

“Schweige und tanze!” - Hugo von Hofmannsthals *Elektra*: Eine Überwindung des literarischen Ästhetizismus?

Tak, Sun Mi (Hanyang Uni)

I. Die Wiener Moderne.

Zwischen Zeitkritik und Erkenntniskrise

In seiner im Jahr 1948 verfassten Biographie *Hofmannsthal und seine Zeit* analysiert Hermann Broch (1886-1951) die Zeit des alten Österreichs im ausgehenden 19. Jahrhundert, um die Persönlichkeit und den künstlerischen Werdegang des Dichters vor einen umfassenden kulturhistorischen Hintergrund zu stellen. Hofmannsthal war nach Broch der Erbe der Spätzeit, wo die jahrzehntelangen Errungenschaften der Vätergeneration, der Generation des österreichischen Liberalismus, von mehrfachen politischen Niederlagen und ökonomischen Verlusten eingeholt,¹ längst ihren Glanz eingebüßt hatten, und wo nur noch die ästhetische Hochkultur, sich plötzlich auf alle sozialen Schichten ausbreitend, für die Donaumonarchie mit brüchiger aber “noch funktionierende(r) Staatmaschinerie”² eine gewisse Orientierung gab. Dieser soziale und kulturelle Zustand des alten Österreichs, der von Broch als “fröhliche Apokalypse” bezeichnet wird, war, so sagt Broch weiter, den jungen Künstlern ein guter Nährboden für das äußerst verfeinerte ästhetische Selbstbewusstsein und die avantgardistische Experimentierlust. Das Gefühl der Endzeit drückte sich zwar im lauten Aufschrei des

Nietzscheschen Weltschmerzes und der Angst vor dem Weltverlust aus. Hermann Bahr, Wortführer und Integrationsfigur des sogenannten Jung-Wiens, deklamiert etwa: “Es geht eine wilde Pein durch diese Zeit und der Schmerz ist nicht mehr erträglich. Der Schrei nach dem Heiland ist gemein und Gekreuzigte sind überall. Ist es das große Sterben, das über die Welt gekommen?”³ An diesen apokalyptischen Aufschrei schließt sich aber schon im nächsten Moment ein euphorischer Ruf nach etwas ganz Neuem an, was die Menschheit “ins Göttliche”⁴ führen würde. Die Dekorationslust und den Eklektizismus der wohl-situierten Vätergeneration, die sich mit prunkvollen Bauten auf der Ringstraße zur Schau stellte, lehnten die Intellektuellen und Künstler des Jung-Wiens kategorisch ab,⁵ der Geist und die Kunst sollten sich gänzlich erneuern, “nicht bloß (wegen) eine(r) neue(n) Ästhetik, sondern vor allem auch (wegen) neue(r) Anschauungen von der Weltentwicklung, der Wahrheit, der Sittlichkeit und der Gesellschaft”.⁶ Bahr stellt fest: “(D)as ist Qual und die Krankheit des Jahrhunderts, die fieberische und schnaubende, daß das Leben dem Geist entronnen ist. Das Leben hat sich gewandelt, bis in den letzten Grund, und wandelt sich immer noch aufs neue, alle Tage, rastlos und unstät.”⁷ Ein neuer Geist solle also dringend an die Stelle der ‘großen’ Vergangenheit treten, damit “aus dem Leid das Heil komm(t) (...) und die Gnade aus der Verzweiflung,” damit die Kunst bei den Menschen einkehrt. ‘Die Moderne’, ein Ausdruck, den in Wien zu der Zeit Hofmannsthals “alle im Mund führ(t)en”,⁸ war eine Abkürzung für alle fortschreitenden Veränderungen der Lebenswelt um 1900 und zugleich ein Platzhalter für die neu zu erzielende Einheit von Leben und Geist, Technik und Kultur, die eben durch den Fortschritt verlorengegangen war. Am Ausgang der historischen Entwicklung der Wiener Moderne, zu deren literarischen Exponenten

¹ Die Habsburger Monarchie erleidet im Jahr 1866 beim Krieg gegen Preußen eine Niederlage und vollzieht im anschließenden Jahr den Ausgleich mit Ungarn. Es war aber vor allem der Zusammenbruch der Wiener Börse im Jahr 1873, der das Selbstvertrauen des wohlhabenden Bürgertums erschüttert hat. Auch die Familie Hofmannsthals verliert ein großes Vermögen. (Vgl. dazu Dagmar Lorenz: Wiener Moderne, Stuttgart 1998. S.9-21.)

² Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit, München 1964, S.83.

³ Bahr, Hermann: Die Moderne, in: Die Wiener Moderne, hrsg. u. eingeleitet v. G. Wunberg, Stuttgart 2000, S.189-191, S.189.

⁴ Bahr, Hermann, ebd. S.189.

⁵ Adolf Loos’ *Ornament und Verbrechen* (1908) ist ein Beispiel dafür.

⁶ Bahr, Hermann: Kritisches Jahrbuch, Jg. H. 2, Februar 1890, S. 133. Zit. nach: Die Wiener Moderne, a.a.O. S.11-80, S.22.

⁷ Bahr, Hermann: Die Moderne, a.a.O. S.189.

⁸ G. Wunberg: Literarische Epoche, in: Die Wiener Moderne, a.a.O. S.185.

Hofmannsthal gehört, stand dieses besondere Wechselspiel zwischen einem tiefen Krisengefühl der bürgerlichen Gesellschaft der zusammenbrechenden alten Habsburger Monarchie und der euphorischen Sehnsucht ihrer Kultureliten nach einer geistigen und ästhetischen Rettung.

Wie soll aber nach der Ansicht der Jung-Wiener ein solcher neuer Geist aussehen, der dem modernen Leben gewachsen und imstande ist, es zu erfassen und zum Ausdruck zu bringen? Greift man wieder auf Hermann Bahr zurück, dann kann der neue Geist weder vom ‘alte(n) Idealismus’, in dem das Leben aus den Prinzipien der Vernunft bzw. subjektiven Leidenschaften abgeleitet wird, noch von einem Naturalismus kommen, in dem der Geist in den Dienst der materiellen Welt gestellt wird. Sondern er solle ‘ein neuer Idealismus’ sein, in dem man von den Empfindungen, mit Bahrs Worten “Nervösen”⁹ aus über den Menschen nachdenkt. Bahr beruft sich dabei auf die neusten wissenschaftlichen Erkenntnisse, die den Zeitgenossen nicht nur zur vertiefenden Analyse des Lebens verholfen, sondern auch eine gesteigerte Angst herbeigeführt haben: das neue physikalische Weltbild Einsteins, in dem nichts mehr fest und beständig bleibt,¹⁰ Freuds Psychoanalyse des Unbewussten, in der die Vernunft nicht mehr der Herr des eigenen Ich ist, und die subjektkritische Erkenntnistheorie Ernst Machs, die das Ich in eine kontinuierliche und sich verändernde Konstellation der partikularen Empfindungen auflöst. Ernst Mach, seit 1895 Professor in Wien, folgte dem Physiker Theodor Fechner nach, der die introspektische Betrachtungsweise der Psychologie aufgegeben und die naturwissenschaftliche Messmethode auf das Innenleben des Menschen angewandt hatte. Dies wurde von ihm in physiologische Abläufe aufgelöst, die sich durch die optischen und akustischen Empfindungen, Raum- und Zeitwahrnehmungen und den Gedächtnisgang herausbilden. Es war vor allem die physikalisch-philosophische Theorie Ernst Machs, die dem Jung-Wien als Grundlage zur Aufstellung des neuen künstlerischen Programms

gedient hat.¹¹ Sein Hauptwerk *Die Analyse der Empfindungen* (1886) ist in mehreren Auflagen erschienen, er bemühte sich noch, seine Theorie über die Grenzen der Fachleute hinaus einem breiten Kreis näherzubringen. Seine *Popularwissenschaftlichen Vorlesungen* (1896) sind Beispiele dafür. In diesen Schriften stellte Mach die Beständigkeit der Gegenstände und die Selbständigkeit des Ich radikal in Frage: Der Gegenstand sei für das Subjekt nur im Fluss der fluktuierenden einzelnen Empfindungen aufzufassen, während das “Ich” seinerseits nichts mehr als eine denkökonomische Strategie zur kontinuierlichen Zusammenführung der sich verändernden Empfindungen darstelle.¹² Hinzu kam noch die umwerfende optische Entdeckung der bis dahin unsichtbar gebliebenen Mikrowelt und der Körperbewegungen durch die neuen Techniken wie Mikroskopie und Momentaufnahme. Die sogenannten “natürlichen” Wahrnehmungen im Alltag sind dadurch als bloße Konstruktion entlarvt worden. Alle diese wissenschaftlichen und technischen Neuerungen erschütterten unwiderrufbar den Glauben an eine unveränderbare objektive Welt und das Subjekt als das integretativ wahrnehmende und erkennende Zentrum der Welt. Die Behauptung Machs, dass das Ich unrettbar sei, wurde von Hermann Bahr aufgegriffen und avancierte zum Schlagwort für

11 Vgl. hierzu Dorothee Kimmich u. Tobias Wilke: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende, Darmstadt 2007, v.a. S.36-43.

12 Vgl. dazu folgende Zitate aus Machs Vorbemerkungen zur *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*: “Das Ding, der Körper, die Materie ist nichts außer dem *Zusammenhang* der Elemente, der Faben, Töne usw., außer den sogenannten Merkmalen. Das vermeintliche philosophische Problem von *einem* Ding mit seinen *vielen* Merkmalen entsteht durch das Verkennen des Umstandes, daß übersichtliches Zusammenfassen und sorgfältiges Trennen, obwohl beide temporär berechtigt und zu verschiedenen Zwecken ersprießlich, nicht auf *einmal* geübt werden können. Der Körper ist einer und unveränderlich, solange wir nicht nötig haben, auf Einzelheiten zu achten.” “Somit setzen sich die Wahrnehmungen sowie die Vorstellungen, der Wille, die Gefühle, kurz die ganze innere und äußere Welt, aus einer *geringen Zahl von gleichartigen Elementen* in bald flüchtigerer, bald festerer Verbindung zusammen. Man nennt diese Elemente *gewöhnlich Empfindungen*.” “Daß aus diesem Elementenkomplex, welcher im Grunde nur *einer* ist, die *Körper* und das *Ich* sich nicht in bestimmter, für alle Fälle zureichender Weise abgrenzen lassen, wurde schon gesagt.” “Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen). (...) Die Elemente *bilden* das Ich.” (Mach, Ernst: Antimetaphysische Vorbemerkungen. in: Die Wiener Moderne, a.a.O. S.137-145. S.139ff.)

9 Vgl. hierzu Hermann Bahr: Die Überwindung des Naturalismus, in: Die Wiener Moderne. a.a.O. S.199-205.

10 Die große physikalische Weltanschauung Newtons hat seit Albert Einsteins Abhandlungen zur Lichtquantenhypothese, zur Elektrodynamik und zum Zusammenhang von Energie und Masse im Jahr 1905 an Geltung verloren.

den geistigen Habitus der Jung-Wiener.¹³ Den Nervösen und Empfindungen, der affektiven, sinnlich bedingten und untersten Wahrnehmungsform des Subjekts, wurde die Stellung der höchsten Erkenntnisinstanz zugetraut und sie wurden als das neue geistige und künstlerische Prinzip bejubelt!¹⁴: “Es (Das Nervöse) wird etwas Lachendes, Eilendes, Leichtfüßiges sein. Die logische Last und der schwere Gram der Sinne sind weg; die schauerliche Schadenfreude der Wirklichkeit versinkt. Es ist ein Rosiges, ein Rascheln wie von grünen Trieben, ein Tanzen wie von Frühlingssonne im ersten Morgenwinde - es ist ein geflügeltes, erdenbefreites Steigen und Schweben in azurne Wollust, wenn die entzügelten Nerven träumen.”¹⁵ Von diesem modernen Geist Hermann Bahrs, der sich die neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisse angeeignet hat und sie quasi mit der Radikalität eines Künstlers zu überholen versucht, sind es nur noch einige Schritte zu Hofmannsthal's Gedanken über die Poesie, “daß das Material der Poesie die Worte sind, daß ein Gedicht ein gewichtsloses Gewebe aus Worten ist, die durch ihre Anordnung, ihren Klang und ihren Inhalt, indem sie die Erinnerung an Sichtbares und die Erinnerung an Hörbares mit dem Element der Bewegung verbinden, einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen, den wir Stimmung nennen.”¹⁶

II. L'art pour l'art bei Hugo v. Hofmannsthal

Das Spektrum der Wiener Moderne reichte von Klimt bis Adolf Loos, von Arthur Schnitzler bis Hofmannsthal, von Gustav Mahler bis Arnold Schönberg. Hermann Broch führt in *Hofmannsthal und seine Zeit* die historischen Anfänge dieser neuen Kunstströmung in Wien auf Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867) und den

französischen Impressionismus zurück. Baudelaire war der erste Exponent des literarischen l'art pour l'art in Europa, in dem “die Sprache ein Eigenleben und eine Eigenbedeutung erhalten hat, die über die der bloßen Mitteilungsfunktion weit hinausreicht, nämlich dorthin, wo die Sprache, gleichsam als Dank für die ihr entgegengebrachte Hingabe, selber zu einem Quell der Realitätserkenntnis, der dichterischen Realitätserkenntnis werden kann.”¹⁷ Hofmannsthal bezieht sich auf diese Baudelaire'sche Tradition der absoluten Kunstautonomie, wenn er meint:

“Die Worte sind alles, die Worte, mit denen man Gesehenes und Gehörtes zu *einem neuen Dasein* hervorrufen und nach inspirierten Gesetzen als ein Bewegtes vorspiegeln kann. *Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie.*”¹⁸

“*Niemals setzt Poesie eine Sache für eine andere*, denn es ist gerade Poesie, welche fieberhaft bestrebt ist, *die Sache selbst zu setzen*, mit einer ganz anderen Energie als die stumpfe Alltagssprache, (...) Wenn die Poesie etwas tut, so ist es das: daß sie aus jedem Gebilde der Welt und des Traums mit durstiger Gier *sein Eigenstes, sein Wesenhaftes* herauschlürft, so wie jene Irrlichter in dem Märchen, die überall das Gold herauslecken.”¹⁹ (Hervorgehoben von mir)

Ein poetologisches Programm mit dem Anspruch auf absolute Kunstautonomie und Wahrheitsgehalt macht sich aber nach der Ansicht Adornos, des größten Theoretikers der ästhetischen Moderne und bekanntesten Befürworters der Kunstautonomie, einen doppelten Widerspruch zu eigen: Im Zuge der allgemeinen Rationalisierung der Gesellschaft befreit sich die Kunst von allen anderen Bereichen des Lebens und verselbständigt sich als der afunktionale Bereich, in dem nur das Schöne gilt. Sie ist eigentlich als ein Produkt des Rationalisierungsprozesses der modernen Gesellschaft ‘fait social’, aber sie behauptet sich in ihrer Funktionslosigkeit zugleich als ‘autonom’, sie

13 Vgl. Hermann Bahr: Das unrettbare Ich, in: Die Wiener Moderne, a.a.O. S.147f.

14 Vgl. hierzu Ernst Mach, ebd. S.140.

15 Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus, a.a.O. S.205.

16 Hofmannsthal: Poesie und Leben, in: Ders.: Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte, hrsg. v. Mathias Mayer, Stuttgart 2000, S.36-44. S.39.

17 Broch, Hermann, a.a.O. S.20.

18 Hofmannsthal: Poesie und Leben, in: Ders.: Der Brief, a.a.O. S.39.

19 Hofmannsthal: Über Gedichte. Ein Dialog, in: Ders.: Der Brief, a.a.O. S. 76-92, S.80.

täuscht sich über die gesellschaftliche Bedingtheit ihrer eigenen Existenz. Der zweite Widerspruch der modernen Kunst bestehe darin, dass sie in ihrem autonomen Dasein der instrumentalisierten Gesellschaft die Idee eines freien, wahren Daseins entgegengesetzt, aber damit zugleich als Ersatz für das empirische Leben affirmativ wird, denn sie gibt den Schein eines vollkommenen Daseins her, das es in der Gesellschaft nicht gibt. Die moderne autonome Kunst müsse nach Ansicht Adornos wegen dieses doppelten inneren Widerspruchs ewig durch Veränderungen und Vermittlungen laufen, kann nie in sich zur Ruhe kommen.²⁰ Sie könne sich bei der Suche nach der Wahrheit nie auf einen Begriff noch auf die empirische Realität berufen. Auch Hofmannsthal lässt sich aus diesem Grund zwischen den beiden gegensätzlichen Polen hin und her treiben: ja zwischen der Abkehr vom begrifflichen Zusammenhang der Worte, dem euphorischen Plädoyer für die impressionistische Flüchtigkeit der Sprachbilder, der baharrlichen Suche nach einem erhöhten, unbeschreibbaren Sinn auf der einen und der permanenten Skepsis gegenüber der Sprache, der virulenten Unruhe, der Verzweiflung angesichts der Kluft zwischen Poesie und Leben und dem Todeswunsch auf der anderen Seite. Diese gespaltene Haltung weist auf ein unlösbares Dilemma seines literarischen Ästhetizismus, den inneren Widerspruch der Kunstautonomie, den Adorno kritisch-philosophisch aufgefasst hat. Betrachten wir aber das poetische Programm Hofmannsthals etwas näher: Die Poesie, die alle Erscheinungen der menschlichen und natürlichen Welt mit Sprache anfasst und streichelt, bringt, so sagt Hofmannsthal im Geist eines Machschen Subjekts- und Empiriekritizismus, “aus allen ihren Verwandlungen, allen ihren Abenteuern, aus allen Abgründen und allen Gärten nichts anderes als den zitternden Hauch der menschlichen Gefühle zurück.”²¹

“Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen: draußen sind wir zu finden, draußen. Wie der wesenlose Regenbogen spannt sich unsere Seele über den unaufhaltsamen Sturz des Daseins. Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen

²⁰ Vgl. dazu Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, GS Bd.7, S.358.

²¹ Hofmannsthal, ebd. S.80.

weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück. Zwar unser S e l b s t. Das Wort ist solch eine Metapher. Regungen kehren zurück, die schon einmal früher hier genistet haben. Und sind sie auch wirklich selber wieder? Ist es vielmehr nur ihre Brut, die von einem dunklen Heimatgefühl hierher zurückgetrieben wird? Genug, etwas kehrt wieder. Und etwas begegnet sich in uns mit anderem. Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag.”²²

Aufgefangene einzelne Eindrücke versammeln und erhöhen sich dann in einen geheimnisvollen Gefühlsgehalt, den Hofmannsthal ‘Stimmung’ nennt. Die Stimmung, die flüchtige und innige Übereinkunft des Subjekts und der Welt, stellt sich in der ästhetischen Kohärenz der ausgeprägten Empfindungen ein. Man sehe hier ein folgendes Beispiel an. Im Gedicht *Vorfrühling* heißt es: “Es läuft der Frühlingswind, durch kahle Alleen”, “Er hat sich gewiegt, wo Weinen war”, “Und hat sich geschmiegt, in zerrüttetes Haar.” “Er schüttelt nieder, Akazienblüten,..”, “Lippen im Lachen hat er berührt”, “Er glitt durch die Flöte als schluchzender Schrei, An dämmernder Röte flog er vorbei.” Und dann: “Er flog mit Schweigen, durch flüsternde Zimmer, und löste im Neigen der Ampel Schimmer.” usw. usf. Im fliehenden Wind vereinigen sich hier die Dinge und Menschen, die Freude und die Trauer, die Räume und die Schicksale von deren Bewohnern in einem einzigen Schattenbild des Daseins. Dem früh reifen Hofmannsthal kam aber die bleibende Kluft zwischen dem schönen Schein der poetischen Welt einerseits und dem wirklichen Leben andererseits schmerzlich vor, bei allen authentisch erlebten, ästhetischen Glückserfahrungen. Das Glück im Ästhetendasein bietet im wirklichen Leben keine sichere Orientierung an, die Unruhe war stets virulent. Seine Figuren werden daher häufig von ihrem heilen Dasein weggerissen, um in ein tödliches Ende zu stürzen,²³ so wie man aus einem schönen Traum mit Gewalt aufgeweckt wird, um in das schwere hässliche Leben zurückzukehren. Claudio, der Edelmann und Ästhet in *Der Tor und der Tod* (1893), erkennt seinen Leichtsinn und seine Untätigkeit im Leben erst da, als

²² Hofmannsthal, ebd. S.78f.

²³ Vgl. hierzu Hofmannsthals *Der Tor und der Tod* (1893), *Der Tod des Tizians*,(1892) und *Das Märchen der 672. Nacht* (1895).

ihm der nahende Tod die Geister vor Augen hält, seine von Kummer bedrückte, traurige Mutter, die von ihm verlassene, verbittert gestorbene Geliebte und seinen sterbenden Freund, dem er die Geliebte geraubt hat. Er bereut zutiefst seine verschwendete Zeit, sein vertanes Leben, in dem er nie ernsthaft auf das Schicksal der anderen Menschen eingegangen war, nie die schweren Pflichten für den alltäglichen Lebensunterhalt getragen hat. Kurz vor dem Tod, in diesem letzten Moment, erschließt sich für ihn paradoxerweise der Sinn des Lebens als ungelebte Möglichkeit. Die in den dichterischen Werken Hofmannsthals immer wieder ausbrechende Todessehnsucht des poetischen Ich hat nicht nur mit dem realgeschichtlichen apokalyptischen Lebensgefühl zu tun, sondern sie ist auch durch das grundsätzliche Dilemma seiner poetologischen Idee bedingt, dass die Kunst in der ästhetischen Autonomie den Schein eines wahren Daseins wachhalten solle. Es ist also kein Zufall noch eine etwa durch den Abbruch seiner Beziehung zu Stefan George veranlasste, persönliche Irritation, dass der Wortvirtuose Hofmannsthal in der Zeit um 1900 gänzlich von einem Unsicherheitsgefühl heimgesucht wird und in eine totale Sprachskepsis gerät, wie es sein *Chandosbrief* (1902) bezeugt. Hofmannsthal wendet sich nach dieser Schreibkrise verstärkt solchen Kunstformen wie Tonkunst und Körperbewegung zu, in denen die Empfindung, befreit vom Begriff und der Schwere der Empirie, in reinerer Form in Erscheinung treten kann. Darüber hinaus versucht er das Lyrische, die poetische Stimmung, in einen artifiziellen Rahmen wie die Bühne, Märchen und antike Mythen zu stecken, in dem die Distanz zum ästhetischen Schein beibehalten bleibt. Der zum Sein gewordene Schein soll somit in einem zweiten Schritt in die sichtbare, objektivere Form des Scheins überführt werden.

III. *Elektra* - Schein oder Sein?

Hofmannsthals Arbeit an *Elektra. frei nach Sophokles* (1903) fällt ziemlich genau in diejenige Phase, in der der *Chandosbrief* verfasst wurde. Das Stück wurde ein Bühnenerfolg,²⁴ der seine Abkehr vom früheren lyrischen Schreiben feierlich bestätigt und seinen Namen fest auf die Liste der repräsentativen Stückeschreiber um die

Jahrhundertwende gesetzt hat. Die Stimmen des zeitgenössischen Publikums zeugen in erster Linie von großer Begeisterung und zutiefster Einfühlung: “Ich liege zerbrochen davon - ich leide - ich leide -ich schreie auf unter dieser Gewalttätigkeit - ich fürchte mich vor meinen eigenen Kräften - vor dieser Qual, die auf mich wartet.”²⁵ Oder: “Was haben Sie gemacht, lieber Freund? Ihre *Elektra* ist ein wundervolles Werk. Ganz Ihr Eigentum! »Frei nach Sophokles« das hätten Sie ruhig weglassen können. Sie haben nie so rein, so echt, so hoch gearbeitet. Das Drama ist von Anfang bis zu Ende vollkommen! Es wird zu den schönsten Sachen unserer Literatur gehören. Mich hat schon lange nichts ergriffen.(...) Was Sie bisher geschrieben, das war zu dieser *Elektra* nur Vorbereitung. Hier sind Sie reif und frei geworden.”²⁶ Oder: “Die geniale Göttlichkeit >Wahrheit und Gerechtigkeit<, eingedrungen ohne Rest in einen zarten Frauenleib »Elektra!«!”²⁷ Es waren jedoch auch distanzierende, reservierte Stimmen zu hören: “Wenn ich ganz aufrichtig sein soll, so muss ich eine Bemerkung machen: Mir ist mancher Ausdruck im ersten Theil der Tragödie zu derb und zu stark.”²⁸ Oder: “Das Stück erinnert mich in seiner Verbindung von raffinierter Sprachschönheit und gesteigerter Grausigkeit an Marlowe. Es wird ein Wendepunkt in H’ Entwicklung sein.”²⁹ Interessant ist hierbei, dass diese zwiespältige Reaktion des Publikums in den ersten Stunden der Rezeption Hofmannsthals eigener Haltung gegenüber dem Stück entspricht: Er spricht zwar von der Notwendigkeit “den Schauer des Mythos n e u (zu) schaffen,” versteht sein Schreiben als “eine Instanz, die unbedingt für das Lebendige sorgt.”³⁰ Aber er gesteht gleichzeitig: “Mir wäre das Stück selbst in seiner krampfhaften Eingeschlossenheit, seiner grässlichen

24 Hofmannsthal spricht am 8. Mai 1904 in einem Brief an Leopold von Adrian von der 70. Aufführung der *Elektra* allein in Berlin. (Vgl. Hofmannsthal: Sämtliche Werke Bd.VII, Dramen 5, hrsg. v. Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer, Frankfurt a.M. 1997. S.399.)

25 Brief von G. Eysoldt, der Hauptdarstellerin bei der ersten Aufführung, an Hofmannsthal. Zit. nach: SW Bd. VII S.373.

26 Rudolf Kassner an Hofmannsthal, 7. November 1903. Zit. nach: SW Bd. VII S.385f.

27 Peter Altenberg, in: Die Fackel. 11. November 1903. Zit. nach: SW Bd. VII S.387.

28 Ch. Thun-Salm an Hofmannsthal, 14. Oktober. 1903. Zit. nach: SW Bd. VII S.377.

29 Harry Graf Kessler, Tagebuch. 30. Oktober. 1903. Zit. nach: SW Bd. VII S.384f.

30 Hofmannsthal im Juni 1903: Contina d’Ampezzo, Aufzeichnungen. Zit. nach: SW Bd. VII. S.368.

Lichtlosigkeit ganz unerträglich, wenn ich nicht daneben immer als innerlich untrennbaren zweiten Theil den »Orest in Delphi« im Geist sehen würde, eine mir sehr liebe Conception,...”³¹

Eysoldts Begeisterung lässt uns wohl auf den stark emotionalisierenden Einfluss schließen, den die paranoiden Rache- und Katastrophenphantasien Elektras auf das zeitgenössische Publikum ausgeübt haben müssen. Auch für Hofmannsthal handelte es sich bei der Tragödie in erster Linie um einen tiefen, Schauer erregenden Gemütszustand, der durch Elektra verkörpert wird. Festzuhalten ist allerdings, dass dieses tiefe Lebensgefühl nicht unbedingt von Elektra als einem Individuum stammt. Sie agiert auf der Bühne wie viele anderen Figuren Hofmannsthal's weniger als Subjekt des dramatischen Ereignisses denn als ein gleichnishafter Träger, Zeichen des betreffenden Lebensgefühls. Die folgenden Veränderungen, die Hofmannsthal an der dramatischen Vorlage Sophokles' vorgenommen hat, haben alle eine gewisse Gewichtsverlagerung von der Handlung auf die lyrische Stimmung zur Folge: Erstens ist der Auftritt des heimkehrenden Orest vor dem Schloss Agamemnons am Eingang des Stückes weggestrichen, in dem er seine geplante Mordtat an der Mutter und Aigisth als Auftrag von Apollon, der göttlichen, vernünftigen Ordnung darstellt: Das Gebot Apollons an Orest, “ungerüstet” und “ganz allein”, “listig insgeheim sie (die Mörder des Vaters) (zu) richten”, wird hier von ihm als ‘Beschluss’ bezeichnet und seinem alten Diener mit Vorsicht nahegelegt; Dieser solle seine Worte “mit scharfem Ohr” hören und sie umformen, wenn er “nicht das Rechte” getroffen habe. Die Mordtat an der Mutter und ihrem Geliebten erscheint so als eine gerechte und vernünftige Sache des Gottes. Auch beim Erscheinen der wehklagenden Elektra halten sie sich zurück. Sie wollen sich von nichts ablenken lassen, “bis des verborgenen Apolls Gebot erfüllt ist.”³² Es wird also in den folgenden Szenen eine planmäßige Durchführung der geplanten Mordtat erwartet. Bei Hofmannsthal entfällt hingegen die Ankündigung von Orest im Prolog vollständig, und Elektras körperliche und affektive Bewegungen sind gleich in der ersten Szene

vorherrschend: Elektra, die “aus dem dunklen Hausflur gelaufen” kommt, “springt zurück wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel, den einen Arm vor dem Gesicht.” “Da pfauchte sie wie eine Katze (die Hausdienerinnen) an.”³³ Zweitens wird der Sophoklesche Dialog zwischen der klagenden Elektra und dem sie besänftigenden Chor³⁴ in der ersten Szene durch bloße Besprechung der Hausdienerinnen ersetzt und das Rededuell zwischen Klytämnestra und Elektra in den folgenden Szenen deutlich ausgedehnt und hochgeschraubt. Im Fluss der heftig gewechselten Worte der beiden wirken sie sich mit ihrer Wut und ihren Mordphantasien langsam einander ähnlich aus. Drittens gerät Elektra beim lauten Zuruf ihrer Schwester Chrysothemis nach der vollbrachten Mordtat durch Orest in einen ekstatischen Gefühlsausbruch und stürzt in einen Freudentaumel, um auf der Stelle zu sterben.

“ELEKTRA (*auf der Schwelle kauern*).

Ob ich nicht höre? sie kommt doch aus mir
heraus. Die Tausende, die Fackeln tragen
und deren Tritte, deren uferlose
Myriaden Tritte überall die Erde
dumpf dröhnen machen, alle warten sie
auf mich: ich weiß doch, daß sie alle warten,
weil ich den Reigen führen muß, und ich
kann nicht, der Ozean, der ungeheure,
der zwanzigfache Ozean begräbt
mir jedes Glied mit seiner Wucht, ich kann mich
nicht heben!

(...)

ELEKTRA (*bleibt stehen, sieht starr auf sie (Chrysothemis) hin*).

Schweig, und tanze. Alle müssen
herbei! hier schließt euch an! Ich trag's die Last

³¹ Hofmannsthal am 10. November 1903, in einem Brief an Hans Schlesinger. Zit. nach: SW

³⁴ Elektra wird da getröstet und zum vernünftigen Vergessen ermahnt: “Willst du das Untragbare töricht tragen, löst du das Übel nicht!” (Sophokles, ebd. im ersten Auftritt, S.2.)

Bd. VII. S.387.

³² Sophokles: Elektra, Prolog in: <http://gutenberg.spiegel.de>. S.1

des Glückes, und ich tanze vor euch her.

Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins:

schweigen und tanzen!

(*Sie tut noch einige Schritte des angespanntesten Triumphes und stürzt zusammen.*)

Dieser Schluss in Hofmannsthals *Elektra* erweist sich genau als Gegenteil dessen, was Sophokles in seinem Drama ausgeführt hat: Hier wird die Todesstrafe vor dem Volk als Befehl des Gottesgesetzes proklamiert und von Aigisthos willig angenommen, und damit kehrt endlich die Freiheit ein. Zur Vollstreckung der Gottesstrafe gehen Orest und Pylades “hinter Aigisth ins Haus. Man trägt die Bahre hinein, der Elektra folgt. Sie schließt das Tor.” Und Elektra sei, so feiert der Chor, “nach ungezählter Not (...) nun endlich doch der Freiheit” zugeführt.³⁵ Die oben skizzierten Veränderungen der Sophokleschen Vorlage durch Hofmannsthal geben uns relativ leicht zu erkennen, woran er sich bei der Aufarbeitung der tragischen Geschichte der Areteusfamilie aus der Antike interessiert hat. Mit der absoluten Dominanz der klagenden und anklagenden Elektra gegenüber dem handelnden Orest, sowie in der exzessiven Ausdehnung des Wortgefechtes zwischen ihr und der Mutter, ihren explosiven Gefühlsausbrüchen und hochgetriebenen Rachewünschen, walten in Hofmannsthals *Elektra* ein einziges und inniges Warten auf den Mord, Hass und Zerstörungsphantasie bis zum Vollzug der Rache durch den Bruder Orest. Das blutige Erschlagen des Vaters Agamemnon im Bad wird stets und so lebendig in Erinnerung gerufen, als wäre es ein Ereignis von gestern. Ihren inneren Ruf zur Rache hämmert sie sich ein, auch in der Gegenwart Chrysothemis’ und der Mutter. Für diesen zwanghaften Hass und Todeswunsch hat Elektra alles “geopfert”, sie ist kein lebendiger Mensch mehr, sondern “nur mehr der Leichnam”³⁶ von ihrer selbst. Elektra selbst ist der zerstörerischen Macht der Todesphantasien zum Opfer gefallen: “Eifersüchtig sind die Toten: und er (der Vater) schickte mir den Haß, den hohläugigen Haß als Bräutigam.”³⁷ Von Hass gänzlich eingenommen, wird ihr “Leib

eiskalt und noch verkohlt, im Innersten verbrannt.”³⁸ Dass sie am Ende des Stückes, nach der gelungenen Rache, vor überwältigender Freude in Entrücktheit gerät und tanzend in den Tod eintritt, versteht sich als eine paradoxe Erfüllung ihres Lebenssinnes, ihrer Todesphantasien. Spätestens in dieser letzten Szene verrät die Elektra-Figur dem Zuschauer ihren allegorischen Charakter. Zur Bühnengestaltung verlangt Hofmannsthal die “Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit”, das orientalische “Lauernde”, und den Licht- und Farbkontrast Rot-Dunkel. Er spricht da von “Maeterlink’scher Welt”, von der “Mystik des Leidens und Thuens”. Der Zuschauer solle im rhythmisch organisierten Fluss der Worte, Monologe, Dialoge, Farben, Körperbewegungen und Figurenbilder auf eine schillernde Lebensstimmung des schicksalhaften Leidens und des Todeswunsches eingestimmt werden. G. Eysoldts “nachgelebte(r) Todeswunsch”, das “unendliche brünstige Wollen (ihres) Blutes” legt uns aber nahe, dass die Lebensstimmung vom ‘Leiden und Tun’ von den Zuschauern womöglich auf der Ebene der fiktiven Realität im Spiel wahrgenommen werden kann.³⁹ Hofmannsthal war sich selbst mal dieser Gefahr bewusst und spricht selbstkritisch von der bedrückenden Eingeschlossenheit, Schwere des Stückes. Er gibt noch zu, “daß man nie alles wissen und beherrschen könne.”⁴⁰ Noch einmal tut sich die Kluft zwischen Sein und Schein auf. Der Widerspruch, der dem literarischen Ästhetizismus Hofmannsthals innewohnt, lässt sich noch nicht aufheben.

IV. Zum Schluss: Elektras Tanz

Während seiner Sprachkrise in der Zeit um 1900 sah Hofmannsthal im Theater einen denkbaren Ausweg. Dies ist erst vor dem Hintergrund der jahrzehntlangen Debatte über

³⁸ Hofmannsthal, ebd. S.50.

³⁹ Christoph König warnt vor diesem hypnotisierenden Effekt der *Elektra*. Er kritisiert die Verarbeitung der Sophokleschen *Elektra* durch Hofmannsthal als eine mysogine und falsche Interpretation. (Vgl. dazu Christoph König: *Artistenphilologie. Hofmannsthals Elektra gegen Sophokles*, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte Bd.95. H.1, Heidelberg 2001, S.423-440.)

⁴⁰ König, Christoph, ebd. S.440.

³⁵ Sophokles, ebd. im 5. Auftritt.

³⁶ Hofmannsthal: *Elektra*, a.a.O. S.49.

³⁷ Hofmannsthal, ebd. S.50.

die symbolistische Bühnentheorie Maeterlinks und die neuen Bühnenexperimente zu erklären, denn durch die Maeterlinksche Reform ist die Bühne als Ort für die Körperbewegung und musikalische Gestaltung neu entdeckt worden. Die Befreiung von der Herrschaft des Textes verdankt die Bühne ihrerseits dem seit 1890 einsetzenden, neuen Bewusstsein über die Tanzkunst; Die Herausbildung des freien Ausdruckstanzes und die damit einhergehende Auflösung der strengen Regel des klassischen Ballets führten zur Neuentdeckung der Sprache des Körpers und der Gebärde. Beinahe alle literarischen Ästhetiker in der Zeit der Jahrhundertwende begeisterten sich für diese neue körperliche Sprache, auf deren lebensphilosophische Implikation schon Nietzsche aufmerksam gemacht hatte. Die Vorstellung, dass der bewegte Körper etwas schreiben, bekommt bei Mallarmé und Valéry, bei Rilke, Wedekind, Stefan George und Hofmannsthal eine große Bedeutung.⁴¹ Mallarmé sieht “in Tanz und Bewegung das zentrale theatrale Element.”⁴² Hofmannsthal schreibt selber seit den frühen Jahren seines Dichtertums mehrere kleine Essays über den Tanz und Tänzerinnen und vergleicht ihn oft mit der Dichtung:⁴³ Jeder Rhythmus trage “in sich die unsichtbare Linie jener Bewegung, die er hervorrufen kann.”⁴⁴ Im Rhythmus als Bewegung liege die Gebärde der Leidenschaft verborgen.⁴⁵ Die Poesie müsse den Rhythmus, die Sprache des Körpers anstreben, denn “die Leute sind es (...) müde, reden zu hören. Sie haben einen tiefen Ekel vor den Worten: Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt.” Von den lügenden und versagenden Worten enttäuscht, sei “eine verzweifelte Liebe zu allen Künsten erwacht, die schweigend ausgeübt werden: die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler.”⁴⁶ Der Aufwertung der tänzerischen und musikalischen

Elemente im Theater Maeterlinks lag auch die Skepsis gegenüber den gesprochenen Worten zugrunde. Das Zeremonielle und der Erlebniswert des Theaters sollen seiner Ansicht nach wieder aufleben, damit sich die poetisch-theatralische Kraft erneuert. Hofmannsthal stellt auch diesen körperlich-performativen Wert in den Mittelpunkt seiner Theaterkonzeption: “Wer die Bühne aufbauen wird, muß durchs Auge gelebt und gelitten haben. (...) Der Anblick des wohlbekanntes Baums (...) muß ihn erschüttert haben.”⁴⁷ Für Hofmannsthal hat eigentlich jedes poetische Wort “magische Kraft”, “unser Leib zu rühren und uns unaufhörlich zu verwandeln”.⁴⁸ Die Poesie hat nämlich an sich etwas Theatralisches, etwas Leibhaft-Ekstatisches. Bei Hofmannsthal beerbt daher der bewegte Körper den hohen Thron der Poesie: Die redegewandte Elektra fordert im Moment der Erfüllung ihres Lebenssinnes zum Schweigen und Tanzen auf und schreitet selbst in das Reich des ewigen Schweigens hinüber.

Der europäische literarische Ästhetizismus, zu dessen Vertretern im deutschsprachigen Raum u.a. Stefan George, Rainer Maria Rilke und Hugo von Hofmannsthal zählen, ist ein schillerndes Phänomen wie kein anderes in der Literaturgeschichte. Er war eine historische Schnittstelle, wo das große, aus der Goethezeit herrührende Wahrheitsideal der Kunst in das Konzept der reinen Wortkunst einmündete. Dieser neue Ästhetizismus hat die Literatur dazu aufgefordert, sich nicht nur von der historischen und sozialen Realität, sondern auch von der Narration und vom Zentrum eines sich selbst reflektierenden Ich abzutrennen. Die Sprache hat da “ein

46 Hofmannsthal: Eine Monographie. in: Gesammelte Werke 10 Bde. Reden und Aufsätze I 1891-1913. hrsg.v. Bernd Schoeller, S.479-483. S.479.

47 Hofmannsthal: Die Bühne als Traumbild. in: Hofmannsthal: Der Brief, a.a.O. S.96.

48 Hofmannsthal vergleicht dabei die poetische Sprache mit dem affektiven Erlebnis beim ersten Schlachtopfer: Ein von der Bestrafungsphantasie überwältigter, verzweifelter Mann, “trunken vor Angst und Wildheit und Nähe des Todes”, greift halb unbewusst zum Messer, seine Hand “im wolligen Vließ des Widders”, seines vertrauten Tiers in der niederen Hütte, noch wühlend. Auf einmal zuckt die Hand dem Tier in die Kehle, der Mann fühlt das rieselnde warme Blut aus dessen Kehle an seinen Armen. Hofmannsthal meint, dass der Mann “einen Augenblick lang in dem Tier gestorben sein” muss. Die Auflösung des eigenen Daseins in einem fremden Dasein für die Dauer eines Atemzuges - das sei die Wurzel aller Poesie.(Vgl. Hofmannsthal: Über Gedichte, a.a.O. S.84f.)

41 Vgl. hierzu Gregor Gumpert: Die Rede vom Tanz, Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende, München 1994, v.a. S.199-220.

42 Bayerdörfer, Hans-Peter: Maeterlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie, in: Dieter Käfitz (Hrsg.): Drama und Theater der Jahrhundertwende, Tübingen 1991, S.121-138, S.123.

43 Vgl. dazu vor allem *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche* (1892), *Die Duse im Jahre 1903* (1903), *Eine Monographie* (1895). *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906), *Über die Pantomime* (1911).

44 Hofmannsthal: Poesie und Leben. a.a.O. S.41.

45 Hofmannsthal, ebd. S.41.

Eigenleben und eine Eigenbedeutung” erlangt, die über die bloße Mitteilungsfunktion weit hinausreicht, die aber nie zur Einlösung des selbst gestellten, hohen lebensphilosophischen Auftrags ausreichen kann. Hofmannsthal kann man als ein symptomatisches Beispiel für dieses grundlegende Dilemma des literarischen Ästhetizismus der Jahrhundertwende betrachten. Seine *Elektra* war ein Versuch, anhand vom performativ-affektiven Wert des Theaters diesem Dilemma der absoluten Poesie auszuweichen. Das Stück neigte aber auf der Bühne immer wieder dazu, ein lebensphilosophisches Mysterientheater zu werden. Aus ihm wurde, bei allen einzelnen theaterästhetischen Innovationen, ein Allegorienspiel, das seinen letzten Sinngehalt aus einer vagen und abstrakten Weiblichkeitsvorstellung schöpft. Es fragt sich also zum Schluss, ob Hofmannsthal's *Elektra* nicht eher auf die Notwendigkeit einer Korrektur seines absoluten Poesiebegriffs weist, als dass sie ihn bestätigt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

호프만스탈: 예더만 외, 광복록 역, 서울 2001.

호프만스탈: 지나가는 사람에게, 조두환 역주, 서울 1992.

Hofmannsthal, Hugo v.: Sämtliche Werke Bd.VII, Dramen 5, hrsg.v. Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer, Frankfurt a.M. 1997.

_____ : Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte, hrsg.v. Mathias Mayer, Stuttgart 2000.

_____ : Elektra, hrsg.v. Andreas Thomasberger, Stuttgart 2001.

_____ : Gesammelte Werke 10 Bde. Reden und Aufsätze I 1891-1913, hrsg.v. Bernd Schoeller, Frankfurt a.M. 1979.

Sekundärliteratur

베르너 폴케: 호프만스탈. 생애와 사상, 정규화 역, 서울 1988.

이창주: 후고 폰 호프만스탈의 서정시에 나타나는 두 세계상, 서울대 석사학위논문 2004.

칼 쇼르스케: 세기말 비엔나, 김병화 역, 서울 2006.

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, GS Bd.7, Frankfurt a.M. 1970.

Aubel, Hermann; Aubel, Marianne: Der Künstlerische Tanz unserer Zeit, Nachdruck der Erstausgabe 1928, mit Einführung von Franz-Xaver Schlegel, Königstein in Ts. 2002.

Bayerdörfer, Hans-Peter: Maeterlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie, in: Dieter Käfitz (Hrsg.): Drama und Theater der Jahrhundertwende, Tübingen 1991.

Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit, München 1964.

Žmegač, Viktor (Hrsg.): Deutsche Literatur der Jahrhundertwende, Königstein in Ts. 1981.

Gumpert, Gregor: Die Rede vom Tanz, Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende, München 1994.

Kimmich, Dorothee; Wilke, Tobias: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende, Darmstadt 2007.

König, Christoph: Artistenphilologie. Hofmannsthal's *Elektra* gegen Sophokles, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte Bd.95. H.1, Heidelberg 2001, S.423-440.

Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne, Stuttgart 1998.

Mayer, Mathias: Hugo von Hofmannsthal, Stuttgart; Weimar 1993.

Sophokles: Elektra, in: <http://gutenberg.spiegel.de>.

Symbolismus in Europa, Ausstellungsband in Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1976.

Die Wiener Moderne, hrsg. u. eingeleitet v. G. Wunberg, Stuttgart 2000.

국문요약

“침묵하라, 춤추라” -

후고 폰 호프만스탈의 「엘렉트라」: 유티주의 문학의 극복인가?

탁선미 (한양대)

호프만스탈이 속한 ‘융 비인 Jung-Wien’ 예술가 집단은 경제적 풍요와 정치적 가사상태에 이른 19세기 말의 오스트리아 사회와 문화에 대한 비판에서 출발하지만, 동시에 그 전면적 위기의 징후이자 딜레마의 또 다른 표현이었다. 호프만스탈은 개념적 맥락 및 경험적 현실의 실용적 배경에서 분리된, 고유하고 절대적인 가치를 지닌 시적 언어를 당당하게 추구했지만, 한편으로는 언어에 남아있는 현실의 흔적으로 인해, 다른 한편으로는 시의 진실성에 대한 회의로 늘 심각한 불안에 빠져들곤 하였다. 이것은 아도르노가 『미학 Ästhetische Theorie』에서 지적했던 것으로, 괴테 이후 서구 문학의 자기 소멸이었던 ‘미적 자유’와 ‘존재의 진리 표상’의 공존이라는 이념이 서구 예술의 자기 전복적 정점, 즉 보들레르 이후의 유티주의 예술에 이르러 그 내재적 모순을 돌이킬 수 없게 노정된 결과라고 할 수 있다. 호프만스탈의 「엘렉트라 Elektra」(1903)는 소위 「채도스경의 편지」(1902)로 대변되는 이러한 작가의 언어위기와 창작위기 직후의 성공작이다. 그것은 일차적으로 시적 세계의 미적 가상을 극장이라는 객관적 공간에서 대중과의 의사소통의 대상으로 만들려는 작가의 의도가 반영된 것이었다. 동시에 시의 진실성을 ‘비언어적’인, 따라서 보다 ‘순수한’ 형태인 예술형식에서 찾아보고 싶은 욕망 때문이기도 했다. 상징주의 이념에 따라 개혁된 메테를링크의 무대는 텍스트 이해보다 체의적 체험을, 극적 사건의 진행보다 감정적 정서적 서정성을 강조하였는데, 호프만스탈의 「엘렉트라」는 전적으로 이러한 새로운 유형의 연극을 추구하였다. 배우의 신체와 움직임, 폭발적인 감정표현과 회오리치는 열정적인 대화가 사건의 합리적 진행이나 독자적인 인물캐릭터의 형상화보다 중요하였다. 주제로 내세운 신비로운 ‘고통과 행동’이라는 생의 감수성은 엘렉트라 개인의 것이라기보다 극의 모든 감각적, 언어적 부분요소들의 역동적 흐름 속에서 빛어내야 하는 생철학적인 가치였다. 소포클레스의 원작과의 비교는 이러한 작가의 의도를 분명히 보여주는데, 아폴론의 이성적 명령에 따라 복수를 행하는 오레스트의 역할은 줄어들고, 거대하고 집요한 분노에 점령되고 죽음의 판타지와 합체한 엘렉트라의 내면이 무대를

지배한다. 그러나 엘렉트라 자신도 이러한 생철학적 가치의 한 기호일 뿐이며, 복수가 완성되는 순간 엘렉트라는 절대적인 희열에 압도당하여 디오니소스적 춤을 추다가 죽어버린다. “침묵하라, 춤추라”는 엘렉트라의 마지막 메시지는 호프만스탈의 절대적 시적 진리가 결국 시의 자기포기로 이어질 수 있음에 대한 은유로 이해할 수 있다는 것이 필자의 생각이다.

Schlüsselbegriffe: Hofmannsthal, Elektra, Ästhetizismus, Ausdruckstanz

주제어: 호프만스탈, 엘렉트라, 유티주의, 표현무용

필자 E-Mail: smtak@hanyang.ac.kr

투고일: 2009.03.30 / 심사일: 2009.04.17 / 심사완료일: 2009.05.08