

Fall 2009

## Paradigmenwechsel in der Antikenrezeption durch Nietzsche und Freud am Beispiel von Goethes Iphigenie auf Tauris und Hofmannsthals Elektra

Julian K. Reidy

University of Berne, [julian.reidy@students.unibe.ch](mailto:julian.reidy@students.unibe.ch)

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.umass.edu/edge>

---

### Recommended Citation

Reidy, Julian K. (2009) "Paradigmenwechsel in der Antikenrezeption durch Nietzsche und Freud am Beispiel von Goethes Iphigenie auf Tauris und Hofmannsthals Elektra," *EDGE - A Graduate Journal for German and Scandinavian Studies*: Vol. 1 : Iss. 1 , Article 3.  
Available at: <https://scholarworks.umass.edu/edge/vol1/iss1/3>

This Article is brought to you for free and open access by ScholarWorks@UMass Amherst. It has been accepted for inclusion in EDGE - A Graduate Journal for German and Scandinavian Studies by an authorized editor of ScholarWorks@UMass Amherst. For more information, please contact [scholarworks@library.umass.edu](mailto:scholarworks@library.umass.edu).

---

# Paradigmenwechsel in der Antikenrezeption durch Nietzsche und Freud am Beispiel von Goethes Iphigenie auf Tauris und Hofmannsthals Elektra

**Cover Page Footnote**  
Für Thomas Richter

**PARADIGMENWECHSEL IN DER ANTIKENREZEPTION DURCH NIETZSCHE  
UND FREUD : GOETHES *IPHIGENIE AUF TAURIS*  
UND HOFMANNSTHALS *ELEKTRA*  
JULIAN REIDY**

Die Antike, worunter hier die „mediterrane Kulturwelt des vorchristlichen, ‚klassischen‘ Altertums in Griechenland, Grossgriechenland und dem römischen Weltreich“ zu verstehen ist, hatte und hat ein langes Nachleben in der deutschsprachigen Literatur (von Wilpert 3). Dies ist ein Gemeinplatz, dessen Wahrheit sich schon einem flüchtigen Blick in die Literaturgeschichte offenbart – von Benjamin Hederichs *Gründlichem mythologischem Lexicon* aus dem Jahre 1724 und dem ‚Streit um das Wunderbare in der Poesie‘ zwischen Gottsched auf der einen und Bodmer und Breitinger auf der anderen Seite über die literarischen Höhepunkte der Weimarer Klassik bis hin zu modernen Bearbeitungen antiker Mythen und Motive, beispielsweise durch Friedrich Dürrenmatt. Doch wurden die kulturellen Leistungen der Antike von den Nachgeborenen immer wieder neu rezipiert und interpretiert: „Each succeeding age, faced with the superb and formidable achievements of the Greeks, interprets them differently, according to the lights and ideals of the time“ (Butler 164). Zwei für die deutschsprachige Literatur entscheidende Zäsuren, welche die Sicht auf die Antike neu definierten und sich beinahe gleichzeitig ereigneten, sind in diesem Kontext zu nennen: Zunächst 1871, das Jahr der Veröffentlichung von Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Zweitens die Neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts, in denen der „foremost myth-maker of the twentieth century,“ Sigmund Freud, seine Theorie der Psychoanalyse zu entwickeln begann (Butler 166). In dieser Arbeit sollen die Unterschiede zwischen einer ‚prä-Freud- und Nietzscheanischen‘ und einer ‚post-Freud- und Nietzscheanischen‘ Antikenrezeption kurz anhand zweier herausragender literarischer Werke aus den jeweiligen Perioden skizziert werden (wobei der Fokus auf Nietzsches Einfluss auf die Antikenrezeption liegen wird): Goethes Schauspiel *Iphigenie auf Tauris*, an dem er ab 1779 arbeitete, auf der einen, Hugo von Hofmannsthal's Einakter *Elektra* aus dem Jahr 1903 auf der anderen Seite. Es ist dabei zu zeigen, dass beide Stücke von einer für ihre Zeit radikalen Modernität waren, dass aber, so meine These, nur die Modernität der *Iphigenie* wahrhaft zeitlos und dauernd ist.

**Die Moderne: Eine neue Sicht auf die Antike**

Nietzsche positioniert sich in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* gegen das bis anhin dominierende humanistische Antikenverständnis im Sinne Johann Joachim Winckelmanns, dessen Stilideal von der „„edle[n] Einfalt und stille[n] Grösse“ zum klassizistischen Glaubensbekenntnis auch [Goethes] wurde.“ (von Wilpert 1195) Er verabsolutierte „the calm purity and serene nobility of Greek thought, art and life“ (Butler 164) – Nietzsche klammert die abgründigen Seiten der antiken Kunst und Mythologie nicht aus und

zeigt, dass, wie beeindruckend ihre Verarbeitung durch Euripides oder Aischylos auch sein mochte, die antiken Mythen im Grunde oft „tragic“ und „terrible“ (Butler 165) sind. Die „olympische Welt“ der antiken Götter ist fremdartig, gleichsam amoralisch und frei von christlicher „Askese, Geistigkeit und Pflicht: hier redet nur ein üppiges, ja triumphierendes Dasein zu uns, in dem alles Vorhandene vergöttlicht ist, gleichviel ob es gut oder böse ist“ (Nietzsche 38). Dieser „olympische Zauberberg“ und, allgemeiner gesprochen, seine Manifestationen in der Dichtung und bildenden Kunst sind für Nietzsche letztlich das Ergebnis eines Prozesses der Furchtbewältigung und Sublimierung: „Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen“ (Nietzsche 39).<sup>1</sup> Das Prinzip des Apollinischen, charakterisierbar durch „Mass und [...] Selbsterkenntnis“ (Nietzsche 44), und das Prinzip des Dionysischen, „das uns am nächsten noch durch die Analogie des *Rausches* gebracht wird“ (Nietzsche 31), vereinen sich nun laut Nietzsche „in immer neuen aufeinanderfolgenden Geburten, und sich gegenseitig steigernd“ (46). Am Ende dieses „Werdens und Treibens“ (Nietzsche 47) steht für ihn die attische Tragödie als „combination of the two [principles]“ (Butler 165). Nietzsches radikale Neubewertung der Antike lässt im Vergleich das Antikenbild eines Goethe oder Winckelmann „seem like a refrigerator or even a morgue“ und wurde begeistert rezipiert (Butler 166). Nietzsche weist jedenfalls das Antikenbild der Klassik klar zurück:

Es möchte einmal, unter den Augen eines unbestochenen Richters, abgewogen werden, in welcher Zeit und in welchen Männern bisher der deutsche Geist von den Griechen zu lernen am kräftigsten gerungen hat; und wenn wir mit Zuversicht annehmen, dass dem edelsten Bildungskampfe Goethes, Schillers und Winckelmanns dieses einzige Lob zugesprochen werden müsste, so wäre jedenfalls hinzuzufügen, dass seit jener Zeit und den nächsten Einwirkungen jenes Kampfes, das Streben auf einer gleichen Bahn zur Bildung und zu den Griechen zu kommen, in unbegreiflicher Weise schwächer und schwächer geworden ist. Sollten wir [...] nicht daraus den Schluss ziehen dürfen, dass in irgendwelchem Hauptpunkte es auch jenen Kämpfern nicht gelungen sein möchte, in den Kern des hellenischen Wesens einzudringen und einen dauernden Liebesbund zwischen der deutschen und der griechischen Kultur herzustellen? (151-152)

---

<sup>1</sup> Hier zeigt sich die beeindruckende Modernität von Nietzsches Thesen; ähnliche Gedanken schreibt im Jahre 1979, mehr als hundert Jahre später, der Philosoph Hans Blumenberg in seinem Werk *Arbeit am Mythos* nieder: „Alles Weltvertrauen fängt an mit den Namen, zu denen sich Geschichten erzählen lassen“ (Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. Hier: p. 41.).

Freud ist ein weiterer moderner „myth-maker,“ da seine Forschung „the popular imagination“, die Kollektivpsyche, traf und schnell in oftmals banalisierter Form Allgemeinwissen wurde. Zudem bediente er sich der antiken Mythologie, um seinen berühmten Thesen Plastizität und, nicht zuletzt, eine Terminologie zu verleihen, und ebendiese Thesen und Freuds Umgang mit der Mythologie wirkten auf „a whole race of poets, dramatists and novelists“ inspirierend (Butler 166). Sein Einfluss auf die Antikenrezeption steht in dieser Arbeit nicht im Vordergrund, soll aber an dieser Stelle Erwähnung finden und in einem späteren Kapitel über freudianische Aspekte in *Elektra* näher diskutiert werden.

### **Goethes Bild der Antike und *Iphigenie auf Tauris***

Es wäre nun doch zu einfach, Goethes Sicht der Antike gänzlich aus dem Geist Winckelmanns zu erklären; dazu ist sie zu differenziert und eigenständig. Zwar beschäftigte sich Goethe, seit er 1765/66 von Adam Friedrich Oese auf den berühmten Archäologen und „Begründer der Kunstwissenschaft“ hingewiesen wurde (von Wilpert 1195), über einen Zeitraum von mehr als vierzig Jahren immer wieder mit Winckelmanns Werk (was 1805 in der Veröffentlichung des Sammelbandes *Winckelmann und sein Jahrhundert* gipfelte) und bekannte sich betont zu dessen Griechenbild. In seinem dichterischen Schaffen entfernte sich Goethe aber recht weit von den theoretischen Anschauungen Winckelmanns, was hier kurz gezeigt werden soll.

Von grosser Bedeutung für Winckelmanns Kunsttheorie ist der Begriff der ‚Nachahmung‘, der im Prozess der Kunstproduktion ungefähr meint: „[T]o use certain general ideas in gathering observations and to compose these observations in turn into one harmonious whole [...]“ (Larson 393). Gerade diesem zentralen Winckelmannschen Dogma folgte Goethe in seiner Antikenrezeption nicht, sondern machte die mythologischen Stoffe – wenn auch auf respektvolle Weise – zu Gefässen seiner eigenen Welt- und Kunstauffassung, sodass, wie dies im Stück *Iphigenie auf Tauris* der Fall ist, die Welt der Antike zur bewunderten Kulisse *subjektiv* wichtiger und *moderner* Konflikte wird. Dies ist wohl nicht das „harmonious whole“ aus „general ideas,“ das Winckelmann im Sinn hatte.

Der Iphigenie-Stoff erscheint also in Goethes Bearbeitung kreativ überformt und gänzlich integriert in die Weltanschauung des Autors, was nicht unbemerkt blieb: „Sie ist ganz nur sittlich“, schrieb Schiller über Goethes *Iphigenie* in einem Brief an Körner vom 21. Januar 1802, und dadurch „so erstaunlich modern und ungriechisch, dass man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stücke zu vergleichen“ (Schiller 89-90). Goethe selber bezeichnete das Stück in einem Brief an Schiller vom 19. Februar 1802 als „ganz verteufelt human“ („Briefe II“ 215), wohl wissend, dass

bei der euripideischen Ur-Iphigenie der „humane‘ Anstrich“ (Borchmeyer 134) fehlt:

[Euripides' *Iphigenie*] verfolgt noch nicht die Absicht, die taurische Sitte abzuschaffen, wonach gestrandete Fremdlinge im Tempel der Artemis geopfert werden. Dass sie einem der Gefangenen die Freiheit geben will, geschieht in eigenem Interesse. Da sie von dem unerkannten Orest erfahren hat, dass der Bruder noch lebt, will sie nur einen der Fremden auf dem Altar sterben lassen, der andere aber soll eine Nachricht von ihr nach Mykene bringen. Durch diese Nachricht enthüllt sie ihre Identität, und es kommt zu der von Aristoteles gerühmten Erkennungsszene zwischen den Geschwistern und zur Planung der gemeinsamen Flucht. Iphigenie selber führt mit der Ausrede der Entsühnung des Götterbilds den König hinters Licht. Sie ist also noch weit von der wahrheitsliebenden Menschenfreundin entfernt, zu der sie erst durch die französische Iphigenientradition gemacht wurde, in der auch Goethes Schauspiel gründet. (134)

Die Freiheiten, die sich Goethe bei seiner Bearbeitung des Iphigenie-Stoffes nahm, sind beispielhaft für seine eigenständige und gegenwartsbewusste Antikenrezeption, die von Winckelmanns oben erwähnter Doktrin der ‚Nachahmung‘ gänzlich emanzipiert ist. Das Nebeneinander von Respekt und Distanz, das Goethe mit Winckelmann verband, brachte jener am 16. Februar 1827 gegenüber Eckermann auf den Punkt: „Man *lernt* nichts, wenn man [Winckelmann] lieset, aber man *wird* etwas“ (Eckermann 222).

Man darf jedoch nicht übertreiben: Goethes Stück mochte in vieler Hinsicht „modern“ sein (davon wird noch die Rede sein), gehört aber doch bei aller Innovativität im Umgang mit dem Mythenstoff in die Winckelmannsche Tradition eines idealistischen, wenn nicht gar schönfärberischen Griechenbildes, das erst durch Nietzsche, wie oben gezeigt, einer fundamentalen Revision unterzogen werden sollte: „Goethe’s slow-moving, statuesque and highly ethical *Iphigenie* was the supreme expression of all that was most dear to eighteenth-century Germany in this idealistic notion of Greece“ (Butler 164). Es bleibt dabei: ähnlich wie Winckelmann und viele weniger berühmte Zeitgenossen war Goethe „hypnotised [...] by the sight of those marble-white statues, which had once been so gorgeously, not to say barbarically, coloured; but which now [...] did indeed give an impression of great aloofness and austerity“ (Butler 164). Hugo von Hofmannsthal bringt es auf den Punkt, wenn er in seinem Reisebericht *Augenblicke in Griechenland* leicht süffisant schreibt: „Wir erinnern uns, dass [Goethe] nie eine wirkliche Antike, nie ein Bildwerk des fünften Jahrhunderts gesehen hat, und die Serenität, in die er mit Winckelmann sein Altertum tauchte, ist uns die Verfassung eines bestimmten Augenblicks der deutschen Seele, nichts weiter“ („Augenblicke“ 12).

Die durchaus nicht als Lob zu verstehende Modernität, die Schiller der *Iphigenie* seines Freundes irritiert attestierte, beruhte für ihn zunächst auf formalen Eigenschaften des Schauspiels. So fehlt zum Beispiel der für die attische Tragödie typische Chor; ausserdem bringt Goethe die Furien, welche Orest quälen, nicht auf die Bühne, was Schiller monierte: „[O]hne Furien ist kein Orest“ (Schiller 92). Vielmehr wird Orests Leiden an dem Muttermord von Goethe in dessen Inneres verlagert und so gleichsam in eine rein psychische Qual gewandelt: Eine „Götterhand“ drückt Orests Herz zusammen und „betäubt“ seinen „Sinn“ (Goethe, „Iphigenie“ 19 V. 571f.), ein „Schwindel“ liegt auf seiner „schweren Stirn“ (Goethe, *Iphigenie* 24 V. 750f.). Das Stück als Ganzes ist nur in einem sehr generellen Sinne ‚modern‘ zu nennen, denn es ist zweifellos stark geprägt von der Epoche, in der es entstand: „Goethes *Iphigenie* ist die poetische Konsequenz aus der rationalistischen Mythenkritik, wie sie sich in der klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts niedergeschlagen hat“ (Borchmeyer 140); das Schauspiel ist „clearly stamped [...] with eighteenth century humanism“ (Butler 168). So leidet die hehre Protagonistin Iphigenie mit ihrer „empfindsamen Vernunfthaltung“ (Borchmeyer 139) unter dem Autonomieverlust, den sie durch ihre Entrückung auf das fremde Tauris erfahren hat – die genuin modernen, aufklärerischen Ideale der Selbstbestimmung und Unabhängigkeit rücken ins Zentrum der Handlung. Iphigenie begehrt auf gegen die untergeordnete Rolle der Frau (Goethe, „Iphigenie“ 54 V. 1858) und barbarische Opfertaten, die vermeintlich im Sinne der Götter geschehen;<sup>2</sup> durch Eloquenz und Vernunft ‚heilt‘ sie ihren Bruder Orest vom Wahnsinn und bewegt schliesslich Thoas dazu, sie im Frieden gehen zu lassen.<sup>3</sup> Diese und weitere Aspekte lassen *Iphigenie auf Tauris* in der Tat „verteufelt human“ (Goethe, „Briefe II“ 215) erscheinen und erklären Schillers Kritik, dass hier das antike Griechenland auf „ganz nur sittlich[e]“ (Schiller 90). Weise behandelt werde, dass Goethe also vielleicht mit allzu freimütigem Gestus seine eigenen Ideale auf den Mythos projiziere. Er selber war sich der Problematik bewusst und hatte ein ambivalentes Verhältnis zur *Iphigenie*, diesem gräzisierungenden „Product“ (Schiller 90), das er in einer Äusserung gegenüber Eckermann am 21. März 1830 reflektierte und mit subtiler Selbstkritik verband: „[Schiller] bewies mir, dass ich selber, wider Willen romantisch sei und meine *Iphigenie*, durch das Vorwalten der Empfindung, keineswegs so klassisch und im antiken Sinne sei, als man vielleicht glauben möchte,“ (Eckermann 380).

Goethes *Iphigenie* ist also auf eine andere und womöglich bleibendere Weise ‚modern‘ als Hofmannsthals *Elektra*, die ja sogar der Epoche der Moderne zuzurechnen ist: Konsequenterweise manifestiert sich die Modernität der *Elektra* in ihren subtilen intertextuellen Bezugnahmen auf Goethes *Iphige-*

<sup>2</sup> „Der missversteht die Himmlischen, der sie/Blutgierig wähnt: er dichtet ihnen nur/Die eignen grausamen Begierden an.“ („Iphigenie“ 18, v. 523f.)

<sup>3</sup> Zum Beispiel, Goethe, „Iphigenie“ 39 V. 1310ff. und 62 V. 2152f

*nie* und ihrem sensiblen Spiel mit den damals hochaktuellen Thesen Nietzsches und Freuds.<sup>4</sup> *Iphigenie* ist natürlich nicht wie *Elektra* im Sinne des Epochenbegriffs ‚modern‘, sondern weist vielmehr eine ‚Urform‘ ästhetischer Modernität auf. Sie ist zwar auch zeitgebunden, also „clearly stamped with eighteenth century humanism.“ Jedoch nimmt sie den prototypisch ‚modernen‘ Befreiungsschub der „Überwindung der Regelpoetiken, insbes[ondere] mit der Frühromantik um 1795“ vorweg (Burdorf et al. 508). Goethe nähert sich der Antike nämlich nicht über einen starren ästhetischen Regelkomplex, sondern verfügt völlig frei und innovativ über den Stoff, was sich sowohl formal (vgl. die weggelassenen Furien) als auch inhaltlich niederschlägt.<sup>5</sup> Dieses Beharren auf der Eigengesetzlichkeit des Systems ‚Literatur‘ verleiht Goethes Schauspiel eine idiosynkratische Modernität, die nun aber nicht im Widerspruch zu dem ihm zugrundeliegenden idealistischen Griechenbild im Sinne Winckelmanns steht, im Gegenteil: gerade der moderne und humanistische Impetus des Stücks begünstigt wohl ein derartiges Griechenbild.

### ***Elektra* als dramatische Manifestation des neuen Antikenbildes**

Hugo von Hofmannsthals *Elektra* ist im Grunde zunächst eine Polemik, die sich just gegen das idealistische Griechenbild Goethes mit seinen „konziliatorischen Zügen“ richtet (Günther 105). In einem Brief an Ernst Hladny schreibt Hofmannsthal: „Mein Ausgangspunkt war der Elektra-Charakter [...]. Die Zeile aus der ‚Iphigenie‘ fiel mir ein, wo es heisst: ‚Elektra mit ihrer Feuerzunge‘ [Goethe 31 V. 1030, Anm. v. J. R.] und im Spazierengehen phantasierte ich über die Figur Elektra, nicht ohne eine gewisse Lust am Gegensatz zu der ‚verteufelt humanen‘ Atmosphäre der Iphigenie.“ („Briefe 1900-1909“ 383) In den *Szenischen Vorschriften zu „Elektra“* fordert Hofmannsthal denn auch explizit ein Bühnenbild ohne „antikisierende[] Banalitäten“ („Elektra“ 65); „[d]ie Kostüme schliessen gleichfalls jedes falsche Antikisieren sowie auch jede ethnographische Tendenz aus“ („Elektra“ 67).

Die erwähnte „Lust am Gegensatz“ zu Goethes Stück wird von Hofmannsthal in *Elektra* durch ein frisches, auf seine Nietzsche- und Freudrezeption zurückführbares Antikenbild vergegenwärtigt.<sup>6</sup> Dieses neue Antikenbild umschreibt Hofmannsthal in den *Augenblicken in Griechenland* selber und grenzt es klar von der Winckelmannschen Sicht auf die Antike ab:

<sup>4</sup> Diese Bezugnahmen zeigen, dass „Chronologie“, „Kausalität“ und „formale Kohärenz“ nicht mehr die „zentrale[n] Kriterien lit[erarischen] Erzählens“ sind [Burdorf et al. 509]. Vielmehr wird Literatur sukzessive zu einem empfindlichen Seismographen für kulturelle Entwicklungen.

<sup>5</sup> Beispielsweise in der innovativen Frauenfigur Iphigenie, zu der später noch mehr gesagt werden soll.

<sup>6</sup> Zu Hofmannsthals Nietzsche-Lektüre, siehe Hillebrand, Bruno: *Nietzsche. Wie ihn die Dichter sahen*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000: p. 68ff.



Unsere abgeblasste Winckelmannsche Vision, die das Schöne zu nahe an ein Anmutiges, und an ein entnervtes Anmutiges, herangebracht hatte – zu nahe an Canova! – und die noch immer irgendwo in uns lauert, hatte uns vergessen machen, wie eng die Schönheit mit der Kraft verschwistert ist und die Kraft mit allem Furchtbaren und Drohenden des Lebens – wie könnte sie sonst das Leben auf die Knie zwingen! („Augenblicke“ 25)

Hier artikuliert sich ein Bedürfnis nach einem Wandel in der Antikenrezeption, nach einem neuen Blick auf jene Epoche, und dies manifestiert sich zunächst und am deutlichsten in einem freimütigeren Umgang Hofmannsthals mit den abstossenden und erschütternden Aspekten des Elektra-Mythos. Beispielsweise wird bei Goethe eine nähere Schilderung des Mordes Klytämnestras und Aigisthos' an Agamemnon geschmackvoll ausgespart:

OREST. [...] Wie oft, wenn still Elektra, meine Schwester,  
Am Feuer in der tiefen Halle sass,  
Drängt' ich beklommen mich an ihren Schoss  
[...] Dann sagte sie  
Von unserm hohen Vater viel: wie sehr  
Verlangt' ich, ihn zu sehn, bei ihm zu sein!  
Mich wünscht' ich bald nach Troja, ihn bald her.  
Es kam der Tag –  
PYLADES. O lass von jener Stunde  
Sich Höllengeister nächtlich unterhalten! („Iphigenie“ 20-21 V. 620f.)

Hofmannsthal dagegen lässt Elektra ausschweifende Monologe zum Mord an ihrem Vater und ihren Rachefantasien halten:

ELEKTRA. [...] Wo bist du, Vater? hast du nicht die Kraft,  
dein Angesicht herauf zu mir zu schleppen?  
Es die Stunde, unsre Stunde ist's!  
Die Stunde, wo sie dich geschlachtet haben,  
dein Weib und der mit ihr in einem Bette,  
in einem königlichen Bette schläft.  
Sie schlugen dich im Bade tot, dein Blut  
rann über deine Augen, und das Bad  
dampfte von deinem Blut, dann nahm er dich,  
der Feige, bei den Schultern, zerrte dich  
hinaus aus dem Gemach, den Kopf voraus,  
die Beine schleifend hinterher: dein Auge,  
das starre, offene, sah herein ins Haus. („Elektra“ 11)

Dies ist nur ein Beispiel für das neue Bewusstsein, die neue Ästhetik, mit der Hofmannsthal im Vergleich zu Goethe die Antike rezipiert und in Kunst über-

führt und die ihren Ursprung in den bereits skizzierten Grundgedanken Friedrich Nietzsches aus der *Geburt der Tragödie* hat. Ein weiteres Beispiel für Hofmannsthals aufmerksame Nietzsche-Rezeption soll kurz angeführt werden, bevor zusätzlich auf den Einfluss Freuds eingegangen wird.

Wie genau Hofmannsthal Nietzsche gelesen hat, zeigt Timo Günther, indem er nachweist, wie Hofmannsthal in *Elektra* die Ausführungen Nietzsches zum „Tode der griechischen Tragödie“ (Nietzsche 87) nicht nur nebenbei reflektiert, sondern als Prozess *dramatisiert*. In der *Geburt der Tragödie* erscheint der „Zustand der Individuation“ als „Urgrund[] des Übels, die Kunst, als die freudige Hoffnung, dass der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit“ (Nietzsche 84). Diese Einheit manifestiert sich für Nietzsche im Chor der attischen Tragödie, die „ursprünglich nur Chor und nichts als Chor war“ (58). Der „frevelnde[]“ (86) Euripides war es, der den Chor in Individuen auflöste, seine Einheit zerstörte und so, laut Nietzsche, den Tod der Tragödie einleitete. Die griechische Tragödie „starb durch Selbstmord“ (Nietzsche 87), nämlich „aus und durch sich selbst“ (Günther 119): unter den „gewaltsamen Händen“ (Nietzsche 86) des Euripides. Die Auflösung des Chors als Ursache des Niedergangs der griechischen Tragödie wird von Hofmannsthal gleich zu Beginn der *Elektra* dargestellt, was viele Interpreten übersehen haben. Die nummerierten und entindividualisierten Mägde in der ersten Szene des Stücks erscheinen als „ununterschiedene anonyme Masse“ und handeln als „indistinkte Einheit“. Die Struktur ihres Dialoges folgt einem „gleichsam mathematisch abgezielten Schema“ (Günther 114):

1-2-1-2 | 3-1-3-1-3 | 4-3-4-3-4-3-4 | 3-2-3-2-3 | 1-2-1-4 (Schema nach Günther 114)

Der Mangel an individuellen Charakteristika und die streng strukturierte Dialogführung sprechen dafür, dass es sich bei den Mägden um einen Chor handelt. Vereint in ihren rhythmischen Bewegungen (sie schöpfen Wasser an einem Ziehbrunnen) und in ihrem Hass auf Elektra, bilden sie „eine beinahe traditionell chorische Formation“ (Günther 115), bis eine fünfte Magd, die von Hofmannsthal als „eine ganz junge, mit zitternder erregter Stimme“ vom Rest unterschieden wird („Elektra“ 9), auf den Plan tritt und Partei für Elektra ergreift. Das wird von der Aufseherin auch sogleich geahndet, doch es ist zu spät: ab diesem Augenblick heisst die rebellische fünfte Magd nicht mehr nur „FÜNFTE“, sondern „DIE EINE“, erlangt also Individualität und spaltet den Chor. Der von Nietzsche als Wurzel allen Übels bezeichnete „Zustand der Individuation“ (84) zerstört die chorische Einheit gleich zu Beginn von *Elektra* und zeigt damit ein wesentliches Thema des Stücks an: den Tod der Tragödie, wie er in der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* geschildert wird. Dieses Thema wird von Hofmannsthal nicht nur in der Auflösung des Chors dramatisiert, sondern auch mittels des von Günther so genannten „ko-

mische[n] Zwischenspiel[s]“ (121), der an die „euripideische Rhetorik“ (122) angelehnten Interaktion zwischen dem Sklaven, der Aigisthos die Nachricht von Orests angeblichem Tod überbringen soll, und dem neugierigen Koch. Der Sklave stolpert zunächst slapstickhaft über die weinenden Schwestern Elektra und Chrysothemis und hält dem Koch sodann eine gewandte, aber äusserst wirre und eben dadurch *komische* Rede über die Neuigkeit von Orests Tod (Hofmannsthal, „Elektra“ 35-36). Diese Komik der unangebrachten Eloquenz, des „Redens um seiner selbst willen“ (Günther 125), ist ein Element des euripideischen Theaters und der „Neuen Komödie“ (Günther 123), die nach dem Niedergang der attischen Tragödie deren Platz einnahm.

Man kann also sagen, dass sich Hofmannsthals Nietzsche-Lektüre in *Elektra* nicht nur wie oben gezeigt in der Sprachästhetik manifestiert; sie wird zudem gleichsam *inszeniert*, indem die Thesen Nietzsches zum „Tode der griechischen Tragödie“ (87) exemplarisch anhand der Auflösung des Chors und des komischen, also *untragischen* Dialogs des Sklaven mit dem Koch auf der Bühne ausgespielt werden: „Hofmannsthals *Elektra* [lässt sich] als eine Tragödie vom Ende der Tragödie verstehen“ (Günther 119).

Die Umwälzung der Antikenrezeption durch Nietzsches *Geburt der Tragödie* zeigt sich demnach an *Elektra* beispielhaft in der drastischen Sprache, der das Goetheische understatement gänzlich abgeht, im Fehlen eines idealistischen oder euphemistischen Blicks auf den zugrunde liegenden Mythos, sowie in der Selbstreflexion und der Autoreferenzialität, mittels derer das Genre der Tragödie selbst thematisiert und problematisiert wird. Ausgehend von diesen Erkenntnissen könnte man nun vielleicht radikal argumentieren, dass *Elektra* im Vergleich mit Goethes *Iphigenie* das wahrhaft ‚moderne‘ Drama sei. Jedoch ist Hofmannsthals Text bei aller Originalität in relativ grossem Masse zeitgebunden, was in der Folge noch näher und kritisch beleuchtet werden soll.

### **Iphigenie und Elektra: „True womanhood“ und Hysterie**

Hofmannsthal gab gegenüber Ernst Hladny an, während der Konzipierung seiner *Elektra* unter anderem „das merkwürdige Buch über Hysterie von den Doktoren Breuer und Freud“ („Briefe 1900-1909“ 384), also die 1895 erschienenen *Studien zur Hysterie*, konsultiert zu haben. In der Forschung wurde immer wieder nachzuweisen versucht, dass Elektra in Hofmannsthals Stück eine Art Fallstudie über die Hysterie, geschult an den Thesen Breuers und Freuds, darstelle. Dies ist aber, wie Philip Marshall Ward zeigt, nur möglich, wenn man dem Schauspiel interpretatorische Gewalt antut (Ward 46-47), und kommt zum Schluss: „Elektra resists being reduced to an ‚hysterical‘ case study. Indeed, in one of his later less opaque pronouncements on the play, Hofmannsthal specifically rejects the word [Hysterie], preferring the term ‚Besessenheit‘“ (Ward 47).

Dennoch ist kaum zu übersehen, dass Elektra ‚hysterische‘ Symptome aufweist; diese sind allerdings mehr oder minder gleichmässig auf alle weiblichen Charaktere im Stück verteilt. Letztlich sei, so Ward, anzunehmen, dass Hofmannsthal mit seiner *Elektra* eine generelle Reflexion über „the status, role and nature of women“ (47) in seiner Gesellschaft anstrebte – die Modekrankheit Hysterie, die angeblich nur Frauen befallen konnte, würde aus dieser Perspektive letztlich nur als Symptom des problematischen „status [...] of women“ fungieren. Hysterie bezeichnet im ausgehenden 19. Jahrhundert überhaupt mehr als nur „a medical condition“; im Grunde handelt es sich um einen „portmanteau term for demonising transgressive female behaviour“ (Ward 54). Indem er mit Elektra eine Frauenfigur entwirft, die aus allen Normen weiblichen Verhaltens herausfällt und Symptome aufweist, die von seinen Zeitgenossen mit „transgressive female behaviour“ assoziiert wurden, reflektiert Hofmannsthal „cultural and personal anxieties“ (Ward 55). Ward entwirft eine These, in der Hofmannsthal Elektra als furchteinflössende, non-konformistische und emanzipierte Frau auftritt und ein Gegenbild zu Goethes Iphigenie bildet, die von der Rezeption, so Ward, als Repräsentantin untergeordneter „true womanhood“ und Goethes Stück als „grandest of conduct-books“ (51) gesehen wurde. Diese These hinkt jedoch: Iphigenie erscheint in Goethes Stück keinesfalls als machtlose Frauengestalt, im Gegenteil, und selbst wenn *Iphigenie auf Tauris* derart fehlinterpretiert wurde, dass einige Rezipienten das Gegenteil glaubten, so wusste es ein Intellektueller wie Hofmannsthal wohl doch besser. Es ist zugegebenermassen nicht abzustreiten, dass sich auch die Charakterisierung der Elektra aus Hofmannsthal's „Lust am Gegensatz“ zu Iphigenie speist:

Iphigenie is a priestess, so is Elektra, despite appearances. [...] Iphigenie's ‚herrliche Erscheinung‘ is reduced to a pathetic figure in ‚kurzen Lumpen/statt eines wallenden Gewandes‘. Iphigenie's constitutional inability to lie has turned into Elektra's monomaniac conviction that ‚the truth will out‘ (‚Vater! Dein Tag wird kommen‘). Both heroines have dedicated themselves to virginity, but only Iphigenie's is an admirable outcome of her priestly vocation. Both can exert influence only vicariously, through men. [...] Thus the modern *Elektra* engages with Ancient Greece on two literary levels simultaneously, by adapting Sophocles and by revising the existing revision of Greece embodied in German eighteenth-century neoclassicism. (Ward 51-52)

In seiner Darstellung der Gegensätze und Gemeinsamkeiten zwischen Iphigenie und Elektra geht Ward aber in mindestens einer Hinsicht zu weit, und hier erhält seine These Risse: es entspricht eben keineswegs den Tatsachen, dass Iphigenie nur „vicariously, through men“ Einfluss ausüben kann. Immerhin gelingt es ihr durch Redegewandtheit und Vernunft, Thoas zu einem freundlichen Abschied zu bewegen:

THOAS. So geht!  
IPHIGENIE. Nicht so, mein König! Ohne Segen,  
In Widerwillen, scheid ich nicht von dir.  
[...] Wert und teuer,  
Wie mir mein Vater war, so bist du's mir,  
Und dieser Eindruck bleibt in meiner Seele.  
Bringt der Geringste deines Volkes je  
Den Ton der Stimme mir ins Ohr zurück,  
Den ich an euch gewohnt zu hören bin,  
Und seh ich an dem Ärmsten eure Tracht:  
Empfangen will ich ihn wie einen Gott,  
[...] Und nur nach dir und deinem Schicksal fragen.  
[...] Leb wohl! und reiche mir  
Zum Pfand der Freundschaft deine Rechte.  
THOAS. Lebt wohl! (Goethe, „Iphigenie“ 62 V. 2151ff.)

Iphigenie reflektiert zudem, wie schon angetönt, den Status der Frau in der Gesellschaft der Taurier und beschwert sich mit freimütigen Worten, die noch zu Goethes Zeit Zündstoff enthielten: „Der Frauen Zustand ist beklagenswert./Zu Haus und in dem Kriege herrscht der Mann,/Und in der Fremde weiss er sich zu helfen./Ihn freuet der Besitz; ihn krönt der Sieg!/Ein ehrenvoller Tod ist ihm bereitet./Wie eng-gebunden ist des Weibes Glück!“ („Iphigenie“ 5 V. 24f.). Als ihr der listige Pylades „kluges Wort [...] in den Mund“ gibt, um Thoas zu täuschen, ist sie sich der Entmündigung durch den Mann bewusst, der sie wider ihre Natur lügen heisst: „Ach! ich sehe wohl,/Ich muss mich leiten lassen wie ein Kind“ (Goethe, „Iphigenie“ 41 V. 1398f.). Ausserdem muss hier erwähnt werden, dass sich Iphigenie durchaus aktiv den Erwartungen der Männerwelt widersetzt, etwa wenn sie den Heiratsantrag des Thoas ausschlägt, der immerhin als König der Taurier Macht über sie hat. Die Vermutung liegt nahe, dass Iphigenie die Ehe nicht nur ausschlägt, „weil sie durch dieselbe für immer von der Heimat ferngehalten würde, sondern weil sie sich überhaupt gegen die Rolle der Frau im weithin glück- und ehrlosen Schatten des Mannes sträubt“ (Borchmeyer 138). Die angebliche Proto-Feministin Elektra dagegen fällt zwar aus der Gesellschaft heraus, dies aber nicht etwa, weil sie ein besonders selbstbestimmtes und emanzipiertes Leben führt, sondern weil sie das Patriarchat im Grunde auf die radikalste Weise verabsolutiert: Sie hat sich kompromisslos ihrem toten Vater verschrieben und jede persönliche Regung, jeden individuellen Charakterzug aufgegeben, um ihn zu rächen. Auch hier stellen wir also einen Gegensatz zwischen Iphigenie und Elektra fest, einen jedoch, den Ward übersehen hat.

## Abschliessende Betrachtungen und Fazit oder: das „fürchterliche Bad der Zeit“

Aus obigen Ausführungen geht hervor, dass die von Ward konstruierte Dichotomie zwischen einer männerhörigen, „a model of feminine comportment“ repräsentierenden Iphigenie und einer frühfeministischen Elektra, die angeblich diesen „powerful stereotype of femininity“ konfrontieren soll (55), nicht aufgeht. Goethes Iphigenie wirkt in ihrer Autonomie und ihrem freundlichen, die Männerwelt irritierenden Individualismus noch heute modern und entspricht keinem mir bekannten Frauenstereotyp. Hofmannsthal müsste zudem Wards fehlgeleitete Interpretation der Iphigenie gezwungenermassen geteilt haben, wenn er wirklich in seiner Elektra einen emanzipierten Widerpart zu Iphigenie hätte schaffen wollen, was die These umso unglaubwürdiger macht. Hofmannsthal's „Lust am Gegensatz“ zu Goethe („Briefe 1900-1909“ 384), die zu den Differenzen zwischen seiner *Elektra* und Goethes *Iphigenie auf Tauris* führt, ist meines Erachtens nicht mit einem bestimmten Frauenbild Hofmannsthal's zu erklären, das er Goethe entgegensetzen wollte. Vielmehr scheint es, dass Hofmannsthal von Goethes idealistischem Antikenbild zum Widerspruch, eben zur „Lust am Gegensatz“ gereizt wurde – der starke Einfluss Nietzsches auf die Ästhetik und dramaturgische Logik *Elektras* sowie die Beschäftigung mit Freuds und Breuers *Studien zur Hysterie*, die das Stück ebenfalls beeinflusste, sprechen dafür, dass es Hofmannsthal primär um einen Akt der *Modernisierung* ging; der *Elektra* zugrunde liegende Wunsch scheint zu sein, die Antike gleichsam zu entstauben, sie dem festen Griff der Weimarer Klassik zu entreissen und für die zeitgenössische Literatur fruchtbar zu machen.

Dank der neuen Perspektiven, die Nietzsche und Freud auf die Antike eröffneten, war es einer neuen Generation von Dichtern vergönnt, sich ihr ohne Minderwertigkeitsgefühle gegenüber den Klassikern mit einer frischen, innovativen Ästhetik und unter ganz anderen Gesichtspunkten zu nähern. Insofern hat Ward Recht, wenn er schreibt, dass „in *Elektra* Hofmannsthal created a drama more of its time than he cared to admit“ (37). In der Tat ist *Elektra* vielleicht allzu sehr ein Drama „of its time“ und in seiner eingehenden Beschäftigung mit damals aktuellen und hochmodernen Problemstellungen weniger gut gealtert als Goethes Stück mit seinem ‚humanen‘, universellen Anspruch: Bei aller Sprachgewalt und noch heute schockierenden nietzscheanischen Innovationskraft ist Hofmannsthal's Schauspiel letztlich eine stark zeitgebundene Reflexion philosophischer Thesen, die heute kaum mehr revolutionär erscheinen, und freudianischer Konzepte wie der Hysterie, die völlig überholt sind. Hofmannsthal war sich dieser Problematik zumindest bis zu einem gewissen Grad bewusst; er verzweifelte daran, dass es ihm, anders als Goethe, nicht vergönnt war, einen intuitiven, enthusiastischen Zugang zum Griechentum zu finden. Diese Verzweiflung wurde zu Frustration, welche sich bei Hofmannsthal's Besuch der Akropolis entlud: „Es ist deine eigene Schwäche,

rief ich mich an, du bist nicht fähig, dies zu beleben. Dies alles ist Anruf der Ewigkeit – wer ihn zu hören vermöchte! Wie kannst du ihn hören? Du selber zitterst vor Vergänglichkeit, alles um dich tauchst du ins fürchterliche Bad der Zeit“ („Augenblicke“ 88). Um zur Ruhe zu kommen, setzt sich Hofmannsthal in den Schatten und liest im *Philoktet* des Sophokles, doch wiederum „ergriff mich jener verzehrende Verdacht, jene Auflehnung meines ganzen Innern. Diese Götter, ihre Sprüche, diese Menschen, ihr Handeln, alles schien mir fremd über die Massen, trügerisch, vergeblich“ („Augenblicke“ 89). Das Fazit, da Hofmannsthal der im „Abendlicht, das klarer war als aufgelöstes Gold“ liegenden Akropolis den Rücken kehrt: „Unmögliche Antike, sagte ich mir, unmögliches Beginnen, vergebliches Suchen“ („Augenblicke“ 82; 91). Eine Annäherung an die Antike, so scheint es, ist unter diesen Vorzeichen nur mittelbar möglich – eben über Nietzsche, Freud und die „Lust am Gegensatz“ zu Goethe.

Ohne das gestörte Verhältnis der Moderne zur Antike und ohne jemals eine womöglich desillusionierende Begegnung mit den Ruinen, den Trümmern und den verstreuten Überbleibseln der Antike erlebt zu haben (jedenfalls nicht im verehrten Griechenland), konnte Goethe mit *Iphigenie auf Tauris* ein Kunstwerk schaffen, das besser gealtert ist als Hofmannsthals *Elektra*, nicht zuletzt, weil es ihm gelang, den Mythos der Iphigenie im Sinne Karl Philipp Moritz' „als eine Sprache der Phantasie“ (9) zu betrachten und ihn sich subjektiv anzueignen. Auch Schiller war, bei aller Kritik, dieser Ansicht: „[A]uch wird [*Iphigenie auf Tauris*] durch die allgemeinen hohen poetischen Eigenschaften, die ihm [...] zukommen, bloss als ein poetisches Geisteswerk betrachtet, in allen Zeiten unschätzbar bleiben“ (Schiller 90). Dass Hofmannsthal eine derart individualistische Rezeption der Mythologie eher nicht gelang, dass er stattdessen für seine Verarbeitung des Elektra-Stoffes auf Nietzsche und die Psychoanalyse zurückgriff, ist nicht auf ein Unvermögen seinerseits zurückzuführen, sondern wohl eher auf sein oben dargestelltes problematisches Verhältnis zur Antike, auf die „Enttäuschung“ („Augenblicke“ 83), die ihn angesichts der kläglichen Trümmer des Parthenons anfiel, und vielleicht auch auf eine womöglich unbewusste Hemmung, Pfade zu beschreiten, auf denen schon der titanische Goethe gewandelt war.

### Works Cited

- Borchmeyer, Dieter. „Iphigenie auf Tauris“. *Interpretationen. Goethes Dramen*. Walter Hinderer (Hg.): Stuttgart: Reclam, 1992. 117-157.
- Burdorf, Dieter, et al. *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2007.
- Butler, E. M. „Hofmannsthal’s *Electra*. A Graeco-Freudian Myth“. *Journal of the Warburg Institute* 2.2 (1938): 164-175.
- Eckermann, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Frankfurt am Main: Insel, 1981.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Iphigenie auf Tauris*. Stuttgart: Reclam, 1993.
- . Johann Wolfgang Goethe mit Schiller. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 24. Juni 1794 bis zum 9. Mai 1805. Teil II. Vom 1. Januar 1800 bis zum 9. Mai 1805. Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche Bd. 32, 1987-1999. Hg. von Volker C. Dörr et al., Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987-1999.
- Günther, Timo. „Vom Tod der Tragödie zur Geburt des Tragischen: Hugo von Hofmannsthals *Elektra*“. *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 79.1 (2005): 96-130.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Augenblicke in Griechenland*. Frankfurt am Main: Insel, 2001.
- . *Briefe 1900-1909*. Wien: Bermann-Fischer Verlag, 1937.
- . *Elektra*. Stuttgart: Reclam, 2001.
- Larson, James. „Winckelmann’s Essay on Imitation“. *Eighteenth-Century Studies* 9.3 (1976): 390-405.
- Moritz, Karl Philipp. *Götterlehre*. Frankfurt am Main: Insel, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Frankfurt am Main: Insel, 2000.
- Schiller, Friedrich. *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.1.1801-31.12.1802*. Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 31. Hg. von Norbert Oellers et al., Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1985.
- von Wilpert, Gero. *Goethe-Lexikon*. Stuttgart: Kröner, 1998.
- Ward, Philip Marshall. „Hofmannsthal, *Elektra* and the representation of women’s behaviour through myth“. *German Life and Letters* 53.1 (2000): 37-55.