

Franziska Schöbler

Theaterkonzepte des 20. Jahrhunderts

Fakultät für
**Kultur- und
Sozialwissen-
schaften**

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung und des Nachdrucks, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung der FernUniversität reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Wir weisen darauf hin, dass die vorgenannten Verwertungsalternativen je nach Ausgestaltung der Nutzungsbedingungen bereits durch Einstellen in Cloud-Systeme verwirklicht sein können. Die FernUniversität bedient sich im Falle der Kenntnis von Urheberrechtsverletzungen sowohl zivil- als auch strafrechtlicher Instrumente, um ihre Rechte geltend zu machen.

Der Inhalt dieses Studienbriefs wird gedruckt auf Recyclingpapier (80 g/m², weiß), hergestellt aus 100 % Altpapier.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	III
0 Einleitung	5
1 Reformen um 1900: Theater als autonomer Kunstraum und Kritik am Naturalismus	8
1.1 Maurice Maeterlinck: Symbolismus und die Intensivierung der Wahrnehmung	8
1.2 Hugo von Hofmannsthal: Sprachkritik und Traumwelten auf der Bühne	13
1.3 Frank Wedekind: Kritik an der bürgerlichen Sexualmoral	20
1.4 Max Reinhardt: Theater als Illusionsmaschine und Unternehmen	25
1.5 Erika Fischer-Lichte und Peter Szondi: Studien zur Entdeckung des Zuschauers und zur Krise des Dramas	28
2 Expressionistisches Theater: Abstrakte Formensprache und Wandlungsvisionen	34
2.1 Wassily Kandinsky: Synästhesien und das Stück <i>Der gelbe Klang</i>	35
2.2 Lothar Schreyer: Abstrakte Formspiele und die Erinnerungen Expressionistisches Theater	39
2.3 Oskar Kokoschka: Geschlechterkampf und „Bühnenmalerei“	43
2.4 Reinhard Johannes Sorge und Walter Hasenclever: Vater-Sohn-Konflikte	46
2.5 Ernst Toller: Kriegserfahrungen und Sozialismus	50
3 Dadaismus und Surrealismus: Theater als Leben und Institutionenkritik	55
3.1 Hugo Ball: Das Cabaret Voltaire und Simultankunst	55
3.2 Kritik am bürgerlichen Theater: Räumliche und formale Transgressionen	58
3.3 Antonin Artaud: Theater als Ausnahmezustand	62
4 Agitprop und Engagement in der Zwischenkriegszeit: Theater als politischer Raum	67
4.1 Leopold Jessner: Das Theater als moralische Anstalt	67
4.2 Erwin Piscator: Intermediale Experimente und Marxismus	69
4.3 Bertolt Brecht: Episches Theater und eingreifendes Denken	75
4.3.1 Entstehung und Theorie des epischen Theaters	75
4.3.2 Brechts frühe Stücke und sein Künstlerkonzept	80
4.3.3 Brechts Musiktheater und die Lehrstücke	86
4.4 Heiner Müller: Das Erbe Brechts in der DDR	92
5 Absurdes Theater: Theater als Negation und Sprachkritik	98
5.1 Samuel Beckett: Die Demontage von Sinnsystemen und von Theaterkonventionen ...	98
5.2 Eugène Ionesco: Der Krieg der Buchstaben und die Leere der Konversation	104
6 Dokumentartheater und das Erinnern an Auschwitz: Theater und Referentialität	110
6.1 Gründgens, Sellner, Hübner und Zadek: Regiekonzepte der Nachkriegszeit	111

6.2	Hochhuth, Weiss und Kipphardt: Dokumentarstücke	116
7	Theater und 68: Demokratisierung der Institution und neue Theorien.....	126
7.1	Barbara Sichtermann und Jens Johler: Kritik an den Arbeitsverhältnissen	126
7.2	Peter Stein: Die Schaubühne und ihre Mitbestimmungsexperimente.....	129
7.3	Richard Schechner und Victor Turner: „Ritualtheater“ und Performance.....	135
7.4	Hans-Thies Lehmann und Gerda Poschmann: Studien zur Postdramatik und zu nicht mehr dramatischen Theatertexten	139
8	Peter Handke und Botho Strauß: Die Suche nach einem anderen Theater	143
8.1	Peter Handke: Sprachkritik und das Theater als Marktplatz	143
8.2	Botho Strauß: Modernekritik und die Sehnsucht nach der Tragödie.....	150
9	Resignation und Innovation nach 1989: Postdramatisches Theater und nicht mehr dramatische Stücke.....	157
9.1	Elfriede Jelinek: Sprachflächen und die Trauer über verlorene Alternativen	158
9.2	Christoph Schlingensief: Selbstwidersprüche und die Sichtbarkeit von Ausgeschlossenen	164
9.3	René Pollesch: Intermedialität und Schauspielreflexion	169
9.4	Rimini Protokoll: Experten des Alltags und ‚Dingwelten‘	174
	Literaturverzeichnis	178
	A. Primärliteratur	178
	B. Sekundärliteratur	181

0 Einleitung

Der vorliegende Studienbrief möchte Sie mit zentralen Theaterkonzepten des 20. Jahrhunderts vertraut machen. Was auf den ersten Blick als griffige Kategorie erscheint – der Terminus „Theaterkonzept“ –, erweist sich bei genauerem Hinsehen als nicht klar abzugrenzendes, hybrides Feld, in dem sich diverse Künste und Institutionen tummeln. Das Theater hat sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einer arbeitsteiligen Institution mit professionalisierten Berufsbildern wie Regie, Bühnenbild, Kostümbild etc. entwickelt. Was Theater ist und sein soll, wird von diesen diversen Arbeitsbereichen aus gesehen je anders bestimmt und kann aus sehr unterschiedlichen Perspektiven beantwortet werden.

Zum Theater gehören maßgeblich, zumindest seit seiner Verbürgerlichung im 18. Jahrhundert, die Dramatiker_innen, die in dieser Phase deutlich an Einfluss gewinnen und Theaterkonzepte entwickeln, also die Frage zu beantworten versuchen, was Theater sein soll und wozu es dient. Friedrich Schiller beispielsweise legt die berühmte poetologische Schrift *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* vor, die das Theater auf ein pädagogisch-ethisches Bildungskonzept festlegt. Aber auch Dramen entwickeln und propagieren Ideen darüber, was Theater ist und sein soll. Theater kann unter anderem die Wahrnehmungsweisen von Zuschauer_innen intensivieren, Schocks auslösen und Konventionen sprengen – Ziele, die ein Dramentext (durch den Aufbau der Handlung oder Anweisungen im Nebentext) befördern kann. Deshalb wird im Folgenden auch von Dramatiker_innen die Rede sein, von ihren Theater texts und Poetologien – Bertolt Brecht zum Beispiel entwirft in seiner Schrift *Kleines Organon für das Theater* in enger Auseinandersetzung mit seinen Regieerfahrungen eine überaus einflussreiche Theater- und Schauspieltheorie.

**Mannigfaltige
Theatertheorien**

Zu einer ersten Orientierung ist im Vorfeld die Klärung eines Begriffes hilfreich, der zentrale Theaterphänomene des 20. Jahrhunderts beschreibbar macht. Die Entwicklungen seit Beginn des neuen Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre hinein lassen sich unter dem Schlagwort „Retheatralisierung“ bündeln – Gegenbegriff ist die „Literarisierung“ des Theaters seit dem 18. Jahrhundert, also der Versuch, das Theater auf literarische Werke festzulegen (was keineswegs eine Selbstverständlichkeit ist). Gottsched, Lessing, Goethe und Schiller hatten versucht, das Theater zu „veredeln“, indem sie es an hochkulturelle Literatur verwiesen (die sie selbst schrieben) – allerdings sah das Publikum weiterhin mit Vorliebe sentimentale Familienschauspiele, Schwänke und Komödien.

**Das Theater findet
„zu sich selbst“
zurück**

Nach 1900 hingegen soll das Theater ohne Literatur auskommen bzw. (moderater formuliert) nicht primär auf das Wort festgelegt sein; so jedenfalls fordern es einschlägige Theoretiker_innen. Die damit einsetzende Suche nach anderen, nicht verbalen Ausdrucksformen ist eine Reaktion auf die fundamentale Sprachskepsis um die Jahrhundertwende, die in dem berühmten *Lord-Chandos-Brief* von Hugo von Hofmannsthal prototypisch zum Ausdruck kommt. Das Theater wird entsprechend als Sinnenraum, als Raum intensivierter Wahrnehmung oder auch als Ort des Festes und des Rausches bestimmt, nicht aber als Hilfsmittel, um einen literarischen Text verlaublich zu lassen. Das Theater soll seinen ganz eigenen Gesetzen folgen, seine genuinen („plurimedialen“) Mittel, das heißt Licht, Kostüme, Musik etc. perfektionieren, ohne das Wort in

das Zentrum einer Aufführung zu stellen. Diese Tendenz verstärkt sich in den 1920er Jahren mit den zum Teil radikalen Experimenten der Historischen Avantgarden, die das bürgerliche Illusionstheater zu überwinden trachten; dieses suggeriert (wie prototypisch im Naturalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts), ein Stück Wirklichkeit zu sein. Das Theater erscheint in den avantgardistischen Inszenierungen, Performances und Happenings der Zeit dezidiert als Kunst oder aber als eine andere (gleichberechtigte) Wirklichkeit.

„Retheatralisierung“ als Versuch, neue, nicht-sprachliche Ausdrucksformen zu etablieren, ist also der Gegenbegriff zu einem Literaturtheater, das sich im 19. Jahrhundert perfektioniert hatte. Zwischen diesen Antipoden, einem textbezogenen Theater und einem avantgardistischen oder auch „postdramatischen“ Theater, wie man sagen könnte, entfalten sich vielfältige Spielarten, wie sie die folgenden neun Kapitel genauer beschreiben. Diese Ausführungen verstehen sich also zugleich als kleine Dramen- und Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts.

Vom Symbolismus zum Expressionismus

Begonnen wird mit symbolistischen Theaterexperimenten (des Belgiers Maurice Maeterlinck und des Österreicherers Hugo von Hofmannsthal), die – von einer grundlegenden Sprachkritik ausgehend – nach neuen theatralen Ausdrucksformen suchen; diese sollen Innenräume bzw. ekstatisch-subjektive Erfahrungen, nicht aber eine objektive Wirklichkeit plastisch werden lassen. Das erste Kapitel stellt darüber hinaus zwei zentrale Theoriekonzepte vor, die die Theater- und Dramenphänomene dieser Zeit konturieren: die Studie der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte, die von einer „Entdeckung des Zuschauers“ spricht, und Peter Szondis Untersuchung *Theorie des modernen Dramas*, die die neuen Wege eines Dramas um 1900 beschreibt, in dem sich die Figuren nicht mehr zu verständigen vermögen.

Es schließt sich ein Kapitel zum Expressionismus an (2. Kapitel), der eine radikal abstrakte Formensprache entwirft, gleichwohl das Programm einer Wandlung bzw. Erneuerung des Menschen vertritt, also Möglichkeiten der Revolte nachspürt, die (wie bei Ernst Toller) auch ganz buchstäblich als politischer Akt gemeint sein kann. Wir befinden uns, historisch betrachtet, im Bannkreis des Ersten Weltkriegs, der von einer tiefen Sehnsucht nach Veränderung vorbereitet wird, dann jedoch (nicht zuletzt durch die neuen Materialschlachten) schnell in schockierende Erfahrungen einmündet.

Avantgarde, marxistisches und Absurdes Theater

Im Kontext des Ersten Weltkriegs entstehen – vornehmlich in Zürich und Paris – die radikalen avantgardistischen Gruppierungen der Surrealisten und Dadaisten (3. Kapitel). Sie attackieren das etablierte bürgerliche Theater als verlogene Institution, die einem falschen Pathos huldigt, und irritieren mit ihrer Absage an Logik und große Worte auch die Zuschauer der politischen „Bühnen“ (wie die der Kommunisten). Das Theater verpflichten sie auf den Schock bzw. die Attacke, die zuweilen als buchstäbliche Schüsse in das Publikum imaginiert wird. Revolte, Veränderung und Bewegung (häufig jenseits konkreter Inhalte und Programme) sind die eigentlichen Ziele dieser Strömungen, denen die bürgerlichen Kunst-Institutionen zutiefst fragwürdig geworden sind.

Gleichfalls in den 1920er Jahren entsteht das politische Theater von Bertolt Brecht und Erwin Piscator (4. Kapitel). Letzterer entwickelt in der Tradition der Volksbühne (einem Theater für Arbeiter_innen und andere eher bildungsferne Gruppen) ein multimediales Agitprop-Theater, das

marxistische Botschaften vermittelt. Brecht legt offenere, allerdings durch seine Marx-Lektüren maßgeblich beeinflusste Dramen vor, die die Zuschauenden zum eingreifenden Denken bewegen sollen.

Wiederum stärker auf die Sprache konzentriert und in der Tradition der Sprachkritik stehend ist das absurde Theater, das in den letzten Jahren des Ersten Weltkriegs mit dem Iren Samuel Beckett und dem Rumänen Eugène Ionesco entsteht (5. Kapitel). Diese Autoren negieren jegliche Form von sprachlichen Ritualen, aber auch von theatralen Übereinkünften. Ionesco lässt die Repliken (die Aussagen) seiner Figuren in einzelne Buchstaben zerfallen, weil er davon ausgeht, dass eine formelhafte Sprache das Denken erstarren lässt; Beckett schreibt eine Art Metatheater, das vielfältige (Bühnen-)Traditionen aufruft und ad absurdum führt.

Die 1960er Jahre schließen an diverse avantgardistische Experimente an, um das Theater zu revolutionieren, und zwar auch die hierarchischen Strukturen der Institution – sie folgen damit dem „Geist“ der 1968er-Generation, für die das Theater allerdings grundsätzlich eine spießbürgerliche Einrichtung darstellt. Den revolutionären Impuls bereiten zu Beginn der 1960er Jahre die Dokumentardramen (von Rolf Hochhuth, Peter Weiss, Heinar Kipphardt und anderen) vor, die sich intensiv mit den zunehmend publik werdenden Informationen über den Holocaust beschäftigen und ein Theater der Referentialität entwickeln, das sich dezidiert auf die Wirklichkeit, in diesem Falle auf den bürokratisch verwalteten Judenmord während des Zweiten Weltkriegs, bezieht (6. Kapitel). Diese Stücke leiten eine Politisierung des Theaters ein, die von Mitbestimmungsdebatten in Frankfurt und Berlin flankiert wird – Kunst soll nun auf basisdemokratische Weise entstehen – und zudem neue Formen freier Theaterarbeit sowie innovative (postdramatische) Theoriekonzepte mit sich bringt (7. Kapitel).

Politisierung und Dokumentartheater

Der Österreicher Peter Handke knüpft in seinen Stücken, die er seit den 1960er Jahren vorlegt, an die Tradition der Sprachkritik an, Botho Strauß hingegen sehnt sich nach einem antiken Ritualtheater – diese maßgeblichen Dramatiker stellt das 8. Kapitel vor, um Theaterkonzepte und Entwicklungen seit den 1970er Jahren zu skizzieren. Das 9. und letzte Kapitel dieses Studienbriefes beschäftigt sich mit Gruppen und Autor_innen der 1990er Jahre, die das (bürgerliche) Theater als Repräsentations- und Illusionsmedium ebenfalls aufzulösen trachten und postdramatische Theaterformen, das heißt ein Theater ohne Dramentext, entwickeln. Die Absetzbewegung von einem abbildenden, psychologischen Theater, das Wirklichkeit suggeriert und den Kunstcharakter auf der Bühne vergessen zu machen sucht, durchzieht im Grunde wie ein roter Faden Theater- und Dramenkonzepte des 20. Jahrhunderts.

Erneute Sprachkritik und postdramatisches Theater

1 Reformen um 1900: Theater als autonomer Kunstraum und Kritik am Naturalismus

Mit der Verbürgerlichung der Kunst im 18. Jahrhundert wird das Theater, wie die Einleitung bereits angedeutet hat, als *mise en scène* des Dramas begriffen, das heißt als Hilfsmittel, um einen literarischen Text zu Gehör zu bringen. Heinrich Hart, einer der Wegbereiter des Naturalismus, formuliert in seinem Aufsatz *Etwas über Theaterreform* noch 1887: „Nur als Dienerin, als Verkünderin der Dichtung ist die Bühne von Wert für das geistige Leben eines Volkes.“¹

Die Abkehr vom Wort | Zu Beginn des 20. Jahrhunderts jedoch spielt das literarische Werk zunehmend eine geringere Rolle – so ließe sich vergrößernd formulieren. Einschlägigen Theatermacher_innen und theoretiker_innen dieser Zeit ist daran gelegen, die Dominanz des Literarischen und damit die Herrschaft der Autor_innen zu brechen. Ihnen ist das Ziel gemeinsam, das Theater als autonome Kunstsphäre ins Bewusstsein treten zu lassen und auszugestalten. Jeder Kunst könne ein spezifisches Repertoire an Mitteln und Material zugeordnet werden, so betont Edward Gordon Craig in seiner theoretischen Schrift *Die Kunst des Theaters* (1905); als zentrale Mittel der Bühne gelten ihm Bewegung, Wort, Linie, Frage und Rhythmus, wobei das Wort lediglich eine beigeordnete Rolle spielt, nicht aber an oberster Stelle in einer hierarchischen Ordnung theatraler Mittel rangiert. Craigs Ziel ist es, das Theater zu einer eigenständigen, schöpferischen Kunstform zu erheben bzw. dessen Status als interpretierendes Handwerk zu überwinden. Nicht die Dramaturgie, sondern die Regie ist diesem innovativen Konzept nach Urheber des Bühnenkunstwerkes. Das Wort bzw. das literarische Werk scheint ausgedient zu haben.

Das Theater der Symbolisten (insb. Maurice Maeterlinck und Hugo von Hofmannsthal) versucht um 1900, neue Ausdrucksformen jenseits eines sprachorientierten und naturalistischen Dramas zu entwickeln, das in seinen Dramen, szenischen Anweisungen und theoretischen Äußerungen wirkmächtige Sprach- und Theaterreflexionen formuliert. In Deutschland verschreibt sich der Bürgerschreck Frank Wedekind dem Kampf gegen ein realistisches Theater. Er wird im Folgenden ebenso vorgestellt wie ein wegweisender Regisseur, der sich um diese Autor_innen verdient macht, einen neuen Bühnenstil entwickelt und zudem als geschickter Unternehmer gelten kann: Max Reinhardt. Das Kapitel schließt mit zwei Studien, die diese „antinaturalistischen“ Theaterphänomene seit 1900 genauer analysieren: mit der Untersuchung *Die Entdeckung des Zuschauers* der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte und der Theorie des modernen Dramas des Komparatisten Peter Szondi.

1.1 Maurice Maeterlinck: Symbolismus und die Intensivierung der Wahrnehmung

Anti-Naturalismus auf der Theaterbühne | Der Symbolismus in Frankreich tritt dezidiert als Gegenbewegung zum Naturalismus auf, der sich der Milieudarstellung verschrieben hatte, also einem Illusi-

¹ Heinrich Hart: *Etwas über Theaterreform*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Julius Hart. Bd. 3. *Literarische Erinnerungen*. Ausgewählte Aufsätze. Berlin 1907. S. 243.

onismus, der vorgibt, die Wirklichkeit zu sein. Auf der symbolistischen Bühne hingegen geht es nicht um äußere Wirklichkeit und Milieu, sondern um die Absage an das Alltägliche und Banale, positiv formuliert: um Traumwelten und Reisen ins Innere, um das Exotische und Märchenhafte. Gustave Kahn formuliert das Programm der symbolistischen Kunst in der Zeitschrift *La Vogue* (April 1886) wie folgt:

Mit der Entwicklung der Geister werden die Empfindungen komplizierter; sie brauchen geeignete Ausdrücke, die nicht durch einen seit zwanzig Jahren gleichgebliebenen Gebrauch abgenutzt sind. [...] Was den Stoff der Werke betrifft, so wollen wir, des Alltäglichen, des Gedrängsels und der obligatorischen Zeitgemäßheit überdrüssig, in irgendeine Epoche oder selbst mitten in den Traum (da der Traum nicht vom Leben unterscheidbar ist) das sich entfaltende Symbol stellen. Wir wollen den Kampf der Individualitäten durch den Kampf der Gefühle und der Ideen ersetzen, und als Ort der Handlung will uns statt der ewigen Kreuzungen und Straßen ein Gehirn oder der Teil eines Gehirns dienen. Das Hauptziel unserer Kunst ist es, das Subjektive zu objektivieren (die Exteriorisierung der Idee), statt das Objektive zu subjektivieren (die Betrachtung der Natur durch ein Temperament).²

Dem Lyriker Paul Fort ist es zu verdanken, dass dieses Programm eine Bühne findet: Er gründet 1890 das Théâtre d'Art, eine dezidiert antinaturalistische Bühne. Seit 1891 zeigt sein Theater die Stücke des Belgiers Maurice Maeterlinck, zunächst *Der Eindringling (L'Intruse)*, dann *Die Blinden (Les Aveugles)*. Die Aufführungen werden überaus widersprüchlich aufgenommen; die Anhänger_innen loben Maeterlinck emphatisch und bezeichnen ihn als neuen Shakespeare – eine Einschätzung, die Hermann Bahr in seinem Essay *Die Überwindung des Naturalismus* (1891) kolportiert und so einer breiten Öffentlichkeit zugänglich macht. Aurélien Lugné-Poe zeigt 1893 das berühmteste Werk der symbolistischen Bühne, Maeterlincks Drama *Pelleas und Melisande* und gründet ein eigenes Theater mit ähnlicher Ausrichtung: das Théâtre de l'Œuvre (das er bis 1929 leitet).

s geht folglich, eine berühmte Aussage des naturalistischen Romanciers Émile Zola paraphrasierend, um menschliche Innenräume, Abgründe und unbewusste Wünsche statt um äußere Wirklichkeiten. Théâtre d'Art und Théâtre de l'Œuvre

Der Name ist Programm: Es geht ausschließlich um das Kunstwerk selbst, das keinerlei Mimesis, keinerlei Realität verpflichtet sein soll – offenkundig eine Spielart des *l'art pour l'art*, der Kunst um der Kunst willen, die keine ethischen, religiösen oder pädagogischen Programme vermittelt. Entsprechend gibt sein Theater nicht vor, die Wirklichkeit zu spiegeln (wie der Naturalismus mit seinen verlotterten Weberstuben und Wirtshäusern auf der Bühne). Die äußere Handlung spielt kaum eine Rolle und wird auf ein Mindestmaß reduziert; die gezeigten Räume und Aktionen verweisen vielmehr auf ein inneres oder höheres Leben. Die Zeit läuft in einem existenzialistischen Sinne auf den Tod zu oder aber die Figuren warten, sind in ein temporäres Vakuum eingeschlossen, in eine Art Zeitlosigkeit, die dramatischen Aktionen entgegensteht. Auf der Bühne sind keine psychologisch konstruierten Figuren zu sehen, sondern Spielfiguren, Typen und Masken. Häufig entsteht eine Situation der Bedrohung, des atmosphärisch Unheimlichen, der Einsamkeit und Todesverfallenheit. Farben und Lichtwerte spielen eine besondere Rolle und werden dadurch gesteigert, dass der Zuschauerraum verdunkelt ist – dieser

| *L'art pour l'art* |

² Zitiert nach: Manfred Engel: Rainer Maria Rilkes „Duineser Elegien“ und die moderne Lyrik. Stuttgart 1986. S. 91.

Strategie bedient sich erstmals Richard Wagner in Bayreuth, um das Phantastische und Traumhafte des Spielgeschehens auf der Bühne zu steigern bzw. die Alltagsrealität auszuschließen.

Symbolistisches Repertoire

Das Théâtre de l'Œuvre in Paris spielt neben den Stücken Maeterlincks bezeichnenderweise indische Dramen – die Jahrhundertwende hat eine deutliche Vorliebe für asiatische bzw. „orientalische Kunst“ – zudem das symbolträchtige Spätwerk Henrik Ibsens (wie *Baumeister Solness*), Stücke von Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Oscar Wilde und Gabriele D'Annunzio, das heißt Dramen der Décadence und des Dandyismus. Mit diesem Theater ist darüber hinaus das Werk von Alfred Jarry verbunden, der auch von den Surrealisten verehrt wird. Sein bekanntestes Stück *Ubu Roi*, das auf groteske Weise politische Macht und Imperialismus verhöhnt, wird am 10.12.1896 in Paris uraufgeführt und provoziert einen der größten Skandale der neueren Theatergeschichte, nicht zuletzt aufgrund des denkwürdigen ersten Wortes: „Merdre“ (in der deutschen Übersetzung „Schreiße“).

Um die neuartige Ästhetik, die mit diesen Stücken auf die Bühne kommt, zu konkretisieren, werden im Folgenden die Stücke Maeterlincks vorgestellt, die sich deutlich vom Naturalismus unterscheiden – diese Stilrichtung hatte prekäre Arbeitsverhältnisse, Alkoholismus, illegale Schwangerschaften und andere gesellschaftliche Misere dargestellt (wie Gerhart Hauptmann in seinen Stücken), formuliert also ein soziales Anliegen. Jetzt hingegen geht es um Kunst, um sinnliche Wahrnehmung und Übersinnliches.

Maeterlincks für den Symbolismus einschlägiges Drama *Prinzessin Maleine* (1889) beispielsweise bemüht schauerliterarische Topoi und Märchenwelten, die als Gegensphäre zur kruden Realität in Szene gesetzt werden. Es geht um die verbotene Liebe zwischen einem Prinzen und einer Prinzessin, die die Königin, eine veritable Giftmischerin und Intrigantin, hintertreibt. Sie tötet die Prinzessin in einer symbolisch überhöhten Szene, die den Mord durch den Aufruhr der Elemente ins Kosmische vergrößert und im Halbdunkel spielt, sodass die Vorgänge kaum erkennbar sind; grundiert wird das monströse Geschehen vom litaneihaften Gesang der Betschwester. Der Tod der Prinzessin verweist durch die widernatürlichen Himmelszeichen auf die Apokalypse und wird auf diese Weise zum Ausdruck einer zerfallenden Gesellschaft verallgemeinert.

Beleuchtungskunst

Pelleas und Melisande arbeitet mit einer aussagekräftigen Lichtmetaphorik, die sich in den späteren Dramen Maeterlincks intensiviert und den Rezeptionsvorgang des Publikums beeinflusst – dieses hört zuweilen, ohne zu sehen und umgekehrt. Das Spiel mit Helligkeit und Dunkelheit führt zu einer differenzierten Dramaturgie sinnlicher Wahrnehmung, wie sie um die Jahrhundertwende vielfach ins Zentrum ästhetischer Experimente rückt.

Die Lichtverhältnisse werden ausdrücklich zum Thema, und der Blinde, der sich seinen inneren Bildern zuwendet – ganz wie es der Programmatik des Symbolismus entspricht –, avanciert zur zentralen Figur, wie sie sich auch in Maeterlincks Einakter *Der Eindringling* zeigt, einem Drama, das die märchenhaften Elemente der frühen Stücke etwas reduziert. Für die Bühnengestaltung ist ein Saal mit wartenden Figuren vorgesehen – Maeterlincks Szenarien tendieren zum Statuarischen und zur Unbeweglichkeit. Der Nebentext beschreibt einen „ziemlich düstere[n] Saal in

einem alten Schloß“³ ; dann heißt es weiter: „Rechts eine Tür, links eine Tür, sowie, in einem Winkel versteckt, eine dritte, kleinere Tür. Im Hintergrund Fenster mit bunten Scheiben, mit grün als dominierender Farbe, und eine Glastür, die auf eine Terrasse führt. In einer Ecke eine große flämische Standuhr. Eine brennende Lampe.“⁴ Das Symbol der Uhr verweist auf das Ende des Lebens: Zum Schluss des Stückes wird die „Uhr“ der Frau abgelaufen sein – die Figuren im Saal, die vordergründig eine Schwester erwarten, warten recht eigentlich auf den Tod. Das verlöschende Leben wird symbolisiert durch eine Lampe, die sich wiederholt verdunkelt und so zum Ausdruck des schwindenden Lebens wird. Der Raum, dessen Farbgebung ebenfalls bedeutsam ist, kann als geschlossener und offener zugleich gelten, denn eine Glastür ermöglicht Teichoskopien, also die Mauerschau bzw. einen Blick in den Garten, in dem sich das Unheimliche ankündigt. Zugleich symbolisiert der Innenraum des Schlosses die Welt an sich bzw. das Warten im Diesseits auf den Tod und ist folglich ausweglos. Es gibt kein Jenseits der Bühne.

Dieses Szenario wird durch die Blindheit des Großvaters weiter verunsichert, die Symbol der existenziellen Finsternis des Menschen ist und zuweilen die Zuschauenden erreicht, wenn das Licht auf der Bühne fast vollständig erlischt. Da der Großvater nicht sieht, muss er seine akustischen Wahrnehmungen deuten und die Zusammenhänge mühsam rekonstruieren. Doch letztlich ist es der Blinde, der die Präsenz des unheimlichen Wesens, des Todes, als erster wahrnimmt – er ist ein Seher, der höhere Wahrheiten zur Kenntnis zu nehmen vermag. Zunächst vermutet der blinde Großvater, dass die anderen ihm etwas verheimlichen:

Das Spiel mit dem Übersinnlichen

Seit langem schon verbirgt man mir etwas!... Es ist etwas passiert in diesem Haus... Aber ich fange jetzt an zu begreifen... Zu lange schon täuscht man mich! – Ihr glaubt wohl, ich würde niemals etwas erfahren? – Aber wißt ihr, in manchen Augenblicken bin ich weniger blind als ihr!... Höre ich euch nicht seit Tagen schon flüstern, als wärt ihr im Haus eines Erhängten? – Ich wage nicht zu sagen, was ich heute abend weiß... Aber ich werde die Wahrheit herausbekommen! [...] Und jetzt spüre ich, daß ihr alle noch blasser als Tote seid!⁵

Diese Wahrheit ist der Tod, ein Etwas, das sich auch dem Publikum als Unheimliches ankündigt, wenn es im Nebentext heißt:

In diesem Moment dringt Mondschein durch eine Fensterecke ins Zimmer, und hier und da leuchtet es seltsam auf. Es schlägt Mitternacht, und beim letzten Schlag haben einige den Eindruck, undeutlich ein Geräusch zu hören, als ob jemand sehr hastig aufstünde. Der Grossvater von außerordentlichem Grauen gepackt: „Wer ist da aufgestanden?“⁶

Die Atmosphäre des Unheimlichen wird dadurch verstärkt, dass plötzlich ein Kind zu schreien beginnt: „Von rechts, aus dem Zimmer des Kindes, hört man in diesem Moment plötzlich ein angsterfülltes Wimmern, das sich bis zum Ende des Stückes in stetig zunehmendem Entsetzen

3 Maurice Maeterlinck: Der Eindringling. In: Ders.: Die frühen Stücke. Bd. 1. Übersetzt und hg. v. Stefan Gross. München 1983. S. 89.

4 Ebd..

5 Ebd., S. 102.

6 Maeterlinck: Der Eindringling, S. 105.

fortsetzt.“⁷ In Maeterlincks Stücken reagieren häufig Kinder oder aber Tiere auf die ominösen, für die Erwachsenen unsichtbaren Existenzen. Die Stücke lassen mithin durch ihr komplexes Arrangement sinnlicher Eindrücke spürbar werden, dass die Wahrnehmung der Zuschauenden bzw. ihre fünf Sinne begrenzt sind und verweisen auf einen sechsten. Es geht Maeterlinck um die Entgrenzung der sinnlichen Wahrnehmung, um einen anderen Sinn, der dem Publikum aufgehen soll.

Die Blinden

Auf ein düsteres Spiel mit diversen Wahrnehmungsebenen ist auch die Ausgangssituation des Stückes *Die Blinden* ausgerichtet, in dem zwölf Blinde und ein toter Priester in einem Kreis im Wald versammelt sind und auf Rettung warten. Der umfangreiche einleitende Nebentext, der die Faszination Maeterlincks für den Tod und das Abgelebte dokumentiert, lautet:

Ein sehr alter nordischer Wald mit Ewigkeitscharakter; darüber ein Himmel voller Sterne. – In der Mitte, zur tiefsten Nacht hin, sitzt ein sehr alter Priester, eingehüllt in einen weiten schwarzen Mantel. Oberkörper und Kopf sind leicht nach hinten gebeugt und lehnen in tödlicher Unbeweglichkeit gegen den hohlen Stamm einer riesigen Eiche. Die violetten Lippen im gleichmäßig wachsfahlen Gesicht sind halb geöffnet. Die stummen, starren Augen blicken nicht mehr von der sichtbaren Seite der Ewigkeit her und sind blutunterlaufen; Kummer und Leid vieler Jahre scheint aus ihnen zu sprechen. Die ehrwürdig weißen Haare fallen, spärlich geworden, in steifen Strähnen in ein Gesicht, das heller und müder erscheint als alles andere in der angespannten Stille des düsteren Waldes. Die knochigen Hände liegen steif gefaltet auf den Oberschenkeln. – Rechts sitzen sechs blinde Greise auf Steinen, Baumstümpfen und welken Blättern. – Links, durch einen entwurzelten Baum sowie Felsblöcke von ihnen getrennt, sitzen den Greisen sechs ebenfalls blinde Frauen gegenüber. Drei von ihnen beten und wehklagen ununterbrochen mit erstickter Stimme. Eine andere ist sehr alt. Die fünfte, in einer Haltung stummen Wahnsinns, hält auf den Knien ein kleines schlafendes Kind. Die sechste ist von strahlender Jugend, ihr Haar überflutet ihr ganzes Wesen. Wie die Greise tragen auch die Frauen weite, dunkle, einförmige Kleidung. Fast alle warten mit den Ellbogen auf den Knien und dem Gesicht zwischen den Händen; und alle scheinen die Gewohnheit unnützer Gesten verloren zu haben und schenken den fortwährenden gedämpften Geräuschen der INSEL keine Beachtung mehr. Große Todesbäume, Eiben, Trauerweiden und Zypressen, bedecken sie mit ihren treuen Schatten. Eine Gruppe langer, kränklicher Affodille blüht nicht weit vom Priester in der Nacht. Es ist außerordentlich dunkel, obwohl das Mondlicht hier und da versucht, für einen Augenblick die Finsternis des Laubwerks zu durchdringen.⁸

Diese Konstellation eignet sich vorzüglich, um Wahrnehmung, Ahnung und Ankunft zum Thema zu machen. Auch in diesem Stück dominiert das Warten, also ein antidramatischer Gestus, bis zum Schluss ein „Etwas“ in die Mitte der auf Rettung wartenden Figuren tritt. Dessen Identität bleibt für das Publikum ungeklärt.

Von Maeterlinck zu Hofmannsthal

Maeterlincks Stücke, die die Bühnensprache des symbolistischen Theaters nachhaltig beeinflussen und ein radikales Gegenprogramm zu naturalistischen Milieuschilderungen formulieren, sind nicht zuletzt für Hugo von Hofmannsthal von großer Bedeutung. Der österreichische Dramatiker (wie Prosaautor) arbeitet ebenfalls an der Idee eines

⁷ Maeterlinck: *Der Eindringling*, S. 105.

⁸ Maurice Maeterlinck: *Die Blinden*. In: Ders.: *Die frühen Stücke*. Bd. 1. Übersetzt und hg. v. Stefan Gross. München 1983. S. 109.

neuen Theaters, das nach Ausdrucksformen jenseits einer problematisch gewordenen Sprache sucht. Es geht somit im Folgenden um den Zusammenhang von Sprachkritik und innovativen Theaterkonzepten.

1.2 Hugo von Hofmannsthal: Sprachkritik und Traumwelten auf der Bühne

In Hugo von Hofmannsthals berühmtem *Chandos-Brief* (1902), dem Manifest der Sprachskepsis im frühen 20. Jahrhundert, berichtet Lord Chandos seinem Mentor, dem englischen Philosophen und Naturwissenschaftler Francis Bacon, von einem Verstummen bzw. von der Unmöglichkeit, sich weiterhin in einer abstrahierenden Sprache zu äußern. Der Lord bezeichnet die Wahrheit im Anschluss an Nietzsche als sprachabhängig, als ein „Heer von Metaphern“⁹. Der Philosoph hatte die Sprache ebenfalls als pathologisches Phänomen begriffen: „[Ü]berall ist hier die Sprache erkrankt, und auf der ganzen menschlichen Entwicklung lastet der Druck dieser ungeheuerlichen Krankheit.“¹⁰ Eine der zentralen Briefaussagen des jungen Lord Chandos lautet:

Hofmannsthal:
Chandos-Brief

[E]s ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. [...] Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte ‚Geist‘, ‚Seele‘ oder ‚Körper‘ nur auszusprechen [...], die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgend welches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.¹¹

Die Sprache als Medium der Abstraktion ist fragwürdig geworden und soll einem anderen, neuen Ausdruckssystem weichen. Der Lord überlegt, dass

die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische oder spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.¹²

Er ist auf der Suche nach Ausdrucksformen, die den Augenblick und das singuläre Detail jenseits abstrakter Zusammenhänge zu erfassen vermögen, nach einer Sprache der stummen Dinge und des Traumes. Vor allem denjenigen Zeichen, die ihm in traum- und tranceähnlichen Zuständen begegnen, misst der Lord eine Erkenntnis fördernde Kraft bei.

Hofmannsthals theoretische Schriften zur Bühne versuchen entsprechend, das Theater von einer fragwürdigen Sprache der Beschreibung (äußerer Wirklichkeiten) zu befreien und es für Träume, Innenwelten und subjektive Impressionen empfänglich zu machen. Wie eine fortschrittliche Bühne aussehen sollte, beschreibt Hofmannsthal in seinem

Hofmannsthal: *Die Bühne als Traumbild*

9 Friedrich Nietzsche: Richard Wagner in Bayreuth / Der Fall Wagner / Nietzsche contra Wagner. Hg. v. Karl-Maria Guth. Berlin 2016. S. 23.

10 Ebd.

11 Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In: Ders.: Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte. Hg. v. Mathias Mayer. Stuttgart 2000. S. 50f.

12 Ebd., S. 59.

einschlägigen Text *Die Bühne als Traumbild* (1903), der in seinen Dramen, insbesondere in *Elektra*, eine Umsetzung findet. Hofmannsthal richtet sich dezidiert gegen die naturalistische Bühne, das heißt gegen eine Bühne mit gemalten Kulissen und nachgebauten architektonischen Elementen. Er stellt in *Die Bühne als Traumbild* die rhetorische Frage, ob der Bühnenbildner für Gretchens Szene im Dom aus Goethes *Faust*

einen Dom aufbauen [sollte], einen bestimmten, gotischen, mit Schnitzwerk aus gemalter Leinwand und wuchtenden Bogen, die schaukeln, wenn ein Kleid sie streift, und dann einen Kerker, einen ‚wirklichen‘, mit Stroh auf dem hölzernen Bühnenboden, mit papiernen Gitterstäben, anstatt in den unbestimmten dunkelumhüllten Raum, den geheimnisvollen, von der Magie des Ungewissen bewohnten, seine Lichter voll unsäglicher Traumkraft fallen zu lassen?¹³

Er plädiert selbstverständlich für Letzteres; die Bühne habe Stimmungslandschaft zu sein und Innenwelten bzw. subjektive Eindrücke zu vergegenwärtigen, so sein Programm: „Wir sollen von einem Turm herabgestürzt werden: nichts werden wir inne vom Bild dieses Turmes, als ungeheure Steile, rettungslosen senkrechten Absturz nackter Mauern“¹⁴. Die Bühne soll die (ekstatischen) Wahrnehmungen der Figuren plastisch werden lassen, nicht aber eine statische, intersubjektiv verbindliche Außenwelt repräsentieren.

Licht als Traumindikator

Für die Hofmannsthal'sche Bühne spielt deshalb (ähnlich wie in den Stücken Maeterlincks) das Licht als atmosphärisches Medium eine zentrale Rolle. Er führt über sein Beispiel, die Mauern, weiter aus:

Ihr ganzes Leben werden nicht die nachgeahmten Realitäten bilden, nicht die Zierate, nicht die Künsteleien der Stile, nicht alles das, was in der Wirklichkeit nur erträglich ist, weil es Gewordenes ist und umschwebt ist von Vergangenheit, behaucht vom ewigen Sterben, unendlich voll Ausdruck, weil echt, weil wirklich, weil nur sich selber gleichend – nein, seine Mauern werden denen gleichen, die der Traum in uns aufbaut, und ihr ganzes Leben wird das unerschöpfliche Spiel des Lichts sein¹⁵.

Das Licht kann dasselbe Objekt als vertrautes und grauenhaftes, als unheimliches, erscheinen lassen, transformiert die Bühne mithin zur Traumlandschaft. Vorbild dieses Bühnenkonzeptes ist, wie bereits der Titel von Hofmannsthals Schrift nahelegt, der Traum, das heißt eine phantasierte, verschlüsselte Welt. Nach Sigmund Freud, dem zeitgleich in Wien arbeitenden Psychoanalytiker, sind Träume aus Tagesresten bzw. Realitätspartikeln zusammengesetzt, die jedoch neu kombiniert werden, sodass der Traum die Gesetze der Wirklichkeit radikal überschreiten kann.

Hofmannsthal: *Elektra*

Hofmannsthal setzt sein Bühnenkonzept unter anderem in der Tragödie *Elektra* (1903) um, für die er eine expressive Traum- und Lichtbühne entwirft. Das Stück knüpft inhaltlich an den antiken Mythos um Elektra an: Die Mutter Elektras, Klytämnestra, hat zusammen mit ihrem Geliebten, Ägist, den Ehemann Agamemnon umgebracht. Elektra sinnt auf Rache und wartet auf ihren Bruder Orest, der zunächst als tot gilt, dann jedoch unver-

13 Hugo von Hofmannsthal: *Die Bühne als Traumbild*. In: Ders.: *Der Brief des Lord Chandos*. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte. Hg. v. Mathias Mayer. Stuttgart 2000. S. 95.

14 Ebd., S. 93.

15 Ebd., S. 95.

mutet zurückkehrt. Zum ekstatischen Schluss vollzieht dieser die blutige Rache, wie sie die Protagonistin von Beginn an in drastischen Bildern visionär sieht. Hofmannsthal legt zusammen mit seinem Drama *Szenische Vorschriften* vor, in denen er ein Bühnenkonzept für Elektra entwirft. Er stellt sich nicht etwa eine antike Tempelanlage vor, sondern einen Stimmungsraum, der überzeitlich wirken soll, der die Lage der Figuren, genauer: ihre Ausweglosigkeit und Getriebenheit – Elektra ist von dem Gedanken an Rache geradezu besessen – veräußerlicht und als Unheimlichkeit spürbar werden lässt.

Die *Szenischen Vorschriften* beginnen mit den Worten:

Dem Bühnenbild fehlen vollständig jene Säulen, jene breiten Treppenstufen, alle jene antikisierenden Banalitäten, welche mehr geeignet sind, zu ernüchtern als suggestiv zu wirken. Der Charakter des Bühnenbildes ist Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit. Der Maler wird dem Richtigen eher nahe kommen – andeutungsweise –, wenn er sich von der Stimmung, die der bevölkerte Hof eines Stadthauses an einem Sommerabend bietet, leiten läßt, als wenn er irgend das Bild jener konventionellen Tempel und Paläste in sich aufkommen läßt.¹⁶

**Szenische
Vorschriften zu
Elektra**

Hofmannsthal verlangt für die Bühne einen Hinterhof, der jenen Anblick bieten soll, „welche[r] die großen Häuser im Orient so geheimnisvoll und unheimlich macht; sie [die Hinterwand; F.S.] hat sehr wenige und ganz unregelmäßige Fensteröffnungen von den verschiedensten Dimensionen.“¹⁷ Dass sich auf der Bühne eine Stimmung des Unheimlichen und Traumhaften einstellen soll, nicht zuletzt durch eine expressive Farbgebung, verdeutlicht folgende Bühnenanweisung:

Über das niedrige Dach des Hauses rechts wächst von draußen her ein riesiger, schwerer, gekrümmter Feigenbaum, dessen Stamm man nicht sieht, dessen Masse unheimlich geformt im Abendlicht wie ein halbaufgerichtetes Tier auf dem flachen Dach auflagert. Hinter diesem Dach steht die sehr tiefe Sonne, und tiefe Flecken von rot und schwarz erfüllen von diesem Baum ausgeworfen die ganze Bühne.¹⁸

Die Farben werden durch die (erzählte) Lichtregie Hofmannsthals zusätzlich intensiviert; er gibt vor:

Anfänglich so wie bei Beschreibung des Bühnenbildes angegeben, wobei der große Wipfel des Feigenbaumes rechts das Mittel ist, die Bühne mit Streifen von tiefem Schwarz und Flecken von Rot zu bedecken. Das Innere des Hauses liegt zunächst ganz im Dunkel, Tür und Fenster wirken als unheimliche schwarze Höhlen. Diese Beleuchtung ist am stärksten während des Monologes der Elektra, und auf der Mauer, auf der Erde scheinen große Flecken von Blut zu glühen.¹⁹

Elektras Vision von Beginn an, Blut und Rache, vergegenwärtigt das Bühnenbild – ihre innere Landschaft wird nach außen gespiegelt.

Auffällig ist darüber hinaus das Ikonische, das Bildhafte der Figuren, die einer

Hysterische Antike

¹⁶ Hugo von Hofmannsthal: *Szenische Vorschriften zu Elektra*. In: Ders.: *Elektra*. Tragödie in einem Aufzug. Hg. v. Andreas Thomasberger. Stuttgart 2001. S. 65.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., S. 65f.

¹⁹ Ebd., S. 66.

hysterischen antiken bzw. exotischen Welt zu entstammen scheinen; ähnlich statuarische, exotisierte Frauenbilder finden sich beispielsweise in Hofmannsthals Erzählung *Märchen der 672. Nacht*. Vorbildlich ist für ihn die Malerei, wenn es über den Auftritt der Königin Klytämnestra und ihr Gefolge heißt:

Die Vertraute, auf die sich Klytämnestra stützt, hat ein violettes oder dunkelgrünes Gewand und gefärbtes Haar mit Goldbändern durchflochten und ein geschminktes Gesicht. Es kommt sehr darauf an, daß der Maler diese drei Gestalten als Gruppe sieht und den furchtbaren Gegensatz zu der zerlumpten Elektra.²⁰

Auch Hofmannsthals Figurenkonzeption versucht, jede Nähe zu einer traditionell-klassizistischen Vorstellung der Antike zu vermeiden, die Winckelmann, Goethe, Schiller und andere mit Einfachheit, Naivität und Größe assoziiert hatten. Was dem Österreicher vorschwebt, sind Anklänge an orientalische Märchen als Ausdruck des Unheimlichen; er schließt damit an zeitgenössische Klischees eines ebenso farbigen wie gewaltvollen Orients an, der als (westlicher) Projektionsraum von Ängsten fungiert, sowie an Friedrich Nietzsches einflussreiche Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* bzw. die dort entworfene Konzeption einer hysterischen Antike.

Die Antike als rauschhafter Orient

Einschlägig sind für das neue Antikebild um 1900 Hermann Bahrs *Dialog vom Tragischen*, der auf die Hysterie-Studien von Sigmund Freud und Josef Breuer zurückgreift, Rudolf Borchardts Schrift *Über Alkestis* sowie Jacob Burckhardts *Griechische Kulturgeschichte*. Ekkehard Stärk führt über diese Texte aus:

Gemeinsam ist diesen Deutungen die Abwendung von der ausgeglichenen Harmonie, von der schönen Einheit des aus den klassischen Bildwerken abgeleiteten Menschenbildes, gemeinsam die Hinwendung zum Religiösen, zu Kult, Opfer und Ritual, zur Toten- und Gräberwelt, zum Chthonischen, zur Archaik [...].²¹

Die Antike gilt zunehmend als Phase des Rauschhaften und Ekstatischen – Nietzsches Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* hatte die Tragödie entsprechend auf den dionysischen Kult, auf die rauschhaften Dithyramben der Sänger, zurückgeführt und damit die neuen Theaterkonzepte maßgeblich beeinflusst. Seine Studie habe, so hält Erika Fischer-Lichte fest, dem modernen Theater den Weg bereitet: „Nicht zuletzt aufgrund dieser Lesart [der Nietzsches; F.S.] erschien die griechische Tragödie als Ausgangspunkt für die Entwicklung eines neuen aperspektivischen, antiillusionistischen, antiindividualistischen Dramas in besonderer Weise geeignet.“²²

Programmatische Selbstzerstörung

Die Protagonistin aus Hofmannsthals Drama, Elektra, wird von der Forschung demnach als Hysterikerin gelesen, die im Bluttausch das Prinzip der Individualität überwindet. Der Autor selbst begreift seine Figur, die sich zum Schluss der Tragödie in bacchantischen Tänzen verausgabt und dann wie tot zu Boden stürzt, als Wesen, das das

²⁰ Hofmannsthal: *Szenische Vorschriften*, S. 67.

²¹ Ekkehard Stärk: *Hermann Nitschs ›Orgien Mysterien Theater‹ und die ›Hysterie der Griechen‹. Quellen und Traditionen im Wiener Antikebild seit 1900*. München 1987. S. 9f.

²² Erika Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 2. Von der Romantik bis zur Gegenwart. Tübingen / Basel 1990. S. 194.

principium individuationis bzw. das eigene, begrenzte Sein überwindet. In seinem Stück werde, so schreibt Hofmannsthal, „das Individuum in der empirischen Weise aufgelöst, indem eben der Inhalt seines Lebens es von innen her zersprengt, wie das sich zu Eis umbildende Wasser einen irdenen Krug. Elektra ist nicht mehr Elektra, weil sie eben ganz und gar Elektra zu sein sich weihte.“ Elektra versetzt sich in einen inzestuös gefärbten Blutausch (es geht um die Liebe zu ihrem Vater) und zerstört sich schließlich in einem wahnsinnigen Tanzdelirium selbst.

Diese Art der Figurenkonzeption erfordert eine Schauspielkunst, die nicht ausschließlich auf das Wort setzt, sondern den gesamten Körper als Ausdrucksenergie nutzt – auch dieses innovative Schauspielkonzept bringt die Sprachskepsis Hofmannsthals zum Ausdruck. Bei der Berliner Uraufführung spielt Gertrud Eysoldt die Elektra; ihre überzeugende Schauspielleistung inspiriert Richard Strauss dazu, eine Opernfassung des Stückes zu komponieren. Hofmannsthal selbst versteht die Schauspielerin grundsätzlich als „tragische Tänzerin“, wie es in *Die Duse* (1903) heißt, nicht aber als Medium, um den literarischen Text verlaublich zu lassen.

Hofmannsthals Konzept der entindividualisierenden Ekstase und des Rausches entsprechend, erscheint Elektra zu Beginn des Stückes mehr als Tier denn als Mensch. Auf die Frage, wo Elektra sei, antwortet eine der Dienerinnen: „Ist doch ihre Stunde, / die Stunde wo sie um den Vater heult, daß alle Wände schallen.“²³ Der sich anschließende Nebentext lautet: „Elektra kommt aus der schon dunkelnden Hausflur gelaufen. Alle drehen sich nach ihr um. Elektra springt zurück wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel, den einen Arm vor dem Gesicht.“²⁴ Die Dienerinnen kommentieren: „Erste. Habt ihr gesehen, wie sie uns ansah? Zweite. Giftig / wie eine wilde Katze. Dritte. Neulich lag sie / und stöhnte – Erste. Immer, wenn die Sonne tief steht, / liegt sie und stöhnt.“²⁵

**Animalische
Körperlichkeit**

Elektras Leiden und ihre Obsession werden in eindringlichen Körperbildern vergegenwärtigt. So heißt es an einer Stelle: „Ihr sollt das Süße nicht / abweiden von der Qual. Ihr sollt nicht schmatzen / nach meiner Krämpfe Schaum.“²⁶ Elektra „träumt“ in drastischen Bildern von ihrer Rache, von der Tötung der Mutter und deren Geliebten, und imaginiert den Mord als Fest, als Orgie, die bezeichnenderweise im Tanz (als Ursprung der antiken Tragödie) kulminieren soll:

„[W]enn alles dies vollbracht und Purpur- / gezelte aufgerichtet sind, vom Dunst / des Blutes, den die Sonne an sich zieht, / dann tanzen wir, dein Blut, rings um dein Grab: / und über Leichen hin werd' ich das Knie / hochheben Schritt für Schritt, und die mich werden / so tanzen sehen, ja, die meinen Schatten / von weitem nur so werden tanzen sehn, / die werden sagen: einem großen König / wird hier ein großes Prunkfest angestellt / von seinem Fleisch und Blut, und glücklich ist, / wer Kinder hat, die um sein hohes Grab / so königliche Siegestänze tanzen!“²⁷

23 Hugo von Hofmannsthal: Elektra. Tragödie in einem Aufzug. Hg. v. Andreas Thomasberger. Stuttgart 2001. S. 7.

24 Ebd.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 8.

27 Hofmannsthal: Elektra, S. 12.