile fällt, dann träumst du nicht länger!

Geplagt von Alpträumen läßt Klytämnestra erneut ein Opfer bringen. Sie sucht Elektras Rat, welches Tier noch zu schlachten sei, damit sie Ruhe fände. Elektra orakelt über ein Menschenopfer. Fast erbarmt sie der desolate Zustand ihrer Mutter; daß Klytämnestra

aber Aegisth nicht aufgeben will, entfacht ihre Rachsucht umso heftiger: Klytämnestras eigenes Blut, das Blut ihrer Mutter, will Elektra fließen sehen. Boten bringen die Nachricht, daß Orest gestorben sei. Klytämnestra triumphiert.

Nun denn allein.

Elektra ist entschlossen, mit Hilfe der Schwester das Werk der Rache selbst zu vollbringen. Doch Chrysothemis entzieht sich Elektras suggestiver Verführung zur Gewalt, sie kann nicht. Elektra verflucht sie und scharrt nach dem vergrabenen Beil, der Mordwaffe.

Ein Fremder erscheint; er bezeugt Elektra den Tod des Orest. Aus ihrer Verzweiflung hört der Fremde die Stimme des gemeinsamen Blutes. Er selbst ist Orest. Die Geschwister erkennen einander.

Triff noch einmal!

Orest ist gekommen, die ihm auferlegte Tat zu tun: er mordet seine Mutter. Ihr Todesschrei läßt die Mägde zusammenlaufen. Von einem Diener geholt, kommt Aegisth, um sich den Tod des Orest bestätigen zu lassen. Elektra leuchtet ihm heim. Auch er wird von Orest erschlagen.

Chrysothemis feiert den Doppelmord als Tat ihrer Befreiung. Elektra erkennt ihre Rolle im sinnlosen Spiel der Gewalt und zerbricht daran. Auf Orest, dem neuen Diktator, lastet die Schuld des Murthermordes.

M.J.

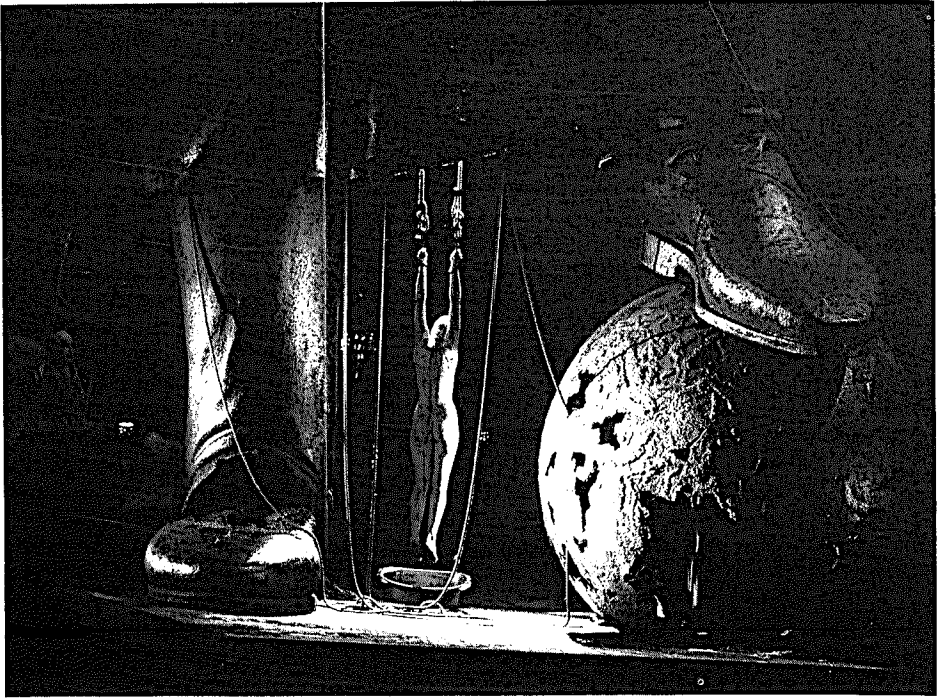
„Der erste Einfall kam mir anfangs September 1901. Ich las damals, um für die ‚Pompeia‘ gewisses zu lernen, den ‚Richard III.‘ und die ‚Elektra‘ von Sophokles. Sogleich verwandelte sich die Gestalt dieser Elektra in eine andere. Auch das Ende stand sogleich da: daß sie nicht mehr weiterleben kann, daß, wenn der Streich gefallen ist, ihr Leben und ihr Eingeweide ihr entstürzen muß, wie der Drohne, wenn sie die Königin befruchtet hat, mit dem befruchtenden Stachel zugleich Eingeweide und Leben entstürzen. Die Verwandtschaft und der Gegensatz zu Hamlet waren mir auffallend. Als Stil schwebte mir vor, etwas Gegensätzliches zu ‚Iphigenie‘ zu machen ...“

Hugo von Hofmannsthal, 1904



Die Morde von Mykene und Elsinor waren nicht nur Sippenrache, sondern Königs- und Herrschermorde. Sie waren nicht nur eine Verletzung einer Verwandtschaftsbeziehung, sondern auch Usurpation. Die Tragödiensituationen sind nicht nur Exempel und Extreme moralischer Gegensätze, sie sind auch beispielhaft gesteigerte politische Konflikte, und zwar im wörtlichen Sinne, abgeleitet vom griechischen Wort *polis*: Stadt und Staat. Und deshalb wird Theben für das Oidipus-Verbrechen mit der Pest bestraft und Mykene für die Atriden-Verbrechen verdammt. Und deswegen ist nach dem Mord am alten Hamlet „etwas faul im Staate Dänemark“. Die Figur des Königs und Herrschers vereint einen doppelten Widerspruch in sich: den zwischen dem Mitglied der Gesellschaft und dem außerhalb der Gesellschaft Stehenden, zwischen dem Menschen, der ist wie alle anderen, und der sakralen Persönlichkeit. Die Herrscher der griechischen Tragödien leiten ihre Herkunft von den Göttern ab, die christlichen Könige sind Gesalbte des Herrn. Doch auch dann noch, wenn die Sakralität der königlichen Herrschaft verhöhnt wird, bleibt eine andere Transzendenz bestehen: die der Geschichte. Die Verbrechen auf Thronebene sind nicht nur eine Verletzung der moralischen Ordnung, sie stürzen auch den Staat ins Verderben. Aigisthos der beiden *Elektra*-Tragödien ist ein Tyrann, nach dem Verbrechen auf Elsinor ist „Dänemark ein Gefängnis“.

Jan Kott



Musikalische Leitung: Garcia Navarro
Inszenierung: Harry Kupfer
Bühnenbild: Hans Schavermoch
Kostüme: Reinhard Heinrich
Premiere: 12. November 1989

Agamemnon ist ja ein Diktator gewesen . . .

Elektra als Drama unbewältigter Vergangenheit

K.: Wir finden die Unmöglichkeit gestaltet, daß sich Menschen unter bestimmten Konstellationen mit ihrer Vergangenheit aussöhnen können, ihre Vergangenheit eigentlich bewältigen. Da lag für mich der Reiz, als nach dem 2. Weltkrieg – nach dieser Weltkatastrophe – Aufgewachsener, wo es immer um Vergangenheitsbewältigung ging, sich nun mit einem solchen Stück, das das eigentlich zum Thema hat, auseinanderzusetzen.

Der Schauplatz des Dramas – eine Diktatur

K.: Das ist doch das Thema, ich meine schon Agamemnon, der als Urvater über dem ganzen thront, also auch sinnbildlich im Bühnenbild, ist ja ein Diktator gewesen. Immerhin hat er sein Kind getötet, um den Trojanischen Krieg beginnen zu können; und damit beginnt ja die ganze Tragödie in seiner Familie.

Elektra – eine Terroristin

K.: Ich würde sagen, sie ist eine psychologische Terroristin, die zwar unglaublich viel Menschliches an sich hat, aber sich gegen Gegenwärtiges für Vergangenes entschieden hat. Obwohl man ihr unentwegt recht geben möchte, setzt sie im Kampf gegen diese Diktatur natürlich auch diktatorische Mittel ein gegenüber der Schwester, gegenüber dem Bruder, also eine Psy-

cho-Terroristin oder eine Psycho-Diktatorin, wenn man es so nennen will, nur sie hat damit keinen Erfolg: man könnte eigentlich sagen, niemand hat in dem Stück und in der Vorgeschichte damit Erfolg.

Die Königin und Königsmörderin Klytämnestra

K.: Eine Frau, die um alles betrogen wurde, und die gehandelt hat. Sie ist Verbrecherin geworden, kann aber die Früchte dieses Verbrechens nicht ernten und ruiniert sich selbst bzw. lebt am Abgrund. Das ist eigentlich ihre Existenzform.

Elektras Schwester Chrysothemis – eine Opportunistin

K.: Es gibt das Anarchische, aber auch das Geordnete im Sinne der Diktatur oder das scheinbar Geordnete im Sinne von opportunistischem Verhalten. Es wird in beiden Fällen bewiesen, daß für die individuelle Selbstverwirklichung als Befreiung im Sinne der Bewältigung von Vergangenheit unter den extremen Bedingungen, wie sie hier ausgetragen werden, nichts erreicht wird, – nichts erreicht wird für den Menschen, nichts erreicht wird für das Individuum, ob es nun im Moment unter- oder überlegen ist.

Die schöne Seele des Terrors

Vor genau 20 Jahren unübersehbar auf den Titelseiten von „Time Magazine“ und allen Tageszeitungen: Leila Khaled, die Schönheit mit den scharf geschnittenen Zügen und der Kalaschnikow in den Fäusten, gehüllt ins unvermeidliche Palästiniensertuch.

1969 entführt die 22jährige eine TWA-Boeing und avanciert damit in die crème de la crème des internationalen Terrors. Ihre Karriere dauert exakt ein Jahr und reißt auf dem Höhepunkt ihrer „Popularität“ jäh ab.

Am 6. September 1970 gelingt es der von ihrem Chef, dem Kinderarzt Dr. Georges Habasch, geführten „Volksbefreiungsfront für Palästina“ innerhalb weniger Stunden, gleich vier Flugzeuge in ihre Gewalt zu bringen.

Nur eine Entführung endet blamabel. Leila findet im Piloten einer El-Al-Maschine ihren Meister: der geht mit einer Boeing 707 auf Sturzflug und bringt den „Engel der Revolution“ im wahrsten Sinne aus dem Gleichgewicht. Sie stolpert, wird überwältigt, in Handschellen gelegt und in das Londoner Polizeigefängnis West-Drayton gebracht. Dort erwarten sie Dutzende Auslieferungsanträge und – zumindest – eine lebenslange Haftstrafe.

Einst gefürchtet wie Arafat und populär wie Che ist Leila Khaled heute Führerin der Frauenorganisation der „Volksbefreiungsfront für Palästina“ und lebt am Stadtrand der syrischen Hauptstadt Damaskus. Und sie ist immer noch die rechte Hand des Kinderarztes Dr. Georges Habasch, genannt „der Schlächter“.



WIENER: Wie lange saßen Sie im Gefängnis, als man Sie damals in der El-Al-Boeing überwältigte?

KHALED: Nicht länger als 28 Tage.

WIENER: Wie sind Sie da so schnell rausgekommen?

KHALED: Meine Freunde haben sofort eine Maschine einer britischen Linie mit ungefähr 100 Passagieren an Bord entführt und haben mich damit freigeprüßt.

WIENER: Sie erzählen das heute so locker, aber lebten Sie damals nicht in ständiger Angst?

KHALED: Als Hijackerin? – Da darf man keine Gefühle haben. Das einzige, woran man beim Flugzeugentführen denkt, ist: Ich tue meine Pflicht. Denn wenn man so wie ich und mein Volk immer nur vertrie-

ben wurde, als Kind kein Buch, keine Süßigkeiten, nie ein Zuhause hatte, immer nur mit Unrecht konfrontiert worden ist, dann bleibt einem nur mehr zu kämpfen. Es ist ein Kampf ums Überleben.

WIENER: Sie fühlten auch nichts, als Sie die alleinige Gewalt über ein Flugzeug und 100 Passagiere hatten?

KHALED: Nein, absolut nichts. Ich kann mich nur an einen einzigartigen Moment erinnern: Als wir während der TWA-Entführung über meine Heimat flogen (L. Khaled wurde 1948, als der Staat Israel gegründet wurde, mit ihren Eltern aus Haifa in den Libanon vertrieben; *Anm. d. Red.*), sah ich für einen Sekundenbruchteil das sterbende Gesicht meines Vaters. Ich sah, wie er lächelte. Ich werde das mein ganzes Leben nicht vergessen. Diese Entführung gab mir übrigens zum letztenmal die Gelegenheit, meine Heimat Palästina zu sehen.

WIENER: Warum haben Sie sich damals gerade eine amerikanische Maschine ausgesucht?

KHALED: Das haben sich selbst meine Freunde gefragt. Aber wir hatten damals die sichere Information, daß sich Yitzak Rabin an Bord befinden soll. Den wollten wir uns holen. Nur dürfte der vorher Wind bekommen haben und ist kurzfristig auf eine andere Maschine umgestiegen.

WIENER: Und was machte diese Entführung so spektakulär?

KHALED: Ich war die erste Frau, die bei einer Flugzeugentführung die Kommandogewalt hatte.

WIENER: Lernen die palästinensischen Frauen auch heute noch, wie man mit Maschinenpistolen umgeht?

KHALED: Kaum. Diese Zeiten sind vorbei.

WIENER: Heißt das, Sie haben den Terrorismus zur Gänze aufgegeben und die Kalaschnikow an den Nagel gehängt?

KHALED: Ja, denn es hat sich wirklich viel geändert. Vor 20 Jahren ging es darum, die schreiende Ungerechtigkeit unserem Volk gegenüber ins Bewußtsein der Weltöffentlichkeit zu rücken. Das ist uns gelungen. Habasch hat sich deshalb bereits Anfang der siebziger Jahre von Terroraktionen zurückgezogen. Alles was danach gesprengt, entführt oder in die Luft gejagt wurde, ging nicht auf unser Konto.

WIENER: Welche Mittel im Kampf um die Befreiung Ihres Volkes wenden Sie jetzt an?

KHALED: Wir unterstützen den gewaltlosen Widerstand, die Intifada. Dieser Aufstand der jungen Palästinenser in den besetzten Gebieten kommt vom Volk, wird von niemandem dirigiert oder kontrolliert, zermürbt aber die Feinde unglaublich.

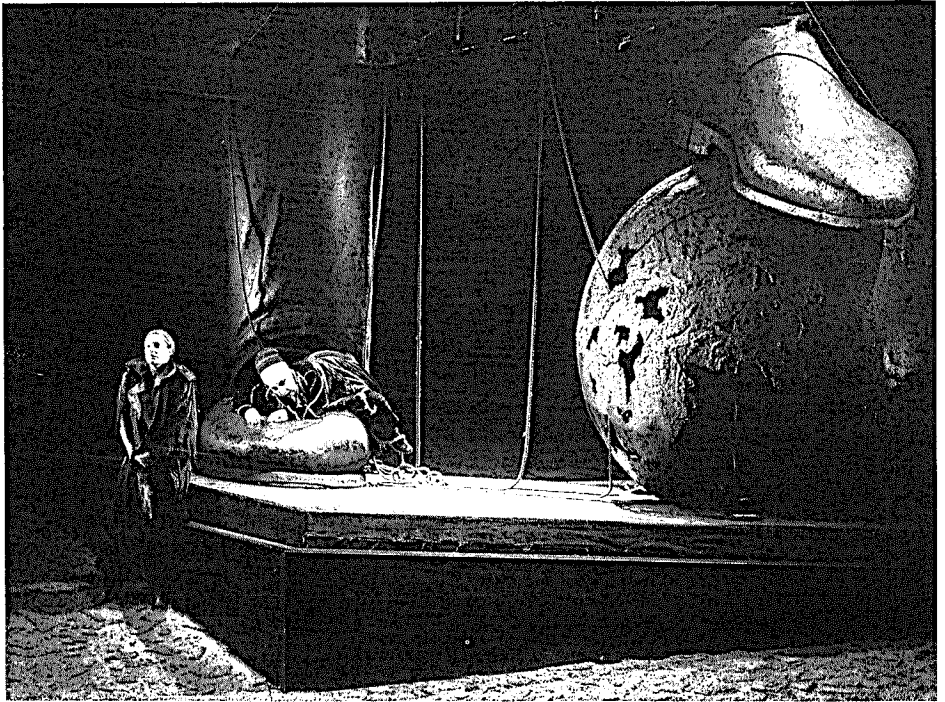
WIENER: Sie sind auch Feministin?

KHALED: Ich denke an den zukünftigen Staat Palästina, in dem Mann und Frau gleichberechtigt leben sollen. Die Frauen kämpfen und leiden wie die Männer, also sollen sie auch die gleichen Rechte haben. Das ist auch ein Beschluß unseres letzten Nationalkongresses.

WIENER: Sind Sie mittlerweile verheiratet?

KHALED: Ja, mein Mann ist aber gerade in der Sowjetunion. Und meine beiden Kinder sind zu Hause; die werden schon aufs Essen warten.

WIENER: Wir wollen sie nicht verhungern lassen.



Deborah Polaski
Anny Schlemm

Was die Wahrheit ist, das bringt kein Mensch heraus.

Wirklichkeit und Imagination in Richard Strauss' und Hugo von Hofmannsthals Elektra

Elfenmusik

Die erste gemeinschaftliche Operarbeit von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal, nach *Salome* der zweite Einakter des Komponisten, ist bis heute ein Werk der Irritationen geblieben. Dies gilt nicht nur für die avancierte Tonsprache der Partitur, mit der sich Strauss zweifellos am weitesten in die Ausdruckssphäre der musikalischen Moderne des 20. Jahrhunderts vorgewagt hat, um von diesem äußersten Grenzwert seines expressiven musikdramatischen Vermögens aus den konsequenten Rückzug auf spätromantische Stilprinzipien zu treiben. Dies betrifft auch die gesamte theatralische Anlage des Werks, deren Ausrichtung sich als kaum verhüllte Absage an alle kulinarischen Erwartungen des zeitgenössischen Musikgeschmacks verstehen läßt, wie sie noch für *Salome* maßgeblich waren. Noch 1963 konnte einer der damals führenden Strauss-Biographen, Ernst Krause, *Elektra* als *Umweg auf der sonst so lichtvollen Schaffensbahn des Meisters* beschreiben und die ästhetischen Defizite des Werks gerade im Fehlen jener *erwärmenden Empfindungen* ausmachen, die *das Publikum vor allem als Ausstrahlung der Macht des Eros bei der Kunstform Oper gewohnt ist*.

Seit der Dresdner Uraufführung am 25. Januar 1909, der nach des Komponisten eigenem Zeugnis zunächst lediglich ein Achtungserfolg beschieden war, gilt *Elektra* daher als grandioses Nachtstück pathologischer Leidenschaften, monumental

und virtuos durchgestaltet in den musikalischen Mitteln, monolithisch abweisend scheinbar aber immer dann, wenn es den Zuschauer nach subjektiven Anknüpfungspunkten an das Geschehen, seine mythische Höhenlage und Ausschließlichkeit verlangt. Solch in der Wirkungsgeschichte der *Elektra* vielfach bezogener Gestus der Verweigerung ist nicht zuletzt auch auf ihren Schöpfer selbst zurückgeschlagen, der seinem eigenen Werk im Alter einigermaßen kopfschüttelnd ob der darin zum Ausdruck kommenden Gefühlsextasen gegenüberstand und geneigt gewesen zu sein schien, das seiner Meinung nach allzu forcierte des Ausdrucks noch nachträglich zu beschneiden. In diesem Sinne läßt sich eine der „Zehn goldenen Regeln“ verstehen, in denen Strauss bereits 1925 einem jungen Kapellmeister ins Stammbuch schrieb, *Salome* und *Elektra* so zu dirigieren, *als seien sie von Mendelssohn: Elfenmusik*.

Trotz der auch andernorts zu beobachtenden robusten Bonhommie, wie sie die ästhetischen Stellungnahmen des Komponisten vor allem gegenüber dem eigenen Schaffen kennzeichnet und sich hier in der aufführungspraktischen Sorge niederschlägt, die ohnehin heikle Ausdruckskurve der Musik nicht durch dirigentische Zutat noch unnötig zu überreizen, besitzen derartige Pointen bei Strauss immer auch einen überraschenden Hintersinn, der zu einem tieferen Verständnis des Werks führen kann. Im vorliegenden Fall bedeutet dies die auch hörpsychologisch

fruchtbare Einsicht, hinter den eruptiven Klangkaskaden, dem grell grimassierenden Aufschrei der Singstimmen und dem voluminös geballten Orchesterkommentar jene leisen Töne zu vernehmen, welche jenseits der allenthalben vorherrschenden Fassade von Angst und Wahn den zutiefst humanen Kern dieses düsteren actus tragicus ausmachen sollen. Die scheinbar paradoxe Dirigieranweisung scheint so auf eine verborgene Dialektik hinauszulaufen, welche die mythische Szenerie dieses Einakters durchwaltet und noch in der vehementesten Absage an alle Dreiklangseligkeit zum Ausdruck kommt: Indem der Komponist nachträglich gerade jenes seiner Werke, das im Urteil der Nachwelt am nachhaltigsten von der traumatischen Krisen- und Endzeitstimmung am Vorabend des Ersten Weltkriegs geprägt worden ist, mit dem Signum zauberischster deutscher Romantik versah, schien er etwas von dem humanistischen Potential retten zu wollen, als dessen radikale Preisgabe die *Elektra* oft genug verstanden worden ist.

Aufklärung

Tatsächlich verweist der Entstehungshintergrund des Einakters gerade nicht in jene poetisch gelöste Atmosphäre, wie sie für die Welt der Shakespeareschen Komödien und ihrer maßvoll gebändigten Musikalisierung durch einen so formbewußten Komponisten wie Mendelssohn-Bartholdy prägend gewesen ist. Vielmehr hat Strauss die *Elektra* an anderer Stelle gerade aus dem Bewußtsein der Abkehr vom bildungsbürgerlich vernutzten und um die Jahrhundertwende längst hohl gewordenen Menschlichkeitspathos begriffen und seinen Wunsch, das *dämonische, ekstatische Griechentum des 6. Jahrhunderts Winckelmannschen Römerkopien und Goethescher Humanität entgegenzustel-*

len, als den entscheidenden künstlerischen Impuls bei der Komposition begriffen. Dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn man die Motive betrachtet, welche in die Gestaltung der dichterischen Vorlage eingegangen sind. Anders als bei dem im Anschluß an *Elektra* entstandenen *Rosenkavalier* handelt es sich bei dieser ja nicht um eine Gemeinschaftsarbeit im engeren Sinne, die von Beginn an geplant und abgestimmt gewesen wäre. Vielmehr wurde für die Vertonung das seit 1903 bereits vorliegende Drama Hofmannsthals lediglich in einigen Einzelheiten modifiziert, die vor allem den Auftritt des Aegisth betrafen, blieb im übrigen aber unverändert. Der ansonsten so ergiebige Briefwechsel zwischen Strauss und Hofmannsthal wirkt daher im Falle der *Elektra* zwangsläufig eher wortkarg und beschränkt sich mit einer Ausnahme im wesentlichen auf technische Details. Diese betrifft allerdings den ästhetischen Nerv der Oper und verweist zugleich auf die Sorge, das Stück könnte wie eine Neuauflage der Wilde-Vertonung erscheinen. Hofmannsthal hat die unterschiedliche Stillage beider Werke in einem farblichen Gegensatz zusammengefaßt: *Bei der ‚Salome‘ soviel purpur und violett gleichsam, in einer schwülen Luft, bei der ‚Elektra‘ dagegen ein Gemenge aus Nacht und Licht, schwarz und hell.* (Brief vom 25. April 1906)

Nun eröffnet die von einem so bildmächtigen Dichter wie Hofmannsthal für *Elektra* gewiß nicht zufällig herangezogene Polarität von Dunkelheit und Licht ein breites bedeutungsgeschichtliches Assoziationsfeld, das in Verbindung mit der Handlung der Oper weit über die bloß illustrative und koloristische Komponente hinausgeht und gleichsam einen Orientierungsrahmen für das Verständnis vermittelt. Nacht liegt nicht nur tageszeitlich über dem Handlungsschauplatz von Mykene, von beängstigender Dunkelheit ist auch

die in den Wechselreden der Bühnenfiguren sukzessive entfaltete Welt der Träume und alptraumartigen Visionen, denen sie sich konfrontiert sehen. Nicht zufällig begleitet der wiederholte Ruf nach mehr Licht die Abfolge eines Geschehens, an dessen Ende *tausend Fackeln* angezündet werden und damit auch atmosphärisch den mit der erfolgten Rache entbundenen Lebens- und Sinnenrausch sinnfällig machen sollen. Hofmannsthal hat dieser Farbsymbolik eine *auf Sieg und Reinigung hinauslaufende, aufwärtsstürmende Motivenfolge* zugeordnet, ein kathartisches Prinzip sozusagen, das die großräumige Programmatik der Oper im wahrsten Wortsinn als eine Art Aufklärung erscheinen läßt. Aufklärung verspricht sich auch Klytämnestra im Gespräch mit ihrer Tochter über die Natur der sie quälenden Träume, als Durchbruch zu Helligkeit und Klarheit stellt sich dieser der Vollzug der Rache dar, der für sie mit einem selbstbewußten Innwerden ihrer Sinnlichkeit und ihres Körpergefühls verbunden ist: *Seht ihr das Licht, das von mir ausgeht?* Licht-, Helligkeits- und Sonnenaufgangsmetaphern haben in der Kulturgeschichte mit wechselnden Akzenten seit je den Vorgang der inneren Erleuchtung, der Wahrheitsfindung und Befreiung begleitet, handle es sich dabei nun um das strahlende Licht, das von Vernunft und Erkenntnis am Ende des 18. Jahrhunderts auszugehen schien, oder um die lichtvollen Segnungen des wissenschaftlich-technischen Fortschritts, der vor allem die großstädtischen Metropolen der Epoche um 1900 erhellte. Das Wahrheitspathos des klassischen Humanitätsideals, wie es etwa Goethes Griechendrama *Iphigenie auf Tauris*, in manchem das Gegenstück zur jahrhundertspäteren *Elektra*, bestimmt, ist lichtlos ebenso undenkbar wie die düsteren Massenaufmärsche des Faschismus, deren Fackelschein kollektives Erlösungsglück zu verheißen schien.

Nimmt nicht die Schlußvision Elektras mit dem Triumphzug der *Tausenden, die Fackeln tragen und deren Tritte, deren uferlose Myriaden Tritte überall die Erde dumpf dröhnen machen*, in rauschhafter Verblendung vorweg, was nur wenige Jahre später beim begeistert gefeierten Kriegsausbruch grausige Realität werden sollte? Als Vollendung des Aufklärungsprinzips ist schließlich jenes Projekt der Psychoanalyse Sigmund Freuds beschrieben worden, dessen Anfänge um die Jahrhundertwende der Dichter Hofmannsthal verfolgte und für seine Dramen fruchtbar zu machen suchte.

Seelenanalyse

So gesehen steht *Elektra* mehrdeutig im Zentrum jener *Nervenkunst* der Wiener Moderne (Worbs), deren verbindende Zielvorstellung in der Aufklärung über den *heimnisvollen inneren Orient*, das abgedunkelte *Reich des Unbewußten* bestand, wie es Hofmannsthal einmal formuliert hat. In diesen Zusammenhang gehört auch eine Bemerkung von Strauss, der gerade das Prinzip der psychologischen Introspektion in der *Elektra* mit ihrer musikalischen Radikalität verknüpft hat, sei doch in ihr *bis an die äußersten Grenzen der Harmonik, psychischer Polyphonie (Klytämnestras Traum) und Aufnahmefähigkeit heutiger Ohren* gegangen. Freilich gehört das, was die Kunst, zumal das musikalische Ausdrucksvermögen des Musiktheaters, auf diesem Weg als ihre eigene Wahrheit ans Licht zu bringen vermag, längst nicht mehr in den Bereich eindeutiger moralischer Prinzipien, programmatischer Leitvorstellungen oder allgemeingültiger Gefühlsbotschaften, von denen das Opernrepertoire von *Fidelio* bis *Troubadour* so voll ist. Vielmehr ist *Elektra* auch darin ein Beispiel modernen Erkenntniszweifels, daß sie die fortdauernde An-

strenge zur Selbstvergewisserung, in die ihre Figuren bis hin zur ratlosen Verzweigung Klytämnestras verstrickt sind, gleichsam ans Publikum weitergibt. *Was die Wahrheit ist, das bringt kein Mensch heraus.* Diese resignierende Einsicht der Mutter begleitet als gewichtiger Kontrapunkt das scheinbar so eindeutige Sinnangebot der Handlung, wonach alles im gerechtfertigten Vollzug der Rache in Licht und Liebe gelöst und zum Guten gewendet sei. Wie anders als tief fragwürdig und ambivalent wäre denn die Schlußszene mit dem Zusammenbruch Elektras und dem ins Leere verklingenden Ausruf ihrer Schwester zu verstehen, mit dessen musikalischer Motivgestalt die Oper auf ihren Anfang zurückverweist? *Orest! Orest!*

Die hier erkennbare Tendenz zu einer mehrsinnigen Psychologisierung des Mythos entsprach einer um die Jahrhundertwende nicht nur auf die Dichtung beschränkten geistesgeschichtlichen Strömung, die sich vom „dionysischen“ Griechenlandsbild Friedrich Nietzsches, aber auch von der bilderreichen Mythenexegese Johann Jakob Bachofens inspirieren ließ. Hofmannsthal ist davon ebenso berührt worden wie der frühe Sigmund Freud.

Imagination

Die Großform der *Elektra* ist häufig als eine Art Triptychon verstanden worden, das aus dem großen Auftrittsmonolog Elektras (1), der zentralen Szene zwischen Elektra und Klytämnestra (2) und der Wiederbegegnung Elektras mit Orest (3), gipfelnd in der abschließenden Tanzszene, gebildet wird, wobei den Auftritten der Chrysothemis ein eher verbindender Charakter zukäme. Diese Lesart entspricht zwar der dramaturgischen Funktion der einzelnen Szenen, soweit sie für den Fortgang der

äußeren Handlung maßgeblich sind, verdeckt jedoch eher die Tatsache, daß alle Auftritte gleichermaßen einem einheitlichen Gestaltungsmodus folgen, der als dialogische Auffächerung imaginärer psychischer Vorstellungsgehalte beschrieben werden kann. Diese gehen in den verschiedenen Szenen des Musikdramas jeweils von einer bestimmten Bühnenfigur aus und werden in Form von Monolog oder Wechselrede diskursiv entfaltet, dienen der persönlichen Selbstdeutung ihres Sprechers und stellen diese im Dialog mit einem Bühnenpartner zur Diskussion. So beschwört Elektra in ihrer Eingangsszene, von einem pathologischen Wiederholungszwang getrieben, das Bild des getöteten Vaters, um ihrer seelischen Vereinsamung Herr zu werden:

Agamemnon! Vater! / Ich will dich sehn, laß mich heute nicht allein! / Nur so wie gestern, wie ein Schatten dort / im Mauerwinkel zeig dich deinem Kind!

Mit der äußeren Statik von Elektras Bühnenerscheinung, der ihre psychische Fixierung auf das unbeirrt verfolgte Rachemotiv entspricht, kontrastiert die Umtreibigkeit ihrer Schwester, die sich von inneren Stimmen verfolgt glaubt:

In keiner Kammer leidet's mich, ich muß / von einer Schwelle auf die andre, ach! / treppauf, treppab, mir ist, als rief es mich, / und komm' ich hin, so stiert ein leeres Zimmer / mich an.

Vollends auf die Ebene des Imaginären gehoben scheint die Szene in der großen Auseinandersetzung zwischen Elektra und ihrer Mutter, deren alptraumartige Visionen von der Tochter in eine perfide Traumdeutungslogik mit dem Ziel nicht der Befreiung, sondern der physischen und existenziellen Vernichtung des Träumers überführt werden. Einmal mehr ist diese Szene ein Beispiel für die vertrackte Dialektik der Aufklärung in der Oper, in-

dem die gesuchte Selbsterkenntnis für Klytämnestra alles andere als Erlösung verheißt.

Träume / sind etwas, das man los wird. Wer dran leidet / und nicht das Mittel findet, sich zu heilen, / ist nur ein Narr. Ich finde mir heraus, / wer bluten muß, damit ich wieder schlafe.

Von ähnlich doppeldeutiger Inszenierung ist die Zukunftsvision, mit der Elektra ihre Schwester zur Komplizin des Racheplans zu machen sucht. Auch hier greift sie in geschicktem Rollenspiel, bei dem die masochistische und inzestuöse Komponente übrigens nicht zu überhören ist, Ängste und Wunschvorstellungen des Gegenübers auf, um sie für die eigenen Zwecke dienstbar zu machen:

Mädchen, sträub' dich nicht! / Es bleibt kein Tropfen Blut am Leibe haften: / schnell schlüpfst du aus dem blutigen Gewand / mit reinem Leib ins hochzeitliche Hemd.

Kennzeichnend für das geniale Psychogramm der Oper ist die Tatsache, daß vor diesem Hintergrund der Realitätscharakter der Bühnenhandlung zunehmend zu schillern und zwischen Einbildung und Wirklichkeit zu oszillieren beginnt. Was anfänglich als scheinbar ganz persönliches Trauma der Hauptgestalt erscheinen mochte, vom derben Realismus der Gesindeszene noch unterstrichen, greift sukzessive auf alle Beteiligten über und läßt sie als mehr oder minder hilflose Marionetten der grandiosen monomanischen Inszenierung Elektras agieren. *Immer sitzen wir auf der Stange wie angehängte Vögel und wenden links und rechts den Kopf und niemand kommt.* Vollends als Einbruch des Imaginären in die Realität der Szene stellt sich der Auftritt des Orest dar. Daß es damit sein besonderes Bewenden haben muß, ist nicht nur an den ausführlichen Szenenanweisungen abzulesen, die das Wunderbare und gleichsam Magische seiner Wiederkehr unterstreichen, sondern

auch an der Tatsache, daß sich dieser just zu einem Zeitpunkt einstellt, an dem Elektra scheinbar endlich selbst zur Rache tat entschlossen ist. *Nun denn, allein!* Die Reibungslosigkeit, mit der sich Orest in die Rachepläne seiner Schwester einfügt, läßt ebenso Zweifel an seiner realen Identität aufkommen wie die Vorbehalte Elektras, die sich einer Ausgeburt ihrer Einbildung gegenüber glaubt:

Es rührt sich niemand! O laß deine Augen / mich sehn, Traumbild, mir geschenktes / Traumbild, schöner als alle Träume!

Sexus

Das Finale der Oper führt auf den verborgenen psychologischen Grundkonflikt, um den herum sich nicht nur das persönliche Schicksal Elektras, sondern auch das gesamte Drama im mykenischen Herrscherhaus entfaltet. Bereits in dessen Verlauf ist die traumatische, aus Angst und aggressiver Spannung zusammengesetzte Atmosphäre des Geschehens wiederholt mit dem Motiv verdrängter Sexualität in Verbindung gebracht worden, das in bildlicher Steigerung als Chiffre verhinderten Lebens überhaupt erscheint. Nicht der gewaltsame physische Tod Agamemnons und dessen Sühne, wie ihn der antike Mythos beschreibt, bildet den Ausgangspunkt der Handlung, sondern seine bis in die vitalsten Triebkräfte verstörende seelische Rückwirkung auf alle Beteiligten. In diesem Sinne führt die Oper die unterschiedlichsten Reaktionsmomente auf diese Gewalttat vor, die von der puren Angst Klytämnestras und ihrer fassadenhaften Kostümierung über den ebenfalls angstbestimmten Verzicht Chrysothemis' auf die ersehnten Mutterfreuden bis hin zum Rachefanatismus Elektras reicht. Daß dessen elementarer Impuls seine Energien aus dem im Zusammenhang mit dem Trauma der Mordtat zurückgestauten



Mani Mekler, Deborah Polaski





Sexualtrieb bezieht, wird für sie jedoch erst am Ende zum Gegenstand einer halbbeußten Einsicht, deren emphatischer Klagegestus das rauschhafte Durchbruchserlebnis der abschließenden Tanzszene vorwegnimmt:

Ich glaube, ich war schön: wenn ich die Lampe / ausblies vor meinem Spiegel, fühlt' ich es / mit keuschem Schauer. Ich fühlt' es, / wie der dünne Strahl des Mondes / in meines Körpers weißer Nacktheit badete, / so wie in einem Weiher, und mein Haar / war solches Haar, vor dem die Männer zittern, / dies Haar, versträht, beschmutzt, erniedrigt. / Verstehst du's Bruder? Ich habe alles, / was ich war, hingeben müssen.

Vor diesem Hintergrund werden im Tanzfinale alle bisher für Elektra gültigen psychischen Koordinaten aufgelöst: An die Stelle des Redezwangs ist das ekstatische Verstommen getreten, die Körperstarre in schwingende Bewegung überführt, der Bann imaginärer Selbstbespiegelung zugunsten einer euphorischen Gegenwärtigkeit gebrochen. In genauer Übereinstimmung mit den Erkenntnissen der Psychoanalyse verdeutlicht der Schluß allerdings auch, daß diese Form der rauschhaften Bewältigung innerer Konflikte das Individuum bis über die Grenzen der Selbstauflösung führen kann. Zwar wird die neurotische Fassade in einem gewaltsamen Akt seelischer Exaltation zum Einsturz gebracht, Elektras Zusammenbruch ist jedoch auch ein Indiz dafür, daß die bloße Freisetzung von elementarer Triebenergie allein noch kein Garant für eine dauerhafte Neuformierung der Persönlichkeit ist. Entgegen den am Ende vorherrschenden Bildern von Helligkeit und Erleuchtung folgt die tiefenpsychologische Katharsis des Musikdramas nicht dem Schema der Aufklärung, sondern der Regression in einen dionysischen Bewußtseinszustand, dessen Wirklichkeitsbezug ebenso verblendet ist wie der vorher so zwanghaft

verfolgte Rachetraum. Es entspricht daher der musikdramatischen Logik, wenn die Schlußakte der Oper auf deren Einleitung zurückverweisen.

Endzeit

Die von der Oper in mythischem Gewand erzählte Geschichte von verdrängter Sexualität und deren scheinbarer Befreiung, von politischer Herrschaft, Verbrechen und Umsturz bezieht ihre Sprengkraft aus der Tatsache, daß sie mit vieldeutiger Psychologie einer Affektdisposition des damaligen Opernpublikums entsprach und seismographisch auf dessen Ängste und Verstörungen in den letzten Jahren vor Ausbruch jenes großen Krieges reagierte, der das Ende der „guten alten Zeit“ markieren sollte. So entwirft das Musikdrama in Gestalt des antiken Mykene ein modellhaft reduziertes Bild der mitteleuropäischen Gesellschaft um 1900, soweit diese aus triebökonomischer Perspektive erfassbar ist. Kennzeichnend für die von vielen Zeitgenossen geteilte Epochendiagnose der Oper ist ein verbreitetes Unbehagen an der Kultur und die Ahnung, daß die gründerzeitliche Sekuritätsfassade mit kollektiven tiefenpsychologischen Verwerfungen korrespondierte, für die das Anwachsen hysterischer Erkrankungen nur eines der zahlreichen Indizien war. Gerade die in vielen Werken der damaligen Literatur (so etwa in den Erzählungen und Dramen Arthur Schnitzlers) zum Ausdruck kommende Einsicht, daß die Stabilität der Gesellschaftsordnung und die mit ihr verbundene Ehe- und Geschlechtermoral mit dem Verzicht auf die Entfaltung elementarer Sexualität erkaufte wurde, gehört zu den entscheidenden zeittypischen Erfahrungen, wie sie in das Menschenbild der *Elektra* eingegangen sind.

Zu diesen prinzipiellen Vorbehalten ge-

genüber einer in umfassender Weise auf die Hervorbringung von Neurosen abgestellten Moral gesellte sich im Wien von Hofmannsthal und Freud die Erfahrung einer zum beklemmenden Dauerzustand gewordenen Instabilität der politischen Ordnung im Vielvölkerstaat Österreich – Ungarn, dessen Nationalitätenkonflikte nach einer Lösung verlangten. Aber auch im wilhelminischen Deutschland, dessen Atmosphäre aggressiver Selbstüberschätzung in Strauss' Tondichtung *Ein Heldenleben* nachklingt, häuften sich untergründige Krisensymptome, wie sie im übrigen das machtpolitische Gleichgewicht der europäischen Staaten untereinander belasteten und den Ausbruch des Ersten Weltkrieges nicht nur als notwendig hingenommene, sondern sogar als begeistert bejubelte Entwicklung erscheinen ließen. Es fällt schwer, die scheinbar so archaisierend zeitferne Psychologie der *Elektra* nicht im Zusammenhang mit diesem generellen Krisenbefund der europäischen Vorkriegsgesellschaft zu sehen. Vielmehr zeigen sich verblüffende Parallelen, die nicht nur das unterschwellige, nach Entladung verlangende Gewalt- und Sexualpotential der Oper betreffen, sondern sich auch auf den mit Verrat und Gewalt begründeten Unrechtscharakter des von ihr entworfenen Bilds politischer Herrschaft erstrecken.

In diesem Sinne stellt die Oper vor allem einen musikdramatischen Reflex jener irrationalen Erlösungssehnsucht am Vorabend des Ersten Weltkriegs dar, wie sie sich auf individualpsychologischer Ebene im Verlangen nach befreiter Sexualität, im politischen Zusammenhang in der Forderung nach der befreienden, von einer starken Führerpersönlichkeit vollzogenen Tathandlung ausdrückte. Insofern präfiguriert das Finale des Musikdramas durchaus Elemente faschistischen Massenwahns, dessen geschichtliche Ursprünge übrigens

auch in das Wien jener Jahre zu datieren sind. Wer vermöchte in den Unterwerfungs- und Jubelgesten, die dem herbeigesehnten Befreier Orest am Schluß der Oper entgegengebracht werden, nicht etwas von der sexualisierten Aura nationalsozialistischer Huldigungsrituale nachzuempfinden? *Er steht im Vorsaal, alle sind um ihn und küssen seine Füße.* Und spiegelt nicht der mänadenhafte Tanz Elektras, von Strauss in die Walzergestalt habsburgischer Endzeitmusik gebracht, die vom vermeintlichen Erlöser ausgehende Verheißung berauscher kollektiver Selbstauslöschung? *Schweig und tanze. Alle müssen herbei! hier schließt euch an!*

Angesichts derartiger Atavismen, die das Musikdrama von Strauss und Hofmannsthal auf den ersten Blick scheinbar weit von der aufklärerischen Psychoanalyse Sigmund Freuds entfernen, sollte nicht übersehen werden, daß ihre theatralische Darstellung keineswegs affirmativ erfolgt. Weder Elektra noch Orest sind als Identifikationsfiguren im positiven Sinne erkennbar. Dafür spricht nicht nur die anarchische Extremlage der in der Oper ausgelebten Leidenschaften, sondern auch die Tatsache, daß ihr Finale ja keineswegs auf eine verklärende Zukunftsutopie hinausläuft. Vielmehr darf der nach *einigen Schritten des angespannten Triumphes* erfolgende Zusammenbruch Elektras nicht nur als eindringliche Chiffre der Vergeblichkeit jeglicher Selbstbefreiung durch bloßen Gefühlsrausch verstanden werden, er nimmt (vor allem aus heutiger Sicht) auch die Ernüchterung über die Folgen des irrationalen Massenwahns vorweg, wie ihn die Oper andeutet. Erst vor diesem Hintergrund wird vollends verständlich, welche leisen Töne der Komponist eigentlich hörbar gemacht wissen wollte, als er die ekstatische Klanggestalt seiner Partitur gerade mit einer *Elfenmusik* verglich, nämlich die der Vernunft.

Da starb am 5. April der von ihr vergötterte Vater, den sie während ihrer Krankheit nur sehr selten für kurze Zeit gesehen hatte. Es war das schwerste psychische Trauma, das sie treffen konnte. Gewaltiger Aufregung folgte ein tiefer Stupor etwa zwei Tage lang, aus dem sie sich in sehr verändertem Zustand erhob.

Alle Menschen wurden ihr wie Wachfiguren, ohne Beziehung auf sie. Sehr peinlich war ihr die Gegenwart einiger nahen Verwandten, und dieser „negative Instinkt“ wuchs fortwährend.

Es bestanden zwei ganz getrennte Bewußtseinszustände, die sehr oft und unvermittelt abwechselten und sich im Laufe der Krankheit immer schärfer schieden. In dem einen kannte sie ihre Umgebung, war traurig und ängstlich, aber relativ normal; im andern halluzinierte sie . . .

Diese Rückversetzung in vergangene Zeit erfolgte aber nicht in allgemeiner, unbestimmter Weise, sondern sie durchlebte [sie] Tag für Tag . . . Ich hätte das nur vermuten können, wenn sie nicht täglich in der Abendhypnose sich das abgesprochen hätte, was 1881 an diesem Tage sie erregt hatte, und wenn nicht ein geheimes Tagebuch der Mutter aus dem Jahre 1881 die unverbrüchliche Richtigkeit der zugrunde liegenden Tatsachen bewiesen hätte.

Sigmund Freud / Josef Breuer, Studien über Hysterie
Der Fall Anna O. (1895)

Hofmannsthals *Elektra* – Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Psychopathologie

Mit der Unbefangenheit der Dichtung verwandelt Hugo von Hofmannsthals *Elektra* klinisches Material in bürgerliches Bildungstheater. Die Verse des noch nicht dreißigjährigen Autors umschließen nicht nur Visionen von monumentaler Wildheit und orientalischer Farbenfülle, sondern sprechen auch von einer intimen Kenntnis der Wege und Abwege, auf die die Psyche des modernen Menschen geraten ist.

Daß der Hofmannsthal der Jahrhundertwende der Seelenlehre Freuds verpflichtet gewesen war, ist oft bestritten worden, nicht zuletzt von dem Dichter selbst. 1908, fünf Jahre nach der Premiere des Stücks und ein Jahr vor der Uraufführung der Oper, schreibt er an Oskar A. H. Schmitz: „Freud dessen Schriften ich sämtlich kenne, halte ich abgesehen von fachlicher Akribie (der scharfsinnige jüdische Arzt) für eine absolute Mediocrität voll bornierten, provinzmäßigen Eigendünkels ...“ Dies ist ein bitteres Urteil, wie es in ähnlicher Schärfe auch von Hofmannsthals großem Gegner Karl Kraus hätte gefällt werden können. Aber die Psychoanalyse ist ja mit Widerständen nicht unvertraut und weiß sie als neuralgische Punkte zu schätzen, an denen sich das Seelenleid des Menschen manifestiert.

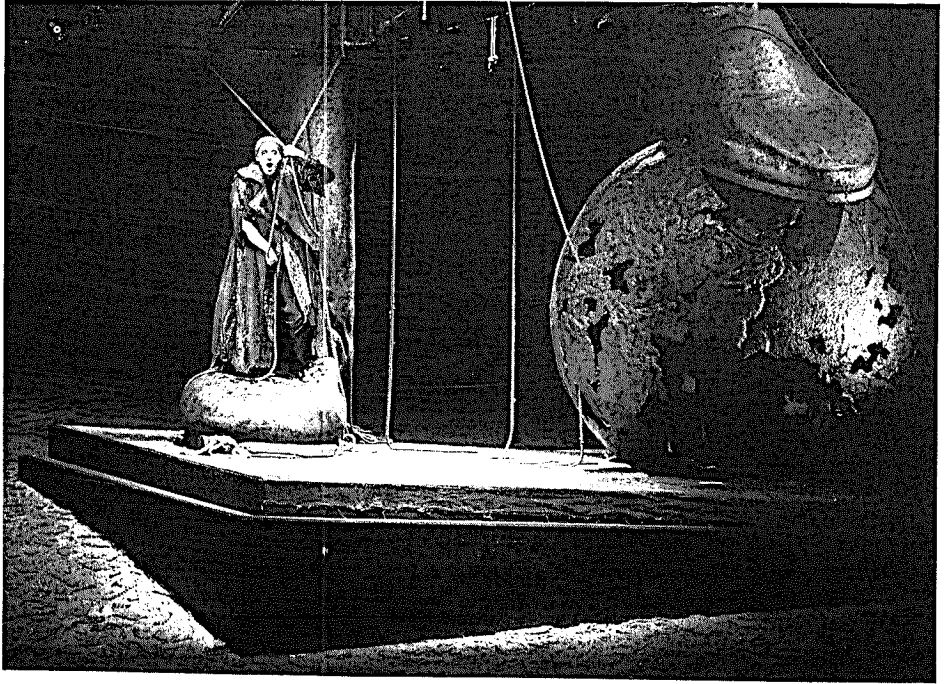
Vom Seelenleid des Menschen jedoch handelt Hofmannsthals Tragödie in einer auf dem deutschen Theater bislang unerhörten Kraßheit. Diese *Elektra* ist ein einziger Versuch, die von ihrem Ich besessene, in ihrem Ich gefangene, an ihrem Ich scheiternde Kreatur widerzuspiegeln, die Schreie ihrer Besessenheit und die Nöte

ihres Geschlechts einzufangen, bis sie sich zuletzt des Wortes begeben muß, in dem sich ihre Beredtsamkeit erschöpft.

Josef Breuers und Sigmund Freuds *Studien über Hysterie* von 1899 standen in Hofmannsthals Rodauner Bibliothek, desgleichen Freuds *Traumdeutung*; er hatte, nach seinem eigenen Zeugnis, die Bücher gelesen, vermutlich schon, als er die Tragödie anfangs September 1901 konzipierte und mit großen inneren Widerständen, „mit unsicherer, fast immer matter Stimmung“, im Juli und August 1903 zu Ende führte. Aber dichtersche Empirie ergibt sich nicht nur aus zweiter Hand; sie will am eigenen Leib erlebt sein, und Hofmannsthal entstammte einer Stadt, deren Jugend sich selbst in Krisen und Agonien fremd geworden war. Das Wiener *fin de siècle* verstand sich als einen farbenvollen Untergang.

Merkt auf! Merkt auf! Die Zeit ist sonderbar, / Und sonderbare Kinder hat sie: uns! (Hofmannsthal)

Die Altklugheit dieser Verse ist beängstigend: hier sieht sich einer von außen an und schüttelt in verständnislosem Wissen über sich den Kopf. In einer Eintragung aus dem Jahre 1906 erkennt Hofmannsthal dann die Gründe dieses Zustands: „Das Gefährliche und Verwirrende meiner Jugend war, daß zu viele solche Verhältnisse da waren, zu subtile, und ihre Objekte zum Teil Menschen, die irrationale Brüche waren.“ Brüche waren, nicht aufwiesen. Der Bruch machte den Menschen aus, und was durch ihn in die Persönlichkeit



Deborah Polaski

einströmte, war die Irrationalität, von der es nur einen Schritt ist bis zur Halluzination, zu Wahn und krankhaftem Wahnsinn. In derselben Aufzeichnung spricht Hofmannsthal auch von der „geheimnisvoll erregbaren Natur“ seiner Mutter, deren Verdüsterungen und Gefährdungen dem jungen Menschen nicht verborgen geblieben waren. „Geheimnisvoll“ und „sonderbar“ sind dichterische Worte, die auf labile Seelenzustände schließen lassen. Neuromantik läßt sich auch Neuro-Mantik, Nervenkunde, schreiben.

Dem Gymnasiasten Loris begegneten in den Salons der Jahrhundertwende Menschen, die aus der Sprechstunde Doktor Freuds hätten kommen können oder sollen. Was aber der junge Doktor in mühevoller Wissenschaft zu Tage förderte, das bot sich mit dem ganzen Blut und Schmutz der Seele dem Dichter der *Elektra* gleichsam aus freien Stücken dar. So sah er auch in der Heroine des Sophokles die Vollerfüllung eines modernen literarischen Typus: die mythische Gestalt verband sich mit der Figur der *femme mal entendue*, der *femme fatale*, die seit der Aufklärung die Literatur Europas mit ihrer Nervosität und unstillbaren Sehnsucht in begreifliche Unruhe versetzt hatte. Es ist vielleicht kein Zufall, daß Emilie Bardach, das Urbild von Henrik Ibsens fataler Hilde Wangel im *Baumeister Solneß*, ebenso eine Jüdin aus dem Wiener gehobenen Mittelstand war wie Bertha Pappenheim, die als Anna O.... in der Geschichte der Psychoanalyse Epoche machte. Hilde Wangel hetzt noch ihren alten Baumeister in den Tod, weil sie ihn auf privatmythologische Weise mit ihrem eigenen Vater verwechselt, Anna O...s Vater stirbt und versetzt die Tochter in einen Zustand psychophysischer Lähmung, die sie erst zu Breuer, dann zu Freud in die Sprechstunde führt. In dem gemeinsam verfaßten Vorwort zu den Studien haben die beiden Ärzte 1895

dann den Fall von Anna O... als Hysterie diagnostiziert und, nach dem Vorgang von Freuds Lehrer Charcot, die vier Phasen eines vollständigen Anfalls als „(1) die epileptoide, (2) die der großen Bewegungen, (3) die der *attitudes passionelles* (die halluzinatorische Phase), und (4) die des abschließenden Deliriums“ beschrieben. Diese vier Phasen kehren, gesondert und verschränkt, in der Darstellung von Hofmannsthal's *Elektra* wieder. Freilich unterzog er das klinische Material selbst einer großzügigen Behandlung, gestaltete und gestaltete um, und eilte damit den Studien Freuds und Breuers voraus. Heute ist der Begriff der Hysterie weitgehend aus der Mode gekommen; was Hofmannsthal aber in Fleisch und Blut verwandelt und auf die Bühne gestellt hat, ist der Kernkomplex weiblicher Neurosen und Psychosen. Carl Gustav Jung hat ihn als gestörte Vaterbindung gekennzeichnet und, als Pendant zu Freuds „Ödipuskomplex“, „Elektrakomplex“ genannt. Ein Ur-Verhältnis ist gestört, ein sensibles Menschenkind (und welches Menschenkind wäre nicht im Grunde sensitiv, bevor es an der Welt verrohte?) aus dem Vertrauen aufgeschreckt worden, das es zu seinem Schöpfer hatte. Der Rest ist jene Krankheit, deren tödlichen Verlauf Hofmannsthal in einem einzigen Akt, einem Akt der Verzweigung, vor uns abrollen läßt.

Es ist unmöglich, sich Elektra als junges Mädchen vorzustellen. Der Mord an ihrem Vater hat sie wie ein Schlag mit dem Beil getroffen, das sie davongetragen und im Hof verscharrt hat. Sie ist innerlich verblutet und verbrannt, wenn sie auftritt, nichts als Haut, Haar und Bein, entblößt durch „ein verächtliches elendes Gewand, das für sie zu kurz ist“ (Hofmannsthal, Szenische Vorschriften zu *Elektra*). So ruft sie den Vater wiederum herauf, im Schatten eines Feigenbaums, *allein mit den Flecken roten Lichtes, die aus [seinen] Zweigen / ...*

schräg über den Boden und auf die Mauern fallen, wie Blutflecke. So groß ist die Gestalt dieser Elektra konzipiert, daß noch die Welt in ihre Farben – schwarz und rot – getaucht ist. Diese Welt aber ist der Hinterhof: des Königsschlusses von Mykene, des Mythos und ein wenig auch der Moritat.

In diese Welt, das Außenbild ihrer Seele, hat sie sich eingesperrt. Dies ist ihr Schauplatz, den sie nicht verlassen darf, sonst entkommen die Mörder ihres Vaters, die Mutter Klytämnestra und ihr Verführer, Ägisth. Mit der Zwanghaftigkeit ihrer Ungeduld umkreist sie die Zisterne, wartet und wiederholt an sich den Mord, dem der geliebte Vater erlegen ist. Sie wagt nicht, ihn bei Namen zu nennen; der robuste Richard Strauss mit seinem Sinn fürs Theatralische hat in der Vertonung ihres Eingangsmonologes ausgesprochen, was der selbst von der Scheu vor dem Vater heimgesuchte Hofmannsthal hier wohlweislich verschwiegen hat: die Silben Agamemnon. Sechsmal ruft Straußens Elektra während ihres Zwiegespräches mit dem geliebten Schatten diesen bei Namen: mit seinem kühnen Quintensprung zwischen der zweiten und dritten Silbe wird der Name Agamemnons geradezu zum Leitmotiv der ganzen Oper. Wohin dieses Motiv aber leitet, ist die Erkenntnis von der Abgründigkeit, mit der Elektra ihrem Vater verfallen ist.

Auch die Königin vermag den Namen ihres Gatten nicht auszusprechen. Sie hat ihm keine Identität übrig gelassen; der Lebende – Ägisth – behält das Recht. Die Mordtat hat sie aus ihrer Erinnerung fort eskamotiert; was sie jedoch nicht aus ihrem Gedächtnis zu entfernen vermag, ist die gräßliche Wandlung im Augenpaar des Gemeuchelten; der Blick des Toten weigert sich, das Aug der Frau freizugeben; er bleibt im Gedächtnis der Frau haften; da

hängt nun der Blick Klytämnestras an dem seinen wie die Fliege am Leim. Hier verrät die Königin ihre Pathologie: die Tat, die sie verübt hat, bleibt ihr unverständlich und wird weggewischt; das Bild der toten Augen jedoch besitzt für die Primitive die höhere Wirklichkeit der Träume. Gegen diese nun mag Klytämnestra wüten, so viel sie will, und dabei verraten, daß ihr Dichter Freuds *Traumdeutung* nicht ohne Erfolg gelesen hat.

Alfred Kerr hat nach der Berliner Erstaufführung die Elektra „eine Epileptikerin“ genannt. Das ist so übel nicht, wenn man an die Symptomatologie Charcots, die „epileptoide Phase“ der Hysteriker, denkt. Elektras Leiden ist sozusagen eine Fallsucht der Seele. Ihre Krämpfe sind Spasmen der Selbstvernichtung. Sie kennt nur Rache, Sühne ist ihr fremd. Nichts ist ihr heilig, wenn es gilt, die Rache zu vollziehen, selbst das Angedenken an ihren Vater bleibt nicht verschont. Ihr Verhältnis zur Tat, ihr Zögern und Warten, bildet den Kern ihres Leidens und die Ironie ihrer Tragödie. Sie ist eine, die will und nicht kann.

Das Bild des Vaters steht ihr nicht nur vor der Welt, die Bindung an ihn hat auch ihr Gefühl lahmgelegt. Elektra kann nicht lieben. Eben darum aber fließt ihre Rede von sexuellen Anspielungen und Hinweisen über. So wenig sie vom Mordgeschehen loskommt, so zwanghaft kreist ihr Gespräch um das Geschlecht als eine leere Mitte. Dies etwa ist die Fieberevision, die sie von ihrer Mutter mit sich herumträgt:
Ah, mit einem schläft sie, / preßt ihre Brüste ihm auf beide Augen / und winkt dem zweiten, der mit Netz und Beil / hervorkriecht hinterm Bett.

Für sie ist „der Klytämnestra Schlafgemach die Welt und die Welt Klytämnestras Schlafgemach“. Sie ist von einer unerfüllten Lust getrieben; weil sie in Wirklichkeit

nie genossen hat, übersteigert sie den Gedanken an Genuß und verzerrt ihn zugleich ins Lasziv-Gräßliche. Unter ihrem Haß gegen Klytämnestra birgt sich Neid; unter ihrer Aggression das Gefühl der Ohnmacht. Erst in der Erschütterung des Wiedersehens mit Orest gräbt sie ein Bild der Reinheit aus sich hervor, nur um es wieder mit dem Grauen zu verschütten, zu dem ihr Wesen abgesunken ist:

Ich glaube, ich war schön: wenn ich die Lampe / ausblies vor meinem Spiegel, fühlte ich / mit keuschem Schauer, wie mein nackter Leib / vor Unberührtheit durch die schwüle Nacht / wie etwas Göttliches hinleuchtete...

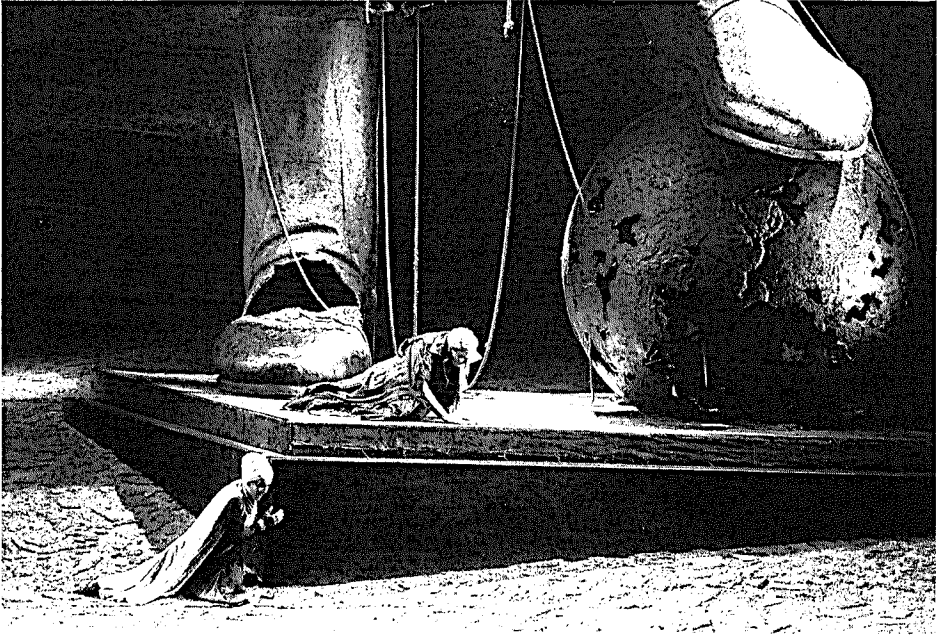
Dieses Bild der Reinheit ist aus zweiter Hand. Mit Absicht hat der Dichter die Sprache flächig gehalten und Klischee an Klischee gereiht, die Sinnlichkeit der *Gartenlaube* mit dem *Geheimnis der alten Mamsell* vereint. So träumt eine Marliitt, aber keine mykenische Königstochter.

Es war Freud, der nach dem Vorgang Charcots den Zusammenhang zwischen Hysterie und Sexualität herstellte; über die Bedeutung der letzteren kam sein Zerwürfnis mit Breuer zustande. Dabei war Freud zunächst von dem Gedanken ausgegangen, daß der Hysterie ein tatsächlicher Inzestvorgang zugrunde liegen müsse. Seine Patientinnen aber belehrten ihn bald eines Besseren. Er überzeugte sich im Laufe der Behandlungen, daß eine Phantasie genügte, daß schon die Vorstellung, Inzest begangen zu haben, ausreichte, um seine Kranken an Leib und Seele vor Angst zu lähmen. Solche Phantasien müssen es gewesen sein, denen Elektra sich hingab: ... *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...*

Aber der Kreis des Inzests, mit dem sich Elektra wie mit einer Schlinge umgeben hat, ist noch nicht geschlossen. Die Nachricht vom vermeintlichen Tode des Orest hat die beiden Schwestern wie ein lang erwarteter Blitzstrahl zu Boden gestreckt. *Aneinandergedrückt* liegen sie da, *wie ein Leib, den das Schluchzen der Chrysothemis schüttelt und über den sich das totenbleiche schweigende Gesicht der Elektra hebt*. Es ist zunächst nichts als der Fieberfrost der Schrecksekunde, die Sehnsucht nach der animalischen Wärme des Mitmenschen, was Körper zu Körper treibt, damit das Unerträgliche erträglich werde und der Schicksalsschlag vorübergehe. In dem Bruder ist den Schwestern der Vater noch einmal gestorben; sie sind allein in einer verfeindeten Wirklichkeit. Auf die Schultern der beiden Frauen ist nun die Last der Rache gefallen; nur sie sind übrig geblieben, mit ihren Frauenhänden das Gericht an den Mördern zu vollziehen. Da beginnt Elektra der jüngeren Schwester zu schmeicheln:

Wie stark du bist! dich haben / die jungfräulichen Nächte stark gemacht. / Wie schlank und biegsam deine Hüften sind! / ... Laß mich deine Arme fühlen: / wie kühl und stark sie sind! Wie du mich abwehrst, / fühl ich, was das für Arme sind... / ... Du könntest / mich, oder einen Mann mit deinen Armen / an deine kühlen festen Brüste pressen, / daß man ersticken müßte!...

Den Vater will sie rächen und sich zu diesem Ende der Schwester vergewissern. Mit der Zwecksicherheit der von einer fixen Idee und sonst nichts Besessenen spiegelt sie der Jungen die Erfüllung ihrer Wünsche vor: den Bräutigam, das Brautbett und das Kind. (Elektra selbst haßt alle Kinder, bis auf eines: Orest, den sie im Stand des Kindes erhält, bis sie ihm begegnen muß.) Sie verleugnet sich; sie bringt ihren Stolz der Rache, ihrem Vater, zum Opfer: *Ich diene dir / wie deine Sklavin*. Wie ihr Tanz am



Mani Mekler
Deborah Polaski

Ende zeigen wird, setzen sich alle ihre Gedanken und Gefühle sogleich in Gebärdend und Bewegung um. So wechselt sie nun ihre Lage und schlüpft, als wäre dies das sinnliche Zeichen ihrer Unterwerfung, unter den Leib der Schwester:

... wenn man unter dir / so daliegt, wie nun ich: wenn man auf einmal / erwacht und wie die Todesgöttin dich / zu Häupten findet! wenn man unter dir / gebunden liegt, und so an dir hinaufsieht, / an deinem schlanken Leib mit starrem Aug / empor-schauen muß, so wie Gescheiterte / empor-schauen an der Klippe, eh sie sterben.

Dies ist eine Szene, die aus dem Film *Das Schweigen* Ingmar Bergmans stammen könnte. Nichts ist Elektra geblieben als die Schwester, und sie besitzt Intuition genug, um zu ahnen, daß auch Chrysothemis sie enttäuschen wird. Darum greift sie zum Äußersten: zum Mittel der Verführung. Sie kennt die Sünde der Jüngerer, den Hunger ihrer Sinnlichkeit. Es ist unmöglich, die Erotik dieser Szene zu übersehen, mit der verglichen Arthur Schnitzlers *Reigen* lediglich aus bunten Bildern besteht. Das Gesicht der Schwester aber, das über Elektra schwebt, verwandelt sich in die medusen-hafte Maske einer Todesgöttin. Elektra scheitert, selbst in der Liebe zu ihrer Schwester, weil diese merkt, daß sie sie handhaben will. Die *Idée fixe* der Rache, die durch Elektra hintreibt, ohne daß sie sie zu rufen brauchte, schließt nicht nur die Liebe, sondern auch die Lust aus, selbst wenn diese Lust im Bruche eines doppelten Tabus bestünde: in der Vereinigung von Frau und Frau im Akte des Inzests.

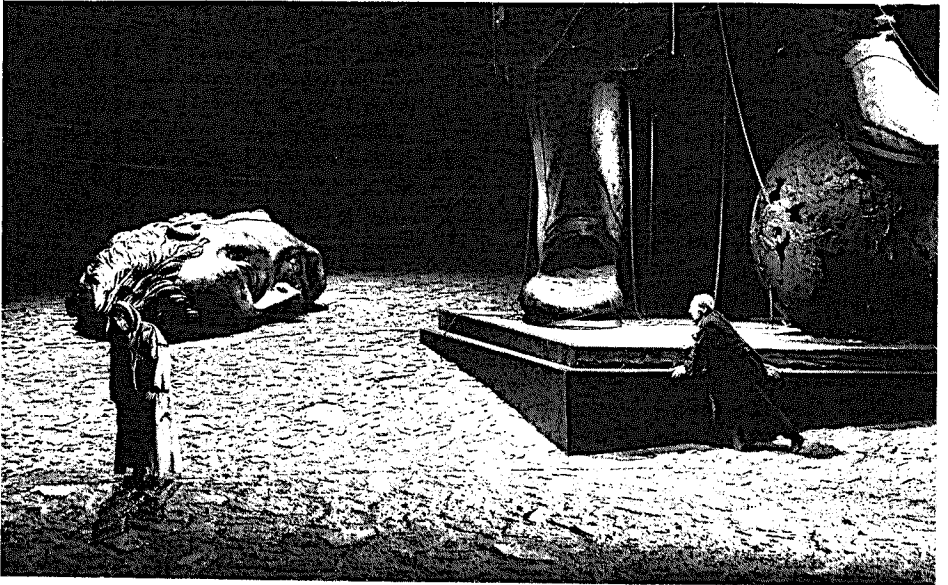
Ich küsse deine Füße, hat sie der Schwester auf dem Höhepunkt ihrer gezielten Leidenschaft zugerufen und sich *mit wilder Entschlossenheit* bescheiden müssen, als Chrysothemis ins Haus davonläuft: *nun denn allein*. Wenn dann der totgesagte

Orest wider Erwarten doch auftritt, wird er Elektra fragen: *Bist eine von den Mägden dieses Hauses?*, und die Antwort erhalten: *Ja, ich diene hier im Haus*. In Wahrheit besteht eine der großen Akkomodationen Elektras an die Realität darin, daß sie zu dienen, sich zu opfern vorgibt, während sie doch vom Hochmut derer besessen ist, die sich nicht unter das Gesetz der Wirklichkeit, der Norm, zu beugen vermögen. Worauf sich ihre Herrschaft aber gründet, ist der Terror ihrer Gegenwart.

Zudem ist Elektra ihrer Umgebung intellektuell weit voran. (Intellektuelle Überlegenheit und Hysterie schließen einander nicht aus. Freud hat von Fällen berichtet, in denen starker Verstand und kranke Nerven einander ergänzen und steigern. Das waren dann die gefährdetsten Fälle.) Chrysothemis etwa entzieht sich ihr nur durch Flucht; der Wirkung von Elektras Persönlichkeit standzuhalten, ist auch ihr nicht gegeben.

Flucht jedoch und Ausflucht ist von allem Anbeginn an die Natur dieses so geisteswie nervenschwachen Wesens. *Wär ich fort*, ruft Chrysothemis, *wie schnell vergäß ich alle bösen Träume* –, worauf Elektra mächtig dazwischenfährt: *Vergessen? Was? bin ich ein Tier? vergessen? Und wieder: Ich bin kein Vieh, ich kann nicht / vergessen!*

Man hat in Chrysothemis gern die Folie der Schwester gesehen, eine Art von Melitta neben der Sappho Elektras. Ihr Sinn für Zeit und Wirklichkeit stemptelt sie zum Durchschnittsmädel. So beobachtet etwa Walter Jens: „Chrysothemis möchte die starre Abfolge der Zeiten vertauschen, sich entwickeln, Kinder bekommen und altern. Sie stellt sich auf die Realität ein, vergleicht ihr Los mit dem Schicksal anderer Frauen, die schwanger werden, säugen dürfen, ihre Kinder groß werden sehen –“



Wolfgang Schöne
Deborah Polaski

sie „paktiert“ mit dem Augenblick (W. Jens, Hofmannsthal und die Griechen), aber dieser Augenblick ist so fern wie der Racheakt, den Elektra sich ersehnt. Am Schluß des Stückes bleibt es durchaus fraglich, ob sie je einem Mann Kinder tragen wird; zu tief hat das Zusammenleben mit ihrer Schwester sie geprägt. Sie will den Mord an ihrem Vater vergessen, kann dies aber nicht, weil die Erinnerung an ihn aus jedem Stein des Königspalastes schreit. So wird sie von dem dunklen Gefühl geplagt, „daß alles gleitet und vorüberrinnt“, einem Urgefühl ihres Dichters. Sie läuft hinter der Illusion eines zukünftigen Gatten einher wie ein Kind mit einem Schmetterlingsnetz. [. . .] Auch Chrysothemis ist das, was Freud eine Hysterikerin genannt hätte. Im übrigen kann das glitzernde Gewand der Verse, das ihr der Dichter umgehängt hat, nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie ärmlichen Geistes ist. Es gibt leider auch törichte Hysterikerinnen.

*

Ganz offenbar waren dem Dichter die eigenen Dämonien, wie er sie in der Tragödie gestaltet hatte, unheimlich geworden. Unter dem Einfluß seines Komponisten machte er nun gute Miene zum bitterbösen Spiel. Aber er kam lange Zeit von dem Stoff nicht los und interpretierte ihn immer aufs neue, am extremsten vielleicht in einem Brief, den er im Juli 1911 an Richard Strauss über die *Ariadne* schrieb: „Es handelt sich“, sagte er da, „um ein simples und ungeheures Lebensproblem: das der Treue. An dem Verlorenen festhalten, ewig beharren, bis an den Tod – oder aber *leben*, weiterleben, hinwegkommen, sich verwandeln, die Einheit der Seele preisgeben, und dennoch in der Verwandlung sich bewahren, ein Mensch bleiben, nicht zum gedächtnislosen Tier herabsinken. Es ist das Grundthema der

„Elektra“, die Stimme der Elektra gegen die Stimme der Chrysothemis, die heroische Stimme gegen die menschliche“ (R. Strauss – H. v. Hofmannsthal, Briefwechsel).

Hier zitiert Hofmannsthal, und zwar die Worte seiner Heldin Elektra: *Vergessen? Was! bin ich ein Tier? vergessen?* Aber das Zitat ist Tendenz. Nur mit der größten Anstrengung wird sich behaupten lassen, daß das Krankheitsbild Elektras, das Trauerspiel ihrer Depersonalisation, von Treue bestimmt oder auch nur an Treue zu messen sei. Wenn Hofmannsthal dies späterhin doch immer wiederum versucht hat, so wußte er, warum. Vieles war geschehen, seit Gertrud Eysoldt im Jahre 1903 in jenem Tanz *den Kopf zurückgeworfen* hatte, wie eine *Mänade*. Richard Strauss hatte der Sprachnot des Dichters ein Ende gesetzt, indem er seine Musik schwelgerisch an der Stelle auf tönen ließ, „wohin Wort nicht mehr dringt“. In der Zusammenarbeit mit dem Komponisten hatten die zarten Pastellfarben des *Rosenkavalier* die blut-schwarze Szenerie der *Elektra* verdrängt; sie hatten unerwartet ins Weite gewirkt; und Hofmannsthal, der sich, wie Elektra, selbst ein Leben lang ein Rätsel gewesen war, hatte begonnen, sein frühes Werk auf das spätere abzustimmen, das Alte, nun beinahe historisch gewordene, aus dem Neuen zu deuten, das ihm in der Mitte seines Lebens gelungen war oder doch vor Augen schwebte. Keineswegs verbindet das Prinzip Treue *Ariadne* und *Elektra*. Jene ist eine Gestalt aus der *opera seria*, obwohl auch sie zu den Depressionen der von Freud so genannten Trauerarbeit neigt, die vom Dichter mit großer, man kann fast wiederum sagen: klinischer Anschaulichkeit festgehalten worden sind, während diese, Elektra, einen Krankheitsfall darstellt und am Ende, von Gnaden des Dichters, die Geburt der Tragödie aus der Psychopathologie vollzieht.

SONETT DER WELT

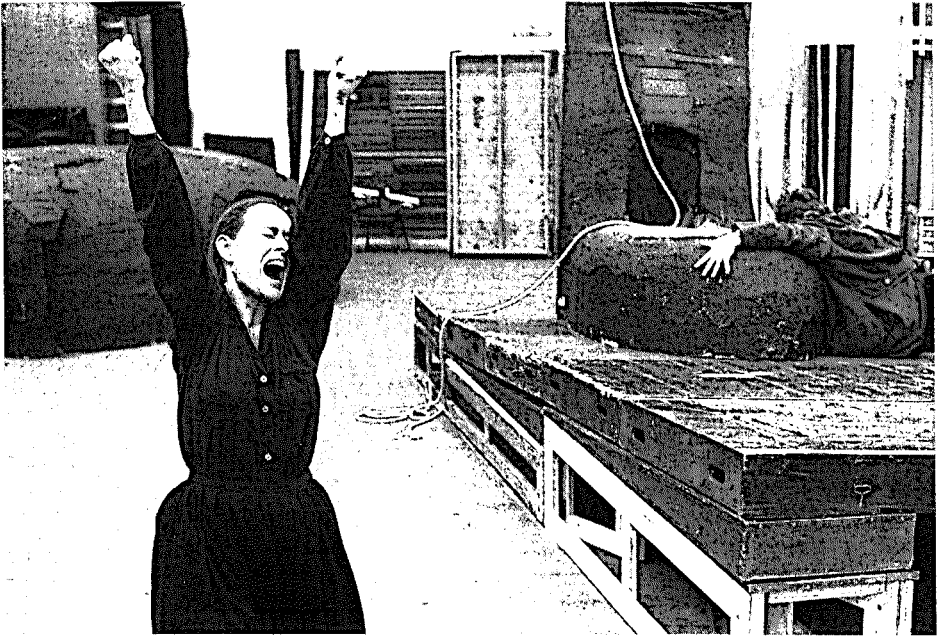
Unser Leiden, unsre Wonnen
Spiegelt uns die Allnatur,
Ewig gilt es unsrer Spur,
Alles wird zum Gleichnisbronnen:

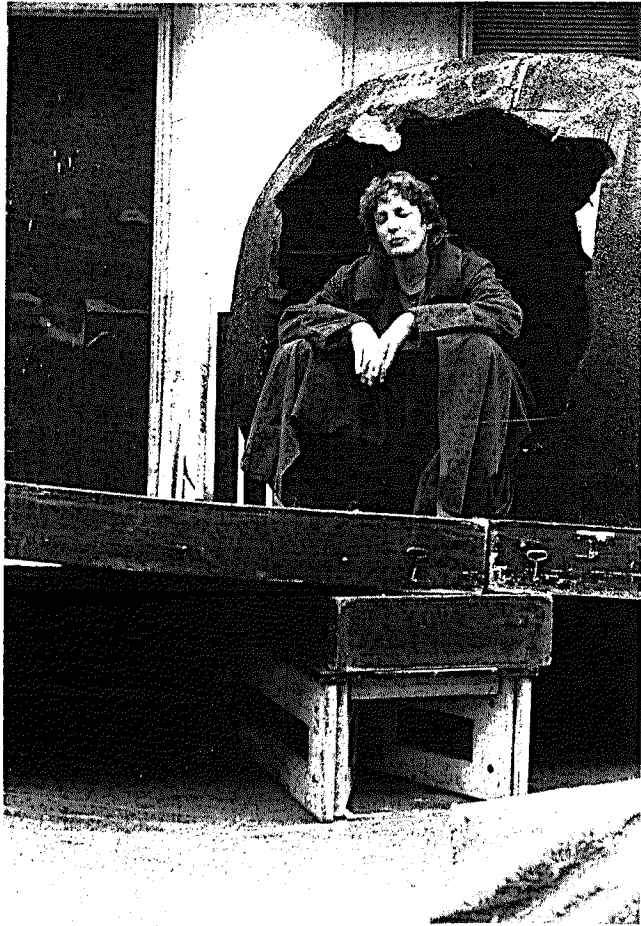
Erstes Grün der frischen Flur,
Mahnst an Neigung, zart begonnen,
Heißes Sengen reifer Sonnen,
Bist der Liebe Abglanz nur!

Schlingt sich um den Baum die Winde,
Denken wir an uns aufs neue,
Sehnen uns nach einer Treue,

Die uns fest und zärtlich binde...
Und wir fühlen uns verwandt,
Wie wir unser Bild erkennt.

Hugo von Hofmannsthal





Deborah Polaski

SONETT DER SEELE

Willensdrang von tausend Wesen
Wogt in uns vereint, verklärt:
Feuer loht und Rebe gärt
Und sie locken uns zum Bösen.

Tiergewalten, kampfbewährt,
Herrengaben, auserlesen,
Eignen uns und wir verwesen
Einer Welt ererbten Wert.

Wenn wir unsrer Seele lauschen,
Hören wirs wie Eisen klirren,
Rätselhafte Quellen rauschen,

Stille Vögelflüge schwirren...
Und wir fühlen uns verwandt
Weltenkräften unerkant.

Hugo von Hofmannsthal

Kongenialität und Divergenz

Am 12. Dezember 1906 – Strauss befand sich noch in den Anfängen seiner *Elektra*-Vertonung – schreibt Hofmannsthal an Helene von Nostiz: „Gestern spielte und sang mir Richard Strauss einige Teile aus der *Elektra* und mir machte das Gedicht in dieser Form ... eine große Freude, viel mehr als von Schauspielern gesprochen. Es ist ihm unglaublich gelungen... die Figuren der *Elektra* und ihrer sanfteren Schwester zu contrastieren. Ich denke, es wird sehr schön werden.“ Auch nach Fertigstellung des Werkes bestätigt Hofmannsthal gegenüber Schnitzler seine positive Einschätzung der Oper *Elektra*; aber nur zwei Monate später teilt er überraschend Harry Graf Kessler mit, daß er im *Rosenkavalier* für Arien Platz ließe, „... denn mache ich dem Strauss eine arienlose Dialog-oper, so komponiert er (ohne viel Kritik zu üben) drüber hinweg – und es entsteht, wie bei *Elektra* (ich verstehe diese Dinge jetzt klar) ein in sich completes Stück über das er eine – entbehrliche – Symphonie schüttet wie sauce über den Braten.“

Ein merkwürdiger, unauflöslicher Widerspruch also? Im Gegenteil: Stellt man in bezug auf die Oper *Elektra* als einer ästhetischen Einheit die Frage nach der Beziehung von Dichtung und Musik, dann wird deutlich – das soll im folgenden gezeigt und am Beginn der Oper konkretisiert werden –, daß Hofmannsthal unterschiedliche Einschätzungen genau der Kongenialität und Divergenz der in der Oper vereinigten Künste Ausdruck geben.

Anfang 1906 wandte sich Strauss mit einer wohl vage formulierten Bitte an den Autor, das Drama zur Vertonung freizugeben.

Dieser Wunsch mag zunächst erstaunen, hatte Strauss doch Jahre vorher (1900) das Textbuch zum Ballett *Der Triumph der Zeit*, von Hofmannsthal verfaßt im Hinblick auf eine Vertonung „... dreiaktig, mit Teilen mehr pantomimischen Charakters und Teilen, die mehr Entfaltung von Tänzen gestatten“, abgelehnt; das nun bekundete Interesse für *Elektra* galt dagegen einem Werk, das, in einem Zug geschrieben, wohl mit zu den dramaturgisch geschlossensten Schöpfungen Hofmannsthal's gehört, ein Werk, das sogar „... wie kein anderes aus einem Guß ist...“ (R. Kassner).

Strauss war beständig auf der Suche nach einem „poetischen Vorwurf“. Im Drama *Elektra* sah er „wunderbare musikalische Angriffspunkte“, vor allem in den je unterschiedlichen Gegensätzen von Chrysothemis und Klytämnestra zur Titelgestalt – deren musikalische Verwirklichung Hofmannsthal ausdrücklich rühmte –, in den „unendlichen Steigerungen“ und vor allem in der Tanzapotheose Elektras. Gerade dieser „namenlose Tanz“ jenseits des Wortes mag – kurz nach dem „Tanz der sieben Schleier“ Salomes – der Hauptgrund für den Vertonungswunsch des Komponisten gewesen sein, was sich Strauss zweiunddreißig Jahre später in seinem Konversationsstück *Capriccio* von Olivier (*Tanz und Musik stehen im Bann des Rhythmus, ihm unterworfen seit ewiger Zeit*) und Flamand (*Ohne Musik würde es niemand sich einfallen lassen, auch nur ein Bein zu heben*) gleichsam bestätigen läßt.

Strauss' Suche nach einer poetischen Idee, die Affinität seines gesamten musika-

lischen Schaffens zur Literatur, korrespondiert in gewisser Weise mit der Rolle der Musik in Hofmannsthals Schaffen: Musik ist vor allem auch in den frühen lyrischen Dramen und Gedichten beständig – auch ohne ein Erklingen – anwesend: „Viele, das ich in aller Einsamkeit der Jugend hervorgebracht hatte, völlig für mich, selbst an Leser kaum denkend, waren phantastische kleine Opern und Singspiele – ohne Musik“.

Das Rätselhafte, Verschlungene beruft die Musik, Augenblicke und Zustände, die sich dem Wort entziehen, öffnen sich immer noch: „... welche Kunst, wenn nicht die Musik, kann dies ausdrücken?“ Das bestätigt Elektra im Augenblick höchster Erregung kurz vor ihrem sprachlosen Tanz: „ob ich die Musik nicht höre? sie kommt doch aus mir“.

Auch für Hofmannsthal bezieht sich also der Vertonungswunsch von Strauss auf einen Text, der die Musik geradezu fordert, zumal den Schlüsselszenen, wie etwa dem Auftritt der Klytämnestra, der Erkennungsszene und vor allem dem Ende gleichsam in einer höchsten Steigerung völlig die Sprache entzogen ist und alles der Gebärde und Pantomime überlassen bleibt: Hier bieten sich der Musik als „Sprache über der Sprache“ eine Fülle von Möglichkeiten.

Die Musik leistet etwas, „... was natürlich weit mehr ist, als Schauspieler und der Dekorationsmaler mir jemals dazugeben können.“ Diese Möglichkeiten bezeichnen zugleich Erwartungen: Stellt die Oper *Elektra* ein kongeniales Werk dar, in dem Sprache und Musik – sich wechselseitig ergänzend – eine Einheit geworden sind? Sind die Intentionen des Dichters und des Komponisten kongruent? Oder vertont Strauss gar nicht das Drama *Elektra*? Ist es mithin töricht, von Kongenialität zu reden?

Der Eingang des Dramas *Elektra* bestätigt eine Einsicht A. Schönbergs: „Mir war... klar, daß es sich mit dem Kunstwerk so verhalte wie mit jedem vollkommenen Organismus. Es ist so homogen in seiner Zusammensetzung, daß es in jeder Kleinigkeit sein wahrstes, innerstes Wesen enthüllt... Wenn man einen Vers von einem Gedicht, einen Takt von einem Tonstück hört, ist man imstande, das Ganze zu erfassen.“ Wichtig für die Beziehung zu Strauss ist, daß sich „das Ganze“ im *Elektra*-Drama bereits im Eingang bietet, denn das häufig zitierte Wort Kassners über Hofmannsthal, der ihm ein „außerordentlicher Banderillero und kein guter Toreador“ ist, findet in einer Äußerung Adornos über Richard Strauss eine erstaunliche Parallele: „Die genialsten Opern haben keine Ouvertüre, beginnen mit aufgehendem Vorhang. Strauss war der Meister der ersten 250 Takte... Dafür rutschten die Schlüsse aus.“

Tatsächlich bietet Strauss im Eingang zur Oper in unglaublicher Dichte das Ganze: beginnend mit dem bedeutungsvollen – noch zu behandelnden – Agamemnonmotiv, ist er sogleich in der Mitte: der Komponist faßt die Mägdeszene nicht als Vorspiel auf, sie ist ihm vielmehr – wie Hofmannsthal – der Ort, an dem bereits die wichtigsten Motive des gesamten Werkes aufgestellt werden. Der immer kürzer werdende Wechsel von „Moderato assai“ und „vivo“ – innerhalb dieser Tempoangaben häufig noch ein *più mosso* und *accelerando* – betont die Hektik der Szene ebenso wie die äußerst farbige Orchestrierung, deren Extremklänge (z. B. das grelle Fortissimo der Streicher in Nr. 1, in das *hinein* gedämpfte Trompeten gesetzt sind) die Zerrissenheit hervorheben; die gleiche Funktion haben die häufigen Taktwechsel (etwa vom $\frac{3}{4}$ zum $\frac{4}{4}$, dann – nach nur einem Takt – zum $\frac{3}{4}$ zurück, um – nach einem $\frac{4}{4}$ – in einen $\frac{3}{2}$ Takt überzugehen. Auch die unheimliche Atmosphäre der

Enge des inneren Palasthofes fängt Strauss bereits mit dem letzten Ton des Agamemnonmotivs durch das tiefe D in den Baßclarinetten und den Pauken ein.

Von besonderer Bedeutung ist jedoch die Weise, in der Strauss seine Motive bietet: Hier wird nichts entwickelt, sondern die Hauptthemen werden als fertige hintereinander gestellt, teilweise sogar ineinander geblendet: im Augenblick des Vorüberhuschens der Elektra erklingt das grelle Beilmotiv in den Streichern, in das hinein das Motiv von Elektras Ekel in den Trompeten, das sogleich von dem in den Oboen und allen Violinen ertönenden Haßmotiv abgelöst wird. Bemerkenswert ist an diesem Haßmotiv, daß es durch einen dissonanten Akkord bestimmt wird, der jedoch im Verlauf der Oper geradezu die Funktion einer Tonika ausübt, auf die alles zurückführt.

Strauss nutzt auch nach Elektras gestenreichem Vorbeihasten das Geschnatter der Mägde, um einerseits weit vorausgreifend Elektra und auch das kommende Geschehen in Motiven zu charakterisieren und um andererseits mit dem fortwährenden, in verschiedenen Umbildungen wiederkehrenden Agamemnonmotiv und auch dem Thema, das „das königliche des Atridenstammes ausdrückt“, die Vergangenheit zu berufen. Hier deutet sich das für Hofmannsthal so wichtige „Geheimnis der Kontemporaneität“ auch in der Musik an. Sie vergegenwärtigt nicht nur die „Empfindungen des Moments, sondern auch Erinnern an Vergangenes und hereinfallende Zukunftsschatten“. Zu den Worten der ersten Magd „Wär sie mein Kind, ich hielte, ich – bei Gott! – sie unter Schloß und Riegel“, hat Strauss das Orest-Motiv komponiert, das mit dem Beilmotiv verwandt ist. Am Schluß der Mägdeszene vereinigen sich in einem beinahe unbestimmbaren Durcheinander alle Themen

zum Geschwätz der Mägde; das gilt nicht nur für die Behandlung der gellenden Singstimmen, sondern auch für den symphonischen Tumult des Orchesters.

Wie bei Hofmannsthal greift der folgende Elektra-Monolog alle angedeuteten Fragen musikalisch auf, vergegenwärtigt die noch fehlenden Motive (Klytämnestra, Ägisth) und nimmt analog zur Dichtung durch das tänzerische, in reines C-Dur auslaufende Moment das Ende vorweg. Adornos Wort bewahrheitet sich also im Eingang zur Oper: das gesamte musikalische Material wird – häufig nur andeutend – in höchster Verdichtung geboten: hier ist alles angesprochen, was im folgenden noch Bedeutung haben wird.

Darin erschöpft sich jedoch keineswegs die Kongruenz von Dichtung und Musik. Nicht nur der „kunstvoll gewobene Orchestersatz“, der die verschiedenen Motive so ineinander schließt, daß man von „allseitiger leitmotivischer Verflechtung und Anspielung“ sprechen kann, bezeugt die Nähe zu einem Schlüsselphänomen Hofmannsthals, sondern auch die musikalische Verwandtschaft der Motive untereinander: Es gehört zu den grundsätzlichen Erkenntnissen der Dichtung Hofmannsthals, daß nichts isoliert für sich bestehen kann, vielmehr alles mit allem verbunden ist; so wie in der Konfiguration der Gestalten Elektra weder von Chrysothemis, Klytämnestra noch Orest zu trennen ist, so sind auch Treue und Treulosigkeit, Sein und Werden, Vergangenheit und Zukunft, Haß und Verzweiflung, Rache und Tatenlosigkeit nicht voneinander zu trennen, sondern: Man muß „jeden Übergang und insbesondere alle unterirdischen Übergänge für möglich halten“, muß „viele miteinander in Berührung bringen“, da selbst Kontraste „alle doch auf einander Bezug“ (Hofmannsthal) haben und sogar verwandt sind.



Rodaun, 4. Oktober 1916
Hofmannsthal, Strauss und Hofmannsthals Kinder Christiane und Raimund

Dem entsprechen die beispiellose Verflechtung und der Beziehungsreichtum der Motive bei Strauss, „die Prägnanz ihrer Eindeutigkeit und Vieldeutigkeit, die Herstellung ihrer seelischen Verwandtschaften“ (R. Specht), die musikalisch dadurch entstehen, daß beinahe jedes Thema, gleich welcher Funktion, in seiner Charakteristik durch ein Terzintervall bestimmt ist, das, ungeachtet aller Gegensätze, die allseitige Nähe betont. Man kann sogar noch weiter gehen: in mancher Beziehung bewahrt sich in der Musik Strauss' das Hofmannsthalsche Diktum, daß „jede Kraft zu ihrer Existenz den in ihr latenten Gegensatz zu sich selber nötig hat“. Dieses komplementäre Prinzip bezieht sich nicht nur auf die Konfiguration der Gestalten, sondern bezeichnet etwas Allumfassendes. Hofmannsthal bestätigt die generelle Geltung dieser Einheit aus Gegensätzen nicht nur in den Andreas-Entwürfen: „Später war es das Einzelne und die hinter derselben Einheit wirksamen Kräfte, das ich darzustellen mich gedungen fühlte, aber von dem Gefühl der Einheit ließ ich nie ab.“

Strauss setzt dieses für den Dichter so zentrale „Gesetz“ gerade in Schlüsselstellen des Werkes in Musik um, so in der Elektra-Klytämnestra-Szene, im Moment, in dem Elektra ihren Bruder erkennt und vor allem in der Tanzapotheose. Specht übertreibt deshalb sicherlich nicht: „Die Melodik... ist in ihrer verdichteten Fülle, ihrer erschütternden Herbheit, ihrem finster ekstatischen Aufruhr, ihrer durchaus in Extremen heimischen Ausdruckskraft derart sublimiert, ist in der Art, in der fortwährendes Außersichsein zu wunderbar intensiver, nur noch gleichsam im Inneren nachbebender Geschlossenheit gebändigt wird, derart neu und luzid, ist derart kühn dem Außerordentlichen verschwistert, daß sie zuerst gar nicht erkannt wurde, nur erschreckt hat.“

Keineswegs widerspricht die Strenge des Aufbaus im dichterischen wie im musikalischen Bereich dem eigentümlichen Charakter des Unbestimmbaren, Übergänglichen des Werkes; es handelt sich im Gegenteil um ein kalkuliertes Verwischen der Konturen. Die *Szenischen Vorschriften* zu *Elektra* belegen diese Intention, wenn der Autor mit exakten Angaben zur Inszenierung gerade die Undeutlichkeit, das Flackernde, Zwielfichtige erreichen will; wie in der geforderten Dämmerung alles unscharf, unbestimmbar ineinander übergeht und eine durch die umherstehenden Mägde unterstützte Orientierungslosigkeit hervorgerufen wird, so verhindern auch die ebenfalls geforderte Sphärenvermischung von Orient, Alttestamentarischem und Byzanz, Antike und Gegenwart („Stadthaus an einem Sommerabend“) jede genaue topographische Bestimmbarkeit. Bereits der musikalische Eingang zeigt Strauss als die letzte Konsequenz aus Richard Wagner, indem er dessen Aufspaltung traditioneller Bindungen bis ins Letzte fortführt: die gleichsam ziellos schweifende Harmonik, die kaum auszumachenden Tonarten und -geschlechter, die Übergangs- und verbindungslos nebeneinander geschichteten Motive; die sublimen Klänge und Modulationseffekte beschwören – da beinahe unbestimmbar – wie die Dichtung das Gespenstische, Vieldeutige.

Wie die Dichtung in ihrer Sprachnot ins Optische ausweicht, beruft die Musik mit akustischen Mitteln Sichtbares, und zwar nicht nur die Gebärde oder Pantomime, sondern auch Farben. „Visuelle Klanglichkeit“, „Klangvisionen“, gleichsam „zwanghafte Klangfarbigkeit“ eines höchst differenzierten Orchesters mit einem „subtilen Nervencontrapunkt“ und vielsagende Klangsymbolik, sind häufig berufene Schlüsselbegriffe für die Erkenntnis der Musik Strauss'. Denkt man z. B. an den Zug

der Klytämnestra – den man sich beinahe allein schon aus der Musik vorstellen kann –, die Erkennungsszene und vor allem den namenlosen Tanz, dann wird direkt offenkundig, daß sich das vom Dichter berufene Sinnfällige mit dem Visuellen der Klanglichkeit des Komponisten – mit den Mitteln der so intensiven Worttonsprache – zu einer Synthese zusammenschließt, die den Intentionen beider Künstler entspricht. Hier bewahrheitet sich die Briefstelle Hofmannsthals, die als positive Äußerung über die Vertonung an den Beginn der Untersuchung gestellt wurde.

In den letztgenannten Vorzügen der Musik liegen allerdings auch Gefahren für die Kongenialität, Gefahren, die zu bedeutsamen Divergenzen führen. Die visuelle Klanglichkeit verleitet gerade den Klangvirtuosen Strauss zum bloßen Illustrieren, auch wenn Willi Schuh betont, daß „klangsinnliche Schönheit an sich... Strauss nichts bedeutet, der musikalische Symbolgehalt“ aber alles ist. Ein Beispiel dieser tonmalerischen Wirklichkeitsnachahmungen unter vielen ist das Imitieren des Rassels von Ketten im Klytämnestra-Zug. Hier deutet sich eine generelle Divergenz des Komponisten zum Dichter an: Strauss hat eine starke Neigung zur Veräußerlichung; ständig bemüht er sich, innere Zustände in ihrer Projektion nach außen einzubinden in einen *Geschehensablauf*: „Dem Bajuwaren wurde alles Handlung“ (Hofmannsthal). Zweifellos hat Adorno – wenn auch überzeichnend – etwas Wesentliches erfaßt: „Alles irgend Psychologische wird, ..., präsentiert. Das kompositorische Subjekt befiehlt den Zusammenhang zwischen den Details und dem totalen Verlauf. Nicht aber sind die Details, als Ausdrucksanregungen, die des kompositorischen Subjekts, sondern solche latenter dramatis personae, sie werden nachgeahmt oder erfunden; keineswegs sind die Affekte, wie die Beethoven-

schen, die des Ichs selber, welches das Ganze trägt.“ Darin liegt wohl die größte Divergenz: Einer Dichtung des Ich steht eine Musik gegenüber, die nach Adorno das Ich „durch seine eigene Objektivierung aus der Musik vertrieben“ hat.

Damit sind generelle Fragen nach dem Verhältnis von Dichtung und Musik angesprochen, die in diesem Rahmen jedoch nicht behandelt werden können. Gerät der Text in eine Abhängigkeit von der Musik? Muß er seine Autonomie preisgeben? Diese Gefahr, die im *Elektra*-Beispiel, das als fertige Dichtung vorlag, noch nicht in der Dringlichkeit wie später droht, auch wenn manche Textänderungswünsche Strauss' dahinweisen, sieht vor allem Borchardt, wenn er von „halbgestalteter dichterischer Materie“ spricht. Wird die Musik etwa in den Passagen, in denen sie die Intentionen des Dichters verwirklicht, zum bloßen Vehikel der Dichtung? Fordert also nicht nur der Text die Musik, sondern auch die Musik den Text? Dahin deutet ein Ausspruch Mahlers: „Wenn ich ein großes musikalisches Gebilde konzipiere, so komme ich immer an den Punkt, wo ich mir das ‚Wort‘ als Träger meiner musikalischen Idee heranziehen muß.“ Egon Wellesz geht in bezug auf Hofmannsthal sogar so weit zu sagen: „Denn wo die Sprache so voll zarter Musik ist, kann der Musiker nur Diener sein.“

Jedenfalls bedrohen divergierende Ambitionen der beiden Künste die Synthese, die Hofmannsthal formuliert: „Ein Werk ist ein Ganzes und auch zweier Menschen Werk kann ein Ganzes werden. Vieles ist den Gleichzeitig-Lebenden gemeinsam, auch vom Eigensten... Wer sondert, wird unrecht tun. Wer eines heraushebt, vergißt, daß unbemerkt immer das Ganze erklingt. Die Musik soll nicht vom Text gerissen werden, das Wort nicht vom belebten Bild. Für die Bühne ist dies gemacht, nicht

für das Buch oder für den einzelnen an seinem Klavier.“

Musik als Vertonung ist immer auch Interpretation der Dichtung. Wenn Strauss die Titelgestalt sogleich durch Beilmotiv, Ekel- und Haß-Motiv charakterisiert, dann ist diese Rachegöttin nicht die Elektra, die Hofmannsthal im Sinn hatte. Besonders deutlich wird das im Monolog der Elektra, der von Hofmannsthal als „Selbstaussprache“ verstanden wird, bei Strauss jedoch alle Motive der Tat, der Vorgeschichte und der Geschehensabläufe enthält. Dem Dichter geht es gar nicht um ein Geschehen, um den Vollzug der Rache, um das Beil, sondern um die Ich-Problematik, Bewußtseinszustände, die „Auflösung des Individualbegriffs“, um das Verhältnis von „Sein und Werden“, Vergangenheit und Zukunft. Elektra ist der Mittelpunkt des Dramas: das Geschehen selbst ist völlig an den Rand gedrängt.

Ein letztes Beispiel soll verdeutlichen, daß die Intentionen des Komponisten sich von denen der literarischen Vorlage entfernen. Das Drama vergegenwärtigt sogleich mit den ersten Worten der Magd („wo bleibt Elektra“) die Hauptgestalt; während des ganzen Stückes bleibt sie sichtbar als Zentrum auf der Bühne.

Strauss hingegen beruft mit dem ersten markanten Motiv den verstorbenen Agamemnon, der von da an ständig präsent ist.



Dieses Thema, zu dem sich im späteren Keikobadmotiv der *Frau ohne Schatten* ein Analogon findet, hat leitmotivischen Charakter; in unzähligen Abwandlungen und Verzerrungen begleitet es die gesamte Oper und ist darüber hinaus mit den wichtigsten anderen Motiven verwandt. Nennt Hofmannsthal den Namen „Agamemnon“ nur erst sehr spät und äußerst selten, so gibt es kaum eine bedeutende Stelle in der Musik, wo das im Tonfall und Rhythmus der Sprache nachempfundene musikalische „Agamemnon“ nicht erklingt: es wird damit zum „Mithandelnden dieser dramatischen Musik“ (R. Specht). Es ist erstaunlich, daß sich keine Belegstelle findet, in der Hofmannsthal sich darüber äußert. Das häufige Aussprechen des Namens kann ihm kaum entgangen sein, vor allem, wenn man bedenkt, welche Bedeutung für den Dichter selbst eine Namensnennung hat: „Der Name erscheint bei Hofmannsthal als das symbolische Wort schlechthin, in ihm sind Sein und Bedeutung eins, ist Sprache durch Existenz gesichert und die Persönlichkeit unverlierbar aufgehoben“ (G. Erken). Mit der Namensnennung schafft Strauss gleichsam ein „Wappen“, das „über einem mächtigen Tor hier über dem Portal des Ganzen steht“. Mit diesem Namen aber ist unauflöslich „Geschehen“ verbunden, sei es der Mord am König, sei es das Vollziehen der Rache, sei es die Zukunft des Königshauses; gerade dieser letzte Aspekt bewahrheitet sich verblüffend am Ende des Werkes: Chrysothemis' zweifacher Ausruf „Orest“ – nach dem Tode Elektras, deren Tanz auch durch das Motiv des toten Vaters bestimmt ist – wird musikalisch weder mit Chrysothemis zugeordneten Motiven noch denen des Bruders vertont, sondern mit häufiger marcato-Wiederholung des Agamemnon-Motivs. Auch der Schluß steht damit ganz im Zeichen des nunmehr Gerächten und weist damit – durch das zweifache Wiederholen des Namens „Orest“ – auf

die Zukunft des Geschlechts, während bei Hofmannsthal der Vollzug der Rache im Hintergrund bleibt und alles Licht auf den Tanz der Elektra als Ausdruck ihrer inneren Vorgänge gerichtet ist.

Strauss rückt in seiner Vertonung das Werk näher an die antike *Elektra*, indem er dem Vorgängigen, dem Geschehen einen ungleich bedeutenderen Stellenwert zubilligt. Dieser Rückgriff wird auch durch die Textänderungswünsche Strauss' verdeutlicht, die eindeutig – so etwa im Wunsch, die „gebrochenen Linien“ aufzuheben – am Werk des Sophokles orientiert sind. Bedenkt man die Art der thematischen Durchbildung, nicht nur des Agamemnon-Motivs, und die so entstehende innere Geschlossenheit – auf die hingewie-

sen wurde –, dann wird deutlich, daß der Komponist einen „vollkommenen symphonischen Bau geschaffen hat“ (R. Specht). Vor dem Hintergrund der Verlagerung der literarischen Vorlage in ein Geschehen, bestätigt sich also auch Hofmannsthals Briefstelle, in der er von der „entbehrliehen Symphonie“ spricht.

Dennoch aber sind eine solche Fülle verwirklichter konvergenter Intentionen in diesem ersten gemeinsamen Werk, daß es den Anlaß zu vielen Jahren weiterer Zusammenarbeit von Dichtung und Musik bezeichnet, wie sie in der Geschichte wohl einmalig ist.

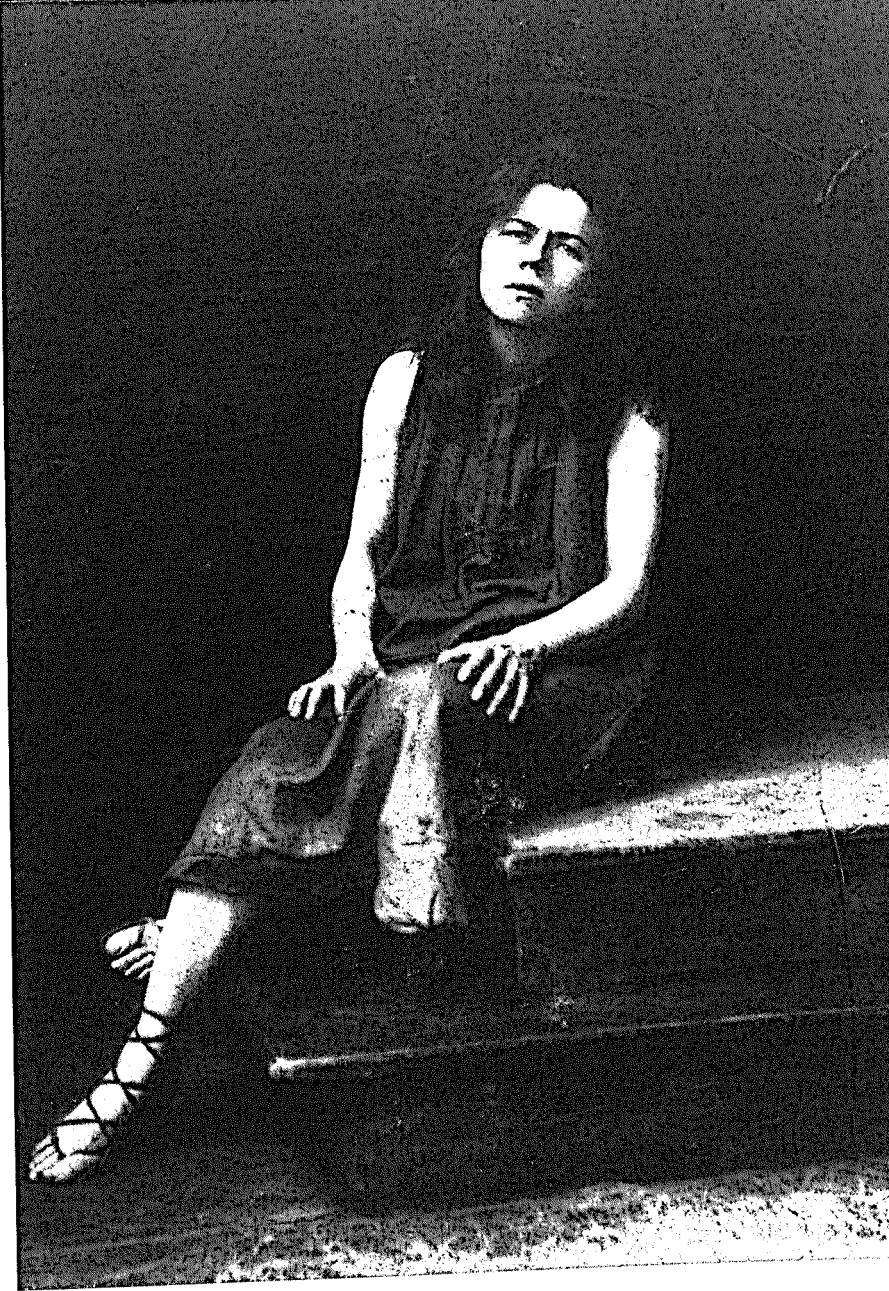
Hofmannsthal und Strauss
beim Spaziergang in Rodaun





„Als ich zuerst Hofmannsthals geniale Dichtung im Deutschen Theater mit Gertrud Eysoldt sah, erkannte ich wohl den glänzenden Operntext (der es nach meiner Umarbeitung der Orestszene tatsächlich geworden ist) und, wie seinerzeit in ‚Salome‘, die gewaltige Steigerung bis zum Schluß...“

Richard Strauss, 1942



Gertrud Eysoldt, 1903

Betrachtungen und Erinnerungen

Die Aufführung der *Elektra* war von dem gewissenhaften Schuch wieder auf das sorgfältigste vorbereitet worden. Er beherrschte die Partitur auch diesmal wieder, als wäre es die zwanzigste Wiederholung. Schuch war berühmt wegen seiner eleganten Aufführungen italienischer und französischer Opern und als „diskreter Begleiter“. Er hatte diese löbliche Tugend so weit gesteigert, daß selbst Wagnersche Partituren etwas unbedeutend klangen. Ein richtiges Blechfortissimo war in dem klangschönen Dresdner Orchester kaum zu hören. Da ich damals, vor 35 Jahren, auch noch für germanische ff schwärmte, nörgelte ich in den Proben törichterweise an Schuchs wohlklingendem (nicht dröhnendem) Blech herum, was ihn ärgerte. Ich wollte nämlich, zum ersten Male meine Partitur hörend, die ganze Thematik der Orchesteroper genau hören, vergessend, daß so komplizierte Polyphonie erst nach Jahren, wenn das Orchester sie schon fast auswendig kann, ganz plastisch und durchsichtig wird. Schuch, als Freund der armen „deklamierenden“ Sänger, hatte bereits in den ersten Proben das Orchester so weit abgedämpft, daß es für meine Bedürfnisse allzu blaß klang, wobei man aber immerhin die Sänger wenigstens hörte. Dies ewige Hervorheben thematischer Mittelstimmen hatte den braven Schuch so geärgert, daß er endlich in der Generalprobe so loslegte, daß ich bittend bekennen mußte: „Heute war das Orchester doch etwas zu stark.“ – „Na, sehen Sie“, triumphtierte Schuch, und am Premierenabend war alles tadellos!

Nur die Klytämnestra der als Gast gebetenen Frau Schumann-Heinck (berühmte Wagnersängerin!) stellte sich als Fehlgriff

heraus. Mit alten Stars ist für mich nichts zu machen, – . . .

Der „alte Star“ bereits kurz nach der Dresdner Uraufführung in einem New Yorker Interview:

In Dresden ließ ich mich bereden, die Klytämnestra in der „Elektra“ zu singen. Nie wieder im Leben! Es war einfach furchtbar. Wir waren da auf der Bühne lauter verrückte Weiber, ja wahrhaftig, das ist das richtige Wort. So hatte uns Strauss ahnenden Auges gesehen, und schließlich waren wir wirklich verrückt. Ich habe dies alles Strauss selbst gesagt. Nie werde ich den Blick dieser Elektra vergessen, ihre raubtiergleich glänzenden, unheimlich Feuer sprühenden Augen, als sie sich mir näherte. Wir spielten Komödie, aber wir hatten das vollständig vergessen. Wir sind am Ende. Ich weiß es: Jetzt wird sie sich an mich heranschleichen. Ich muß aber acht geben, denn sie darf es nicht bemerken, daß ich ihre Annäherungen spüre. Heimlich verfolge ich alle ihre Bewegungen; langsam kriecht sie zu mir heran. Jetzt soll ich sie sehen; ich weiche ihr aus, ungefähr so, wie das Opfer eines wilden Tieres, das um sein Leben springt. Wir sind beide Bestien geworden. Ihr Gesicht ist eine versteinerte, tragische Maske, ihre Augen stehen still und glotzen. Wie eine Furie kommt sie an mich heran, ihre Finger sind Klauen, sie springt auf mich, um mir die Kehle zuzuschnüren . . . Gut, daß ich kein Messer in meiner Hand hatte, dann hätte ich wohl zugestochen. Ich war von Sinnen. Fast ebenso ging es dem Publikum, das atemlos dasaß. Die Leute gingen weg; sie konnten nicht essen, nicht schlafen, nicht sprechen.

Königliches Opernhaus.

23. Vorstellung.

Montag, den 25. Januar 1909.

Richard Strauß=Woche.

1. Abend.

Uraufführung:

Elektra.

Tragödie in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal.

Musik von Richard Strauß.

Regie: Georg Poller.

Musikalische Leitung: Ernst von Schuch.

Personen:

Klytämnestra,	-	-	-	Ernestine Schumann Heind.
Elektra,	-	-	-	Annie Krull.
Chrysothemis,	} ihre Tochter	-	-	Margarethe Siems.
Kleisth.	-	-	-	Johannes Sembach.
Orest,	-	-	-	Karl Perron.
Der Pfleger des Orest,	-	-	-	Julius Büttlich.
Die Vertraute,	-	-	-	Gertrud Sechse.
Die Schlepptöchterin,	-	-	-	Elisabeth Boehm von Endert.
Ein junger Diener,	-	-	-	Frig Seot.
Ein alter Diener,	-	-	-	Franz Rebuschka.
Die Aufseherin,	-	-	-	Rigo Eibenschütz.
				Franciska Bender-Schafer.
				Margarete Seeb.
Fünf Mägde	-	-	-	Irma Terzani.
				Anna Jaber.
				Minnie Koff.

Dienecinnen und Diener — Schauplatz der Handlung: Mykene.

Die Dekorationen sind vom Hoftheatermaler Ried entworfen und angefertigt, die Kostüme nach Entwürfen des Professors Janto vom Garderobe-Oberinspektor Wegger ausgeführt. Dekorative Einrichtung vom Oberinspektor Heselt.

Textbücher sind an der Kasse das Exemplar für 1 Mark zu haben.

Beurlaubt: Herr Rüdiger.

Der freie Eintritt ist ohne jede Ausnahme aufgehoben.

Erlauchte Billets werden nur bei Abänderung der Besetzung zurückgenommen.

Spielplan.

Königliches Opernhaus.

Königliches Schauspielhaus.

Dienstag, 26. Januar. Richard Strauß=Woche.

Dienstag, 26. Januar. Die Kobenfeinerin.

2. Abend: Salome. Drama in einem Aufzuge.

Schauspiel in vier Akten von E. v. Wildenbruch.

Musik von Strauß. Anfang 8 Uhr.

Anfang 1/8 Uhr.

Mittwoch, 27. Januar. Richard Strauß=Woche.

Mittwoch, den 27. Januar. Die glücklichste

3. Abend: Feuersnot. Singedicht in einem

Zeit. Lustspiel in drei Akten von Auer-

Akt. Musik von R. Strauß. Symphonie

heimer. Anfang 1/8 Uhr.

domestica von Strauß. Anfang 8 Uhr.

Einlaß 7 Uhr. Kasseneröffnung 1/8 Uhr. Anfang 8 Uhr.

Ende 3/4 10 Uhr.

Theaterzettel der Uraufführung in Dresden



Musikalische Leitung: Ferdinand Leitner

Bühnenbild und Kostüme: Gerd Richter
Premiere: 11. Februar 1953

Irene Knirfberger
Res Fischer
Lieselotte Kiefer

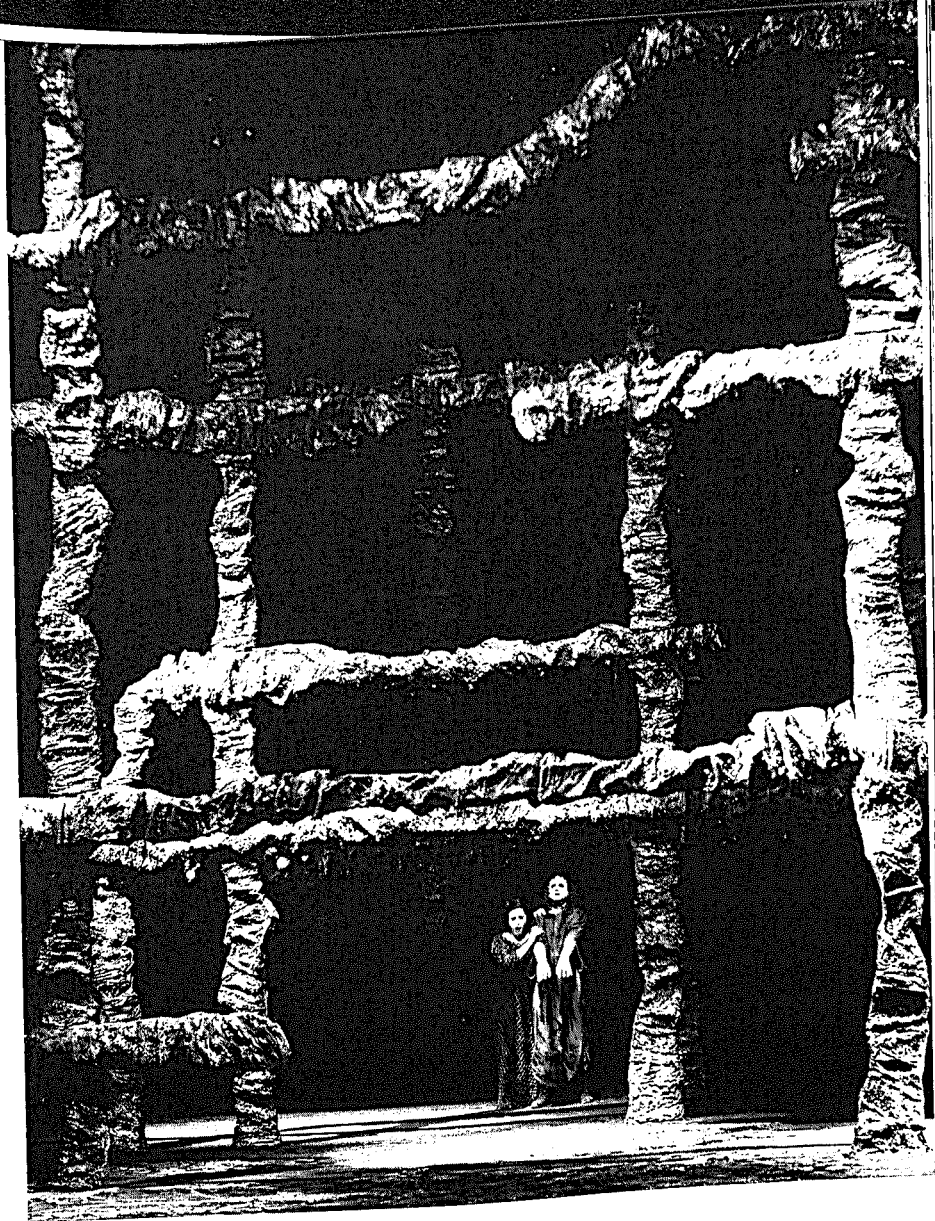


Erna Schlüter
Res Fischer



Musikalische Leitung: Ferdinand Leitner
Regie und Inszenierung: Wieland Wagner
Premiere: 31. Januar 1962

Martha Mödl
Hildegard Hillebrecht



Hildegard Hillebrecht
Hans Günter Nöcker

Das Werk, das Hofmannsthal begonnen,

hat nun Richard Strauss fortgesetzt. Auch er betont alles Häßliche noch stärker, und zwar mit besonderem Glück; das Versöhnende erscheint nur gelegentlich wie von ferne herleuchtend. Gegenüber der *Salome* ist die Partitur der *Elektra* einheitlicher, größer im Zug; stilistische Entgleisungen, wie der Schlußsatz der *Salome*, kommen hier nicht vor. Im ganzen genommen, könnte man den Tonsatz zur *Elektra* als das Bestreben bezeichnen, durch Musikinstrumente charakteristische Geräusche zu erzeugen, Geräusche, die sich an die Handlung auf das engste anschließen, jedes Ereignis, jede szenische Bewegung unterstreichen und auf Leute, die in einem Musikdrama auf die Musik keinen Wert legen, eines Eindrucks nicht verfehlen werden. Während sonst die Kraftentfaltung des Orchesters für Steigerungen und große Effekte aufgespart wird, ist sie hier das normale; die Instrumente bewegen sich fast ununterbrochen an der äußersten Grenze ihrer dynamischen Leistungsfähigkeit, und daneben erscheinen dann Pianostellen als auffallende, merkwürdige Überraschung. Während sonst die Dissonanz als ein gut verwendbares Gewürz gilt, wird sie hier zur Grundlage der musikalischen Sprache, und die Konsonanz ist nun das pikante Gewürz, das für besondere Gelegenheiten aufgespart bleibt. Während sonst das Festhalten einer Grundtonart wenigstens über gewisse Strecken hin dem Hörer eine Art Heimatgefühl gibt und die Ausweichung nur dazu dient, dies Gefühl zu befestigen, wird man hier nirgends heimisch. Es ist wie auf einer hastigen, langen Reise, wo man jede Nacht in einem andern Hotel, in einem andern Bett schläft und schließlich kaum noch weiß, daß man irgendwo ein Zuhause hat.

Es kommen aber auch Stellen vor, die sich dem nähern, was man bisher unter Musik verstanden hat. Dahin gehört einiges aus der Partie der Chrysothemis, dann die Begrüßung zwischen Elektra und Orest und der Schluß. Die Szene, wo Orest in das Haus tritt, um die Mutter zu erschlagen, und wo Elektra, wie ein wildes Tier im Käfig, vor dem Palast mit irrem Blick hin und her läuft, hat musikalisch einen seltsam packenden und erregenden Ausdruck gefunden, und alles, was sich hier anschließt, bis zu den wild und groß schreitenden Tanzrhythmen, übt eine bedeutende, in dieser Art nie dagewesene Wirkung aus.

Sehr schlimm aber ist es, daß die Singstimmen in einer Weise behandelt sind, die ihrem Charakter vollständig Hohn spricht. Dem fortwährenden Kreischen in den höchsten Lagen, der aufs äußerste getriebenen Kraftäußerung kann auf die Dauer kein Organ standhalten, und die unausgesetzte antimelodische Deklamation kann kein Ohr mehr genau auffassen; man denkt sich schließlich, es sei ganz gleichgültig, was auf der Bühne gesungen wird; denn den ekstatischen Explosionen des Orchesters gegenüber treten die Stimmen ganz zurück. Das Werk ist eben ein Orchesterstück.

Wer Hofmannsthals Text nicht auswendig kann, steht ziemlich ratlos ihm gegenüber. Ich hatte einen Platz auf der siebenten Reihe und habe von den Sängern und Sängerinnen kaum etwas verstanden; von Fräulein [Frances] Rose (Chrysothemis) nicht eine Silbe, von Frau [Thila] Plaichinger (Elektra) zwei Sätze: „Nun denn allein!“ und noch einen, der mir entfallen ist; von Frau [Marie] Götze (Klytämnestra), die

doch sehr deutlich ausspricht, ebenfalls gar nichts. Etwas besser war es bei Herrn [Johannes] Bischoff (Orest). Das meiste ging aber im Getöse des Orchesters unter. Unter diesen Umständen kann ich auch gar nicht über die Güte der Aufführung, die Herr Leo Blech leitete, reden. Ich nehme an, daß sie gut war, im Spiel erschien mir Frau Plaichinger sogar ausgezeichnet, nämlich überzeugend. Man steht in der *Elektra* eben einer inkommensurablen Erscheinung gegenüber; die künstlerischen Maßstäbe, die ich zur Verfügung habe, passen hier für die Beurteilung der Aufführung nicht, und ein anderer ist mir nicht zur Hand.

Zum Schluß noch ein freies Wort. Richard Strauss hat in seinem *Fontainebleauer „Manifest“* gefordert, daß man jeden Künstler solle schaffen lassen, wozu er Talent und Lust hat, ohne ihn durch Einspruch zu stören und zu behindern, und darin hat er vollkommen recht; denn nur ein ausgemachter Tor wird sich vermesen, dem schaffenden Talent die Wege vorschreiben zu wollen, die es zu wandeln habe. Unrecht aber hat Strauss, wenn er verlangt, daß die anderen, die Zuschauenden und Genießenden, alles, was der selbstherrlich produzierende Künstler fertig bringt, anerkennen und bewundern sollen, und wenn er Steine auf Leute, wie Dräseke, wirft, die von seinen Werken nichts wissen wollen. Denn der unbeschränkten Freiheit des Künstlers, zu schaffen, wonach ihm der Sinn steht, muß als Äquivalent die ebenso unbeschränkte Freiheit des Publikums gegenüberstehen, dies Geschaffene anzunehmen oder abzulehnen. Ich wenigstens nehme diese Freiheit in weitestem Maße für mich in Anspruch. Und deshalb will ich auch ganz offen aussprechen, daß ich, wie die *Salome*, so auch *Elektra* in ihrer Ganzheit als Kunstwerk zurückweisen muß, so gern ich anerkenne, daß einzelnes darin bedeu-

tend gedacht und ausgeführt ist. Ich stehe auf gar keinem bestimmten Kunststandpunkt, es ist mir völlig gleich, welcher Art und Richtung ein Kunstwerk ist, ich verlange nur, daß es die Wirkung ausübt, die ich schon tausendfach von Werken der Musik, der Dichtung, der Malerei und Plastik erfahren habe; daß es mir seelisch etwas gibt, mich irgendwie bereichert oder auch nur stark erregt. Diese Wirkung ist bei der *Elektra* vollständig ausgeblieben; ich habe keine Erschütterung erfahren, nicht einmal eine Aufpeitschung, sondern nur eine Abstumpfung der Nerven und Sinne, und bin schließlich von einer bleiernem Müdigkeit befallen worden, aus der mich erst der in seiner Weise großartige Schluß herausgerissen hat.

Carl Krebs

Der Flügeladjutant Kaiser Wilhelms II. sandte diese Kritik an den Generalintendanten der Berliner Hofoper, Georg Graf von Hülsen-Haeseler, mit dem Vermerk: „S.M. glauben, daß Sie mit diesem Herrn übereinstimmen.“



Musikalische Leitung: Karl Böhm
Inszenierung: Karlheinz Böhm
Bühnenbild und Kostüme: Spyros Vassiliou
Premiere: 21. November 1964

Irmgard Stadler
Martha Mödl
Lieselotte Becker-Egner
Amy Shuard

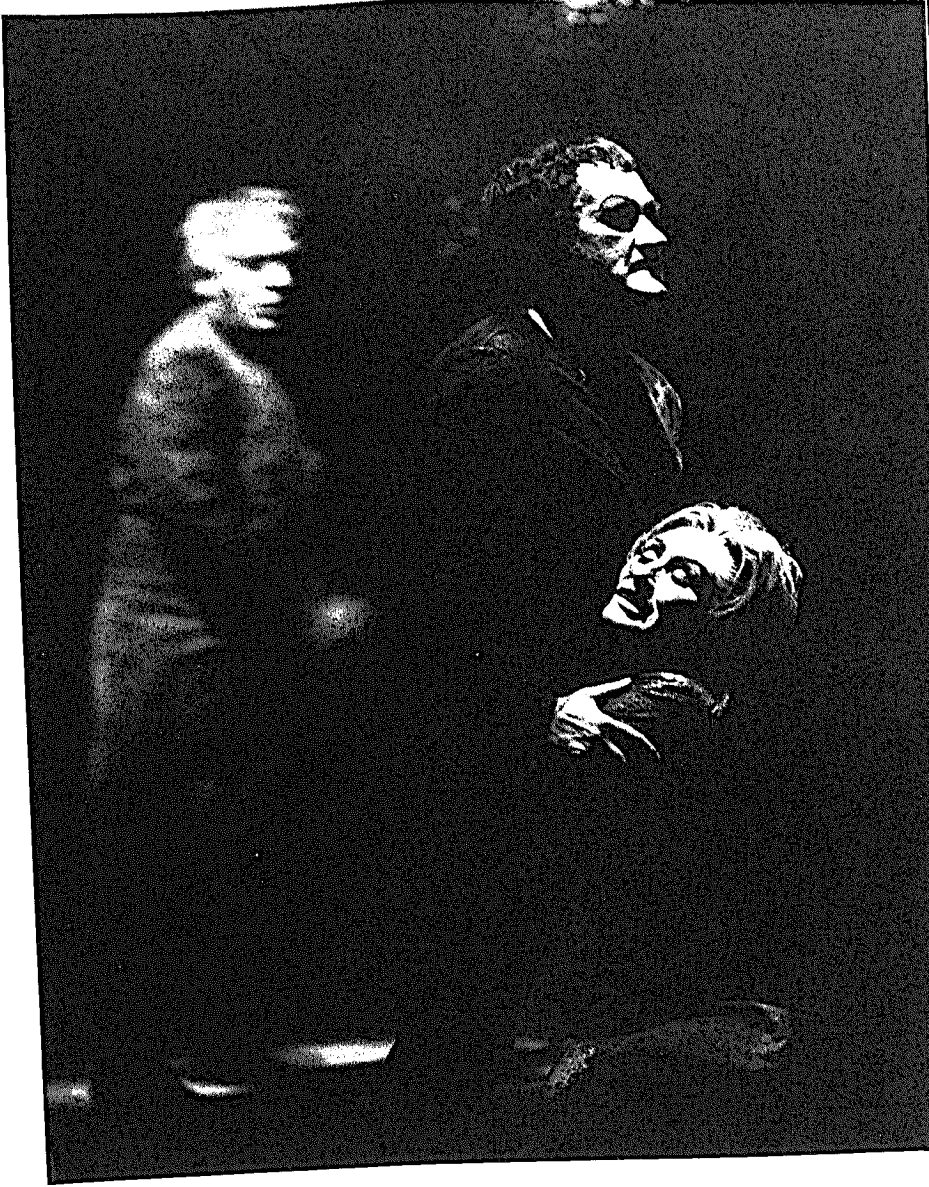


Siw Ericsson
Amy Shuard



Musikalische Leitung: Carlos Kleiber
Inszenierung: Paul Hager
Bühnenbild und Kostüme: Leni Bauer-Ecsy
Premiere: 13. Mai 1971

Martha Mödl
Ingrid Steger



Stefan Kosso
William Wildermann
Ingrid Steger

So wäre sie denn auch endlich zu uns gekommen, die *Straußsche „Elektra“*,

„gepriesen viel und viel gescholten“ gleich der trojanischen Helena. Dazu, daß das Werk mit dem Reiz der Neuheit hätte wirken können, erschien es zu spät bei uns; einem großen Teil des Publikums war es durch auswärtige Aufführungen bekannt, und selbst bei denen dies nicht der Fall war, hatten die nunmehr schon Jahre lang anhaltenden Erörterungen über seinen Wert zu einer Stellungnahme genötigt, die kaum vermeidlich war. Äußerlich, darüber kann ein Zweifel nicht obwalten, war der Erfolg des Abends ein großer, glänzender, aber ebenso wenig ist zu leugnen, daß die Partien seiner Freunde und Gegner sich in nahezu gleichen Teilen gegenüberstanden. Über eines freilich mußte in beiden Heerlagern, zu welcher Farbe sie sich auch bekannten, Einstimmigkeit herrschen, daß der Urheber der „Elektra“ mit allen Fehlern und Vorzügen der bedeutendste Tonmeister ist, den unsere Zeit, und nicht allein in Deutschland, aufzuweisen hat.

Mit schneidender Schärfe hatte schon Hans v. Bülow das Witzwort geprägt: „Richard III. – weil es einen II. nicht gibt“ – mit anderen Worten, der größte Musiker, der bei uns nach Richard Wagner aufgetreten, wenn er ihm auch nicht unmittelbar anzureihen ist, weil zwischen beiden immerhin noch eine Lücke klafft. In einer Hinsicht, so müssen wir heute Bülows Urteil korrigieren, überragt der dritte Richard sogar den ersten, in der geradezu erstaunlichen Weiter- und Fortbildung; ihm gegenüber, dem unstreitig größten Könnner unserer Zeit, sinkt Wagner förmlich zu der Simplizität unserer Klassiker zurück, was um so merkwürdiger ist, als Strauß zu Be-

ginn seiner Laufbahn noch ganz auf Wagnerischem Boden stand und an ein Weiterstreben über diesen hinaus noch nicht dachte; darauf und auf die Schaffung des modernen Musikdramas auf reinsinfonischer Grundlage ist er erst in einem weiteren Stadium seiner musikalischen Laufbahn verfallen. Aber auch in diesem zweiten Stadium hat er die Kluft nicht zu überbrücken vermocht, die den dritten Richard von dem ersten scheidet, er ist stets der mittelbare und nicht der unmittelbare Nachfolger des „untadlichen Peliden“ geblieben, weil er eine Forderung nicht zu erfüllen vermochte, die der Schöpfer des modernen Musikdramas absolut erfüllen muß – die, als sein eigener Textdichter aufzutreten, und so ist es gekommen, daß er trotz der eminenten Fortschritte, die er inzwischen gemacht, der „Salome“ ein Werk hat folgen lassen, das hinter dieser in ästhetischer Hinsicht meilenweit zurückbleibt.

In der „Salome“ lieferte er ein Werk, das eine geniale Dichtung in kongenialer Weise ergänzte; in der Elektra verschwendete er die Kraft seines Genies an eine Dichtung, die kaum als eine solche bezeichnet werden kann; denn Hofmannsthal gebietet außer seiner fließenden Verssprache absolut über nichts, was den wirklichen Dichter ausmacht. Sicherlich hindert nichts, das Thema vom Muttermord und seiner Sühne in vollständig moderner Weise zu behandeln, nur muß es in diesem Fall auch eben modern behandelt und aus dem Kreis der modernen Ideenwelt geschöpft werden. Dieses Thema aber so aufzunehmen, wie es aus dem

Geist der Antike hervorgegangen, und ihm nur äußerlich ein modernes Mäntelchen umzuhängen, d. h. die Vorgänge so darzustellen, als seien die Blutrache und die Anschauung von der Ateschuld, wie das Altertum sie kannte, allgemein menschliche Voraussetzungen, die im alten Hellas ebenso hätten zutreffen können, wie bei den Siouxindianern, geht nicht wohl an. Hofmannsthals Elektradrama ist noch ein ganz aus der längst verschwundenen Finesieclestimmung erflossenes Dekadenstück. Gewiß kannte das Altertum eine Dekadence mit den Greueln der Perversität, des Sadismus und der überhandgreifenden Neurasthenie, aber diese Dekadenz war bei ihm aus gewachsenem Boden hervorgegangen, während wir sie uns größtenteils nur einredeten und wir sie bei einem im ganzen durchaus normalen und gesunden Volkskörper als eine Art Sport betrieben, wie wir ja auch so ziemlich mit heiler Haut darüber hinausgekommen sind.

Die hellenische Sage von dem von Geschlecht zu Geschlecht sich vererbenden Frevel entwickelte sich, als das alte Hellas auf seiner höchsten kulturellen Stufe angelangt war, und die Schönheitslinie, die über seine Werke der Dichtkunst wie über die seiner bildenden Kunst ausgebreitet lag, trat erst dann hervor, als seine Sagenpoesie in wirkliche Dichtkunst überging. „Was muß dieses Volk gelitten haben“, ruft mit Recht Nietzsche aus, „daß es so Schönes hat bilden können!“ Aber als es dieses Schöne bildete und die Typen seiner Nationalsage hervortraten, lag der Zustand seiner Urkultur längst hinter ihm.

Bei allem eminenten Können, das Strauß in der musikalischen Illustration des Hofmannsthalschen Dramas entfaltet, können wir seiner Kunst nicht recht froh werden. Im einzelnen vermögen wir seine hochentwickelte Technik ja nur anzustau-

nen, so wenn er stellenweise den musikalischen Aufbau sich nicht in der Höhenrichtung, sondern in einer Art Parallelismus entfalten läßt, so daß wir von der einen Seite nur frei sich entfaltende heitere Lebenslust vernehmen, während uns von der anderen eine schwül bedrückte, dumpf verhaltene Leidenschaft entgegenönt. Nur schade, daß die Dichtung, an die er sein Talent verschwendet, so durch und durch ungesund ist. Suche er sich einen anderen Textdichter, oder noch besser, mache Richard III. es wie sein Ahn Richard I. und werde er sein eigener Textdichter.

Die außer Abonnement gegebene, musikalisch von Generalmusikdirektor Schillings geleitete und unter der Regie von Oberregisseur Gerhäuser stehende Vorstellung war nicht sonderlich gut besucht, doch kargte das Publikum nicht mit seinem Beifall, von dem den Löwenanteil Fr. Cordes in der Titelpartie davontrug. Die Hervorrufe, die ihr zuteil wurden, waren kaum zu zählen. Auch Frau Tornauer-Hövelmann als Klytämnestra; Frau Brügelmann als Chrysothemis und Hr. Weil als Orest wurden reichlich mit Beifall bedacht. Lebhaftere Rufe erschollen auch nach Generalmusikdirektor Schillings, doch war er nicht zu bewegen, einem derselben zu folgen. L.H.

Kgl. Hoftheater in Stuttgart

(Großes Haus).



Mittwoch, den 30. Oktober 1912.

Vierzehnte Vorstellung außer Abonnement.

Elektra.

Dramödie in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal.
Musik von Richard Strauß.

Musikalische Leitung: Richard Strauß.

Leiter der Aufführung: Emil Gerhäuser.

Personen:

Alyämnestra	* * *	Ein junger Diener	Georg Meader.
Elektra		Ein alter Diener	Reinhold Fritz.
Chrysothemis } ihre Töchter	H. Tracema-Brügelmann.	Die Aufseherin	Clementine Guring.
Agisth	Josef Tyffen.	Erste }	Mina Storz.
Drest	Albin Swoboda.	Zweite }	Mary Kirchmann.
Der Pfleger des Drest	Richard Groß.	Dritte }	Johanna Singer.
Die Vertraute	Emma Hauser.	Vierte }	Josefine Kemp-Nettsträter.
Die Schlepptägerin	Elisabeth Salzer.	Fünfte }	Marga Zunker-Burchardt.

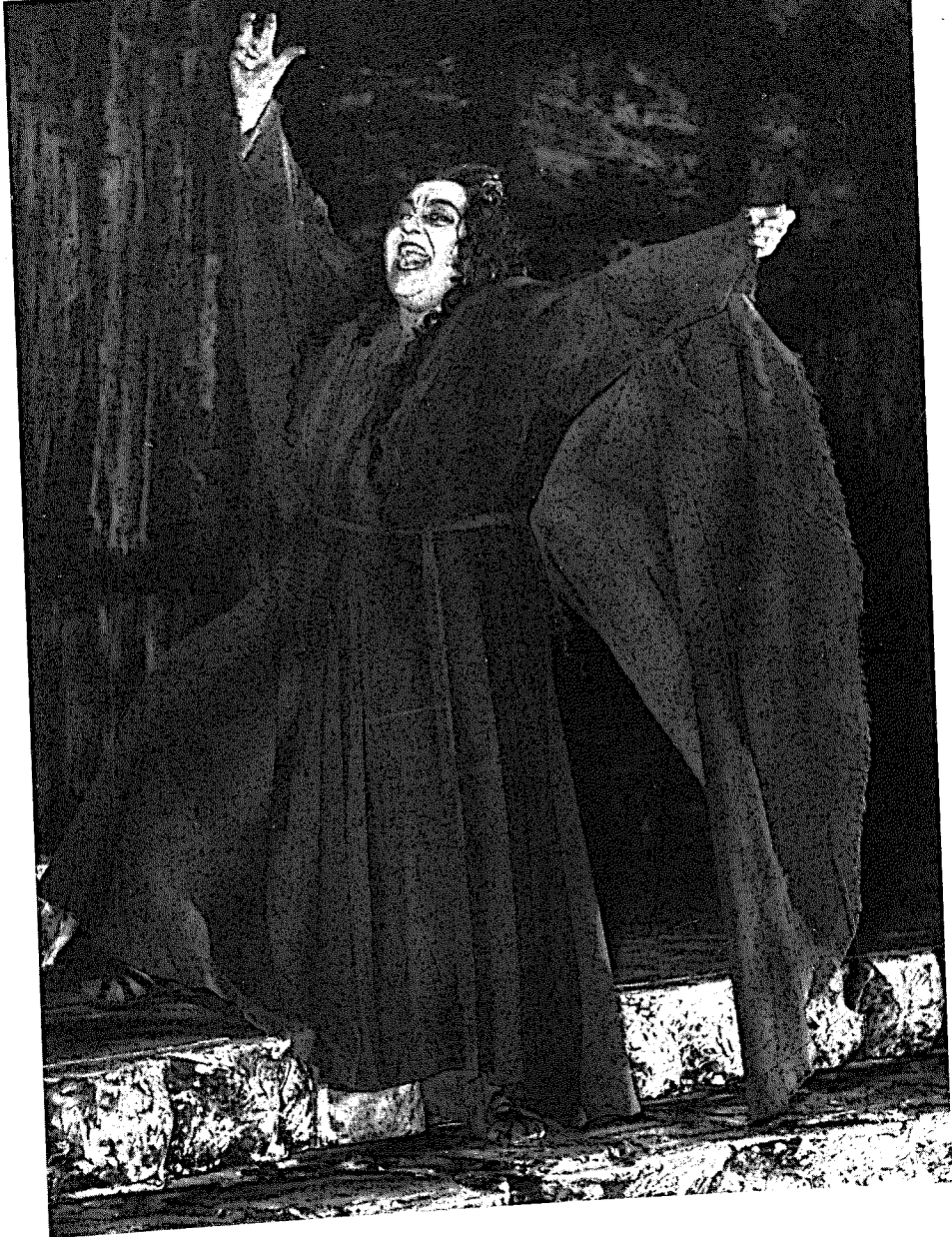
Dienerinnen und Diener. — Schauplatz der Handlung: Mykene.

* * * Alyämnestra: Anna v. Milbenburg von der K. K. Hofoper in Wien.

— — — Elektra: Benta Faßbender vom Kgl. Hoftheater in München.

Textbücher sind an der Tageskasse und Abends beim Theateringang, sowie in der Hofbuchhandlung H. Wildt, Königstraße 38, für 1 Mark zu haben.

Kasseneröffnung 7¹/₂ Uhr. Anfang 8 Uhr. Ende nach 9¹/₂ Uhr.



„Ich trage die Last des Glückes, und ich tanze vor euch her.
Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: schweigen und tanzen!“

Erna Schlüter, 1953

Inhalt

Heiner Müller Elektraxtext	1
Handlung	2
Jan Kott Die Morde von Mykene und Elsinor . . .	5
Harry Kupfer / Franz Zoglauer (ORF) Agamemnon ist ja ein Diktator gewesen . . .	7
Leila Khaled / Susi Riegler Die schöne Seele des Terrors	8
Matthias Pötzsch <i>Was die Wahrheit ist, das bringt kein Mensch heraus.</i> Wirklichkeit und Imagination in Richard Strauss' und Hugo von Hofmannsthals <i>Elektra</i>	11
Sigmund Freud / Josef Breuer Studien über Hysterie – Der Fall Anna O.	20
Heinz Politzer Hofmannsthals <i>Elektra</i> – Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Psychopathologie	21
Hugo von Hofmannsthal Sonett der Welt Sonett der Seele	30 33
Günter Schnitzler Kongenialität und Divergenz	34
Richard Strauss Betrachtungen und Erinnerungen	44
Carl Krebs („Der Tag“, Berlin, 1909) Das Werk, das Hofmannsthal begonnen	50
L. H. („Mercur“, Stuttgart, 20.10.1910) So wäre sie denn auch endlich zu uns gekommen die <i>Straußsche</i> „ <i>Elektra</i> “	56

Texte

Heiner Müller, Theater-Arbeit, Berlin 1975, S.119 f. – Jan Kott, Gott – Essen, Interpretationen griechischer Tragödien, München 1975, S. 267 – Harry Kupfer / Franz Zoglauer (ORF), gesendet am 10. Juni 1989 vor der Live-Übertragung der *Elektra*-Premiere an der Wiener Staatsoper – Leila Khaled / Susi Riegler, in: WIENER, Oktober 1989, zuerst veröffentlicht in „Basta“, Wien, September 1989 – Matthias Pötzsch, *Was die Wahrheit ist, das bringt kein Mensch heraus.* Wirklichkeit und Imagination in Richard Strauss' und Hugo von Hofmannsthals *Elektra*, Originalbeitrag – Sigmund Freud / Josef Breuer, Studien über Hysterie, Frankfurt/M. 1970 – Heinz Politzer, Hatte Ödipus einen Ödipus-Komplex?, München 1974, S. 78 ff. (gekürzt) – Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke, Gedichte – Dramen I, Frankfurt/M. 1979, S. 116 f. – Günter Schnitzler (Hg.), Dichtung und Musik, Stuttgart 1979, S. 175 ff. (gekürzt) – Richard Strauss, Betrachtungen und Erinnerungen, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1981, S. 231 f. – Ernestine Schumann-Heinck zitiert nach Walter Panofsky, Richard Strauss, München 1965, S. 145 f. – Die Kritik von Carl Krebs wird zitiert nach: Erich H. Mueller von Asow, Richard Strauss – Thematisches Verzeichnis, Band I, S. 423 ff. – Karl Kraus, Aphorismen und Gedichte, Auswahl (1903–1933), hrsg. von Dietrich Simon, Köln 1985, S. 128

Abbildungen

Fotos der *Elektra*-Inszenierung von Harry Kupfer an der Stuttgarter Staatsoper, Premiere am 12. November 1989, von Katrin Schilling, Frankfurt – Titelbild und S. 8 Leila Khaled, 20. Oktober 1969, dpa-Archivbild – S. 4 und 42 Richard-Strauss-Ausstellung 1964, Österreichische Nationalbibliothek Wien, 1964, S. 21 f. – S. 37 Willi Schuh (Hg.), Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal, Briefwechsel, Freiburg 1978, nach S. 352 – S. 41 Kurt Kusenberg (Hg.), Hugo von Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 103 – S. 43 Das Szenenfoto von der Uraufführung der Hofmannsthalschen *Elektra* (30. Oktober 1903) aus der Hamburger Theatersammlung stellte freundlicherweise Carsten Niemann zur Verfügung – S. 45 Erich H. Mueller von Asow, Richard Strauss – Thematisches Verzeichnis, Band I, S. 413 – S. 46–48 und 59 Fotohaus Weizsäcker, Stuttgart – S. 49 Foto: Siegfried Lauterwasser, Überlingen – S. 52, 54 und 55 Foto: Hannes Kilian, Stuttgart – S. 53 Foto: Werner Schloske, Stuttgart – S. 58 Archiv der Staatstheater Stuttgart

Premiere am 12. November 1989 **63**
Herausgeber:
Generalintendanz der Staatstheater Stuttgart
Redaktion und grafische Gestaltung: Meinolf Jansing
Mitarbeit: Dorothee Kaltenbacher (Archiv),
Katrin Schilling (Fotos), Julia Geisler, Frank Laske
Gesamtherstellung: Druckhaus Münster

Die schlecht verdrängte Sexualität hat
manchen Haushalt verwirrt; die gut ver-
drängte aber die Weltordnung.

Karl Kraus, 1911

ELEKTRA
Staatstheater Stuttgart