

Alkestis – „Eine Tragödie vom Leben“?
- Zur Rezeption der Euripides-Tragödie um 1900 –

Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung
für das Lehramt an Gymnasien

Vorgelegt von: Marie Mehsner
Prüferin: Fr. Prof. Dr. Winko
Zweitprüfer: Hr. Prof. Dr. Nesselrath

Göttingen, den 03.12.2009

Danksagung

Hiermit möchte ich meinen Eltern sowie Frau Dr. Bencsik und Sebastian Kohlmann ganz herzlich danken, da sie sich zum Korrekturlesen bereit erklärt haben und mit ihren hilfreichen Tipps und Bemerkungen zur Arbeit eine wertvolle Unterstützung für mich waren.

Inhaltsverzeichnis

Kapitel		Seite
I.	Einleitung – allgemein	01
II.	Die Epoche der Moderne (1890-1910)	03
II.1.	Die gesellschaftliche und politische Situation um 1900	03
II.2.	Literarische Strömungen um 1900	04
II.3.	Die Wiener Moderne und andere literarische Zentren	09
III.	Die <i>Alkestis</i> des Euripides	11
III.1.	Die Rezeptionsgeschichte vom 16. bis zum 19. Jahrhundert	12
III.2.	Übersicht über die Forschung	13
III.3.	Interpretationsansatz zur euripideischen <i>Alkestis</i>	18
IV.	Zur Rezeption der <i>Alkestis</i> um 1900 – Drei Bearbeitungen	36
IV.1.	Hugo von Hofmannsthal: <i>Alkestis. Ein Trauerspiel nach Euripides</i>	36
IV.1.a.	Entstehung	36
IV.1.b.	Theoretische Hintergründe	37
IV.1.c.	Hofmannsthals Rezeption der euripideischen <i>Alkestis</i>	39
IV.1.d.	Hofmannsthals <i>Alkestis</i> und die Moderne – ein Fazit	58
IV.2.	Robert Prechtl: <i>Alkestis. Die Tragödie vom Leben</i>	59
IV.2.a.	Robert Prechtl – Person und Werk	59
IV.2.b.	Die Entstehung der <i>Tragödie vom Leben</i>	60
IV.2.c.	Prechtls Rezeption der euripideischen <i>Alkestis</i>	62
IV.2.d.	<i>Die Tragödie vom Leben</i> – eine Tragödie der Moderne?	78
IV.3.	Eberhard König: <i>Alkestis. Mythologisches Schelmenspiel</i>	79
IV.3.a.	Eberhard König – Person und Werk	80
IV.3.b.	<i>Alkestis. Mythologisches Schelmenspiel</i> – Inhaltsangabe	81
IV.3.c.	Das Schelmenspiel – Erläuterung zur Gattung des <i>Alkestis</i> -Stücks	82
IV.3.d.	Die <i>Alkestis</i> als Gesellschaftssatire	86
IV.3.e.	Anti-moderne Einflüsse in der <i>Alkestis</i> Eberhard Königs	93
V.	Schlussbetrachtung	95
V.1.	<i>Alkestis</i> – Eine Tragödie vom Leben?	95
V.2.	Zur Rezeption der Euripides-Tragödie in der Moderne	96
VI.	Literaturverzeichnis	97
VII.	Verpflichtungserklärung	102

I. Einleitung

Alkestis – der Name der euripideischen Heldin steht für die Frage nach dem Sinn des Lebens, für Aufopferung und Tragik. In dem Drama des antiken Dichters finden sich traurige und lustige Szenen, ernsthafte sowie komische Figuren, Katastrophen und ein Happy End – *Alkestis* scheint eine *Tragödie vom Leben* zu sein.

So dachte zumindest ein Schriftsteller der Jahrhundertwende, der die euripideische *Alkestis* bearbeitete und seiner Fassung den Untertitel *Die Tragödie vom Leben* gab. Vielleicht schwingt in dem Titel der Eindruck des Autors über seine Zeit mit. Die Jahre um 1900 waren politisch, gesellschaftlich und literarisch von Umbrüchen und Ambivalenzen geprägt.

Hermann Bahr hat die Atmosphäre der Jahrhundertwende treffend formuliert (aus seinem Aufsatz *Die Moderne*, 1890):

Es kann sein, daß wir am Ende sind, am Tode der erschöpften Menschheit, und das sind nur die letzten Krämpfe. Es kann sein, daß wir am Anfange sind, an der Geburt eines neuen Menschen, und das sind nur die Lawinen des Frühlings. Wir steigen ins Göttliche oder wir stürzen, stürzen in Nacht und Vernichtung – aber ein Bleiben ist keines.¹

Die Moderne wurde von den meisten Autoren dieser Zeit in den Werken verarbeitet. In der vorliegenden Untersuchung sollen drei der Jahrhundertwende-Schriftsteller im Fokus stehen: *Hugo von Hofmannsthal*, *Robert Friedlaender-Prechtl* sowie *Eberhard König*. Obwohl sie sich durch gegensätzliche Biographien und literarische Arbeiten voneinander unterscheiden, können sie durch eine Figur ihrer Werke miteinander verbunden werden: *Alkestis*.

Der Alkestis-Mythos wurde dank der einzigen erhaltenen antiken Bearbeitung des Stoffes von Euripides bis in die Neuzeit überliefert. Die Geschichte ist im Kern folgende:

Dem König Admet ist es bestimmt, vorzeitig zu sterben. Doch der Gott Apoll erwirkt bei den Schicksalsgöttinnen einen Tauschhandel für den König: Admet darf an seiner Stelle einen Ersatz in den Hades schicken. Nachdem er seine Freunde, die Eltern und viele andere um diesen Gefallen gebeten hat, ist Alkestis, seine Frau, die einzige, die den Tauschhandel übernimmt. Nachdem sie das Gelübde, für Admet zu sterben, abgelegt hat, naht der Schicksalstag ihres Todes. Während ihres Sterbens ringt sie Admet das Versprechen ab, er möge ihren Kindern keine Stiefmutter beschern, und Admet seinerseits verspricht, nie mehr zu heiraten und ewig in Trauer zu leben. Während der Bestattungsvorbereitungen wandert Herakles zufällig vorbei und bittet den König um das Gastrecht. Admet gerät zunächst in einen Zwiespalt, ob er den edlen Freund wegen des Todesfalls wegschicken oder die Trauer verbergen und dem Gast Einlass gewähren soll. Er entscheidet sich schnell für das letztere und befiehlt den Palastangehörigen, den Tod der Königin zu verschweigen und Herakles in den Gastgemächern einen angenehmen Aufenthalt zu bereiten. Nachdem Herakles in die Gästezimmer verschwunden ist, will Admet zur Beerdigung der Alkestis aufbrechen, doch sein Vater Pheres hält ihn auf. Admet verweigert ihm die Teilnahme an der Bestattung, da er nicht für den Sohn sterben wollte und die eigentliche Schuld am Tod der Alkestis hat. Nach einem heftigen Streit zwischen den beiden zieht Admet allein zur Beerdigung. In der Zwischenzeit erfährt Herakles von einem Diener, dass Alkestis gestorben ist. Der Halbgott Alkestis zu retten aus Dankbarkeit, dass er trotz des Trauerfalls als Gast aufgenommen wurde, und zieht sogleich in den Hades hinab. Als Admet nach der Bestattung seiner Frau zum Palast zurückkehrt, erscheint Herakles mit einer verschleierte Frau. Er fordert den König auf, die Frau in sein Haus aufzunehmen, doch Admet weigert sich aus Treue zu Alkestis. Da enthüllt Herakles die verschleierte Frau und lässt Alkestis zum Vorschein treten.

¹ Hermann Bahr: *Die Moderne*, in: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. 2. Aufl., hrsg. v. Gotthart Wunberg u. Stephan Dietrich, Freiburg, 1998 (Rombach Wissenschaften. Litterae. Bd. 60), S. 98f.

Der Mythos, bzw. die euripideische Fassung wurde in den letzten Jahrhunderten auf vielfältige Weise bearbeitet. Das große Interesse der Autoren der Moderne für das *Alkestis*-Drama war aus mehreren Gründen naheliegend: *Erstens* stammte das Original von einem Autor der Antike, der stets ambivalent bewertet wurde und unter anderem als seiner Zeit voraus – als „modern“ – galt (und gilt). *Zweitens* waren die Themen des antiken Stücks wie Tod und Leben, Ich und Du, Eigenverantwortlichkeit und Gott verhängtes Schicksal um 1900 hochaktuell. *Drittens* brach das Interesse an den alten Griechen trotz (oder gerade aufgrund) der damaligen Diskussionen um die Stellung der Antike in der Moderne nie ab.

In der vorliegenden Arbeit wird es um einen Vergleich des antiken Dramas mit den *Alkestis*-Dichtungen der drei genannten Jahrhundertwende-Autoren gehen. Hierbei soll untersucht werden, wie das antike Stück rezipiert worden ist, welche Merkmale und Tendenzen der Moderne in den Dramen zu finden sind und inwiefern sich die drei Fassungen voneinander unterscheiden.

Dafür ist es sinnvoll, im ersten Abschnitt der Arbeit zunächst einen Überblick über die Epoche der Moderne zu schaffen (II.1-3). Anschließend soll im dritten Kapitel (III.1-3) das Original des Euripides anhand einer Rezeptionsgeschichte bis 1900, eines Forschungsberichtes sowie eines Interpretationsansatzes vorgestellt werden. Der vierte Teilbereich der Arbeit umfasst die Interpretationen der *Alkestis*-Dichtungen der drei Autoren, wobei Hugo von Hofmannsthal das Kapitel IV.1, Prechtl das Kapitel IV.2 und Eberhard König IV.3 gewidmet ist.

II. Die Epoche der Moderne (1890-1910)

II.1. Die gesellschaftliche und politische Situation um 1900

Ende des 19. Jahrhunderts vollzogen sich in allen Lebensbereichen grundlegende Veränderungen, die in der Kultur und Literatur unterschiedliche Reaktionen bewirkten²:

In der Technik förderten Modernisierungen (z.B. die Erfindung des Telefons, des Kinos sowie Verbesserungen im Buchdruck) das Entstehen von Schnelllebigkeit und Massenkultur. Hohe Auflagen der Bücher und Zeitungen bewirkten, dass immer mehr Menschen aus unterschiedlichen Bevölkerungsschichten in den Genuss des Lesens kamen. Das Kino zog ein gemischtes Publikum an, da es für alle etwas Neues darstellte und die Eintrittspreise niedrig gehalten wurden.

Durch die Erkenntnisse in den Naturwissenschaften sowie in der Psychologie geriet der Glaube des Menschen an Gott, an sich selbst und an die Natur ins Wanken: Charles Darwin erregte in dem Werk *Entstehung der Arten* (1859) Aufsehen mit der Annahme, der Mensch stamme vom Affen ab; Sigmund Freud, Erfinder der Psychoanalyse, ließ durch seine Schriften wie *Die Traumdeutung* (1899) oder *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (1901) tief in die menschliche Seele einblicken. Verunsicherungen über das eigene Ich brachten Max Stirners *Der Einzige und sein Eigentum* (1845), Ernst Machs *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen* (1885) und Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (1883-85). Die Fortschritte in den Naturwissenschaften schließlich, allen voran die *Relativitätstheorie* Albert Einsteins (1905) und die *Quantenphysik* Max Plancks (ca. 1900), „führten [...] zu einer Unterminierung unverrückbar scheinender naturwissenschaftlicher Gesetze“³.

Umbrüche in der Wirtschaft, vor allem die Industrialisierung, hatten die Veränderung der Gesellschaftsstruktur im ausgehenden 19. Jh. zur Folge (z.B. Urbanisierung, Bürokratisierung, Entstehung des Arbeiterstandes). Soziale Probleme, die mit dieser Entwicklung einhergingen, versuchte Otto von Bismarck mithilfe der Sozialpolitik zu lösen. Unter der Regierung des Reichskanzlers, die außenpolitisch von Kolonialisierung und Imperialismus geprägt war, kam es 1914 zum Ersten Weltkrieg, dessen Ende 1918 zur Auflösung des Deutschen Kaiserreichs führte. Auch die Habsburger Monarchie wurde 1918 aufgelöst, nachdem sich ihr Verfall in Österreich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angekündigt hatte.

Die Menschen reagierten mit Angst, Widerstand aber auch mit Begeisterung auf die Entwicklungen. Sie fanden sich in Interessengruppen zusammen, es entstanden Vereine und Parteien. Um 1900 setzte zudem eine große Reformbewegung ein, die sich in

² Die folgenden Informationen wurden zum Teil dem Skript der Vorlesung „Literatur um 1900“ von Fr. Prof. Dr. Winko (Universität Göttingen) aus dem Sommersemester 2009 entnommen.

³ Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, Stuttgart, Weimar, 1998 (Lehrbuch Germanistik), S. 84.

Teilbewegungen wie der Lebensreform, der Antialkoholreform oder der Nacktkultur ausdrückte⁴.

II.2. Literarische Strömungen um 1900

Die Unsicherheiten der „Moderne“⁵ wirkten maßgeblich in Kunst und Literatur. Es entstand ein Arrangement vielfältiger und zum Teil widersprüchlicher Stile, die von verschiedenen Literaturkreisen (z.B. der *George-Kreis* in Berlin), Zeitschriften (z.B. die *Moderne Rundschau* in Wien) sowie Literaturvereinen (z.B. *Durch!* in Berlin) vertreten wurden. Topographische Zentren der literarischen Moderne waren vor allem Wien und Berlin mit Schriftstellern wie Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr oder Lou Andreas-Salomé.

In der Literatur drückte sich die Endzeitstimmung durch das *Fin de Siècle* aus. Geprägt wurde der Begriff durch den „die Epoche resümierenden Essay ‚Fin de Siècle‘“ von Marie Herzfeld 1893, in dem sie von „einer Welt absterbender Ideale“ und dem „Gefühl des Fertigseins, des Zu-Ende-Gehens“⁶ schrieb. Das *Fin de Siècle* hob sich durch die „rasche Verbreitung“ und dem „inflationären Gebrauch dieser Wendung“⁷ von den übrigen Stilrichtungen ab. Die „Epochenmüdigkeit“⁸ resultierte nicht allein aus der Tatsache, dass ein bewegtes Jahrhundert zu Ende ging und Unsicherheit über das Kommende herrschte, sondern auch aus den vorangegangenen literarischen Strömungen, vor allem dem *Naturalismus* und der *Gründerzeit*.

Letztgenannte Strömung ergab sich aus der Gründung des Zweiten Deutschen Reiches. Obwohl die Zeitspanne der historischen *Gründerzeit* nur bis zum Börsenkrach 1873⁹ reichte, wirkte die kulturelle Epoche bis zum Ende des Jahrhunderts fort. In der Literatur waren die Merkmale Eklektizismus und ästhetischer Historismus und gestaltete sich in Form von patriotischer Lyrik, nationalen Epen und historischen Romanen).

Dagegen zeichnete sich die ältere literarische Epoche *Naturalismus* durch ihren „Grundsatz der Wirklichkeits-Mimesis“ (Sprengel, S. 108) aus. Die Naturalisten versuchten, künstliche Regeln zu vermeiden und die Natur, d.h. Wirklichkeit, in ihren Texten gelten zu lassen (Sprengel, S. 107). Die Strömung bildete eine „Sammlungs- und Protestbewegung“ als Reaktion auf die gravierenden Veränderungen in der Gesellschaft (Sprengel, S. 108). Dies wurde deutlich durch das „sozialkritische Engagement“ und die „Parteinahme für die

⁴ Mehr zu den Reformen um 1900 siehe Kapitel IV.3.d.

⁵ Der Begriff wurde u.a. von Hermann Bahr (*Die Moderne*, 1890) eingeführt. Vgl. dazu Gotthart Wunberg, Stephan Dietrich (Hrsg.): *Die Literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. 2. Aufl., Freiburg, 1998 (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, Bd. 60).

⁶ Siehe Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, S. 95.

⁷ Ebd., S. 96.

⁸ Ebd., S. 95.

⁹ Siehe Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*, München, 1998, S. 102f.: Nachdem die Franzosen „Reparationsleistungen in Milliardenhöhe“ zahlen mussten, kam es in Deutschland zur „Gründung von über tausend Aktiengesellschaften“, deren mitunter „betrügerischen oder rein spekulativen Transaktionen“ zum „Kurseinbruch von 1873“ führten. Die Zitate des folgenden Absatzes beziehen sich auf den Aufsatz.

Arbeiterklasse“ (Sprengel, S. 109), die in den Texten zum Ausdruck kamen (z.B. *Die Weber* von Gerhart Hauptmann, 1893). Die Naturalisten bezogen sich auf die Naturwissenschaften. Kennzeichnend für die „Auseinandersetzung mit den Theorien des wissenschaftlichen Positivismus und Empirismus“ war die „Umsetzung moderner naturwissenschaftlicher Erkenntnisse in der Literatur“ und der „Experimentcharakter“¹⁰ in den naturalistischen Werken. Einflüsse des deutschen Naturalismus kamen aus Frankreich (Émile Zola), Skandinavien (Henrik Ibsen) und Russland (Leo Tolstoi). Einige deutsche Schriftsteller der Strömung waren Hedwig Dohm, Gerhart Hauptmann und Paul Ernst. Teilweise zog die Rezeption Charles Darwins (*Entstehung der Arten*, 1859) durch seine „Anschlußfähigkeit für Rassismus und Eugenik“¹¹ ein Umschlagen von der Moderne in die Anti-Moderne nach sich zog.

Der Naturalismus, der als „Vorreiter des Prozesses der literarischen Modernisierung“¹² gilt, wurde in den 1890er Jahren durch eine „zweite Periode der Moderne“¹³ „überwunden“, wie Herman Bahr in seinem Programmaufsatz von 1891 formulierte¹⁴. Vor allem die positivistische Haltung der Naturalisten geriet in Zweifel, da die Erkenntnisse der Forschung eher als Krisen¹⁵ denn als Fortschritte wahrgenommen wurden. Dies zeigte sich u.a. auch in der von Hugo von Hofmannsthal in seinem *Chandos-Brief*¹⁶ (1902) formulierten Sprachkrise. Im Kontrast zu den Naturalisten, die sich kritisch mit der Gesellschaft auseinandersetzten, entstand eine „Selbstidentifikation [der Künstler] jenseits von Bourgeoisie, Proletariat oder überhaupt irgendeiner gesellschaftlichen Instanz“ (Fähnders, S. 82). Mithilfe der „während der neunziger Jahre verstärkt einsetzenden Nietzsche- und Stirner-Rezeption“ und deren „gigantischen Individualitätswürfen“¹⁷ konzipierten die Dichter einen neuen Subjektivismus, der zum Einen geprägt war durch Nietzsches „Projekt des neuen, des Übermenschen“, zum Anderen durch die Empfindungslehre Machs, die vom „unrettbaren Ich“ und dem „Ich als Wartesaal von Empfindungen“ handelte (Fähnders, S. 84-85).

Schließlich gab Nietzsche, der „mit dem Tod Gottes zugleich das Ende aller verbindlichen Theoriesysteme [proklamierte] und allein in der ästhetischen Existenz noch Bindungsmöglichkeit und Lebenssinn gelten [ließ]“¹⁸, den Weg frei für den *Ästhetizismus*.

¹⁰ Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900, S. 110-112.

¹¹ Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890-1933, S. 83. „Dabei fällt auf, daß [...] nicht wenige der vormaligen Naturalisten ihre Positionen der Literaturrevolution und der Moderne aufgeben und sich oft genug auf konservative, affirmative Positionen zurückziehen [...]“.

¹² Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900, S. 108.

¹³ Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890-1933, S. 86. Die Zitate des folgenden Absatzes beziehen sich auf den Aufsatz.

¹⁴ Vgl. Hermann Bahr: Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von "Zur Kritik der Moderne". [1891], hrsg. v. Claus Pias, Weimar 2004.

¹⁵ Z.B. die „Krise der Physik“, Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890-1933, S. 84.

¹⁶ „Dieser mit ‚Ein Brief‘ überschriebene, 1902 in der Berliner Zeitung ‚Der Tag‘ erschienene Text gibt sich als Brief eines (fiktiven) Lord Chandos an den historischen Francis Bacon [...]“. Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890-1933, S. 117.

¹⁷ Ebd., S. 81: „Bei der Nietzsche-Rezeption [...] steht der *Zarathustra* im Mittelpunkt“ (*Also sprach Zarathustra*, 1883-85). Max Stirner wird durch sein Hauptwerk *Der Einzige und sein Eigentum* (1844) wieder entdeckt.

¹⁸ Ebd., S. 84.

Der Begriff gilt als literaturwissenschaftlicher Oberbegriff für die vornehmlich antinaturalistischen Richtungen wie Fin de Siècle, Décadence, Impressionismus, Symbolismus – man spricht auch von den „Ismen der Jahrhundertwende“¹⁹. Mit weiteren Strömungen (Jugendstil, Neuromantik und die antimoderne Literatur) bilden sie insgesamt den „Stilpluralismus“ (nach Fähnders), der erst durch das Auftreten des Expressionismus Anfang des 19. Jh.s abgelöst wird.

Die *Décadence* steht in engem Zusammenhang mit dem Fin de Siècle. Zu der Endzeitstimmung kommt ein „Niedergangs- und Verfallsbewußtsein“ hinzu (Fähnders, S. 97). Die Welt kann nicht mehr als Ganzes gesehen werden, das Dasein scheint atomisiert. Der Dichter spürt einen „Verlust des Ich“ und das Lebendige wird „zertrümmert zugunsten des kalten, ‚gerechneten‘ Artefakts“ (Fähnders, S. 98). Die *Décadence* ist gegen jegliche „Befolgung bürgerlicher Normen“ (Fähnders, S. 99). Der „oppositionelle Gestus“ drückt sich jedoch „nicht in der Auseinandersetzung der Gesellschaft“ aus, sondern in der „Verabsolutierung und Isolierung des Ästhetischen“ (Fähnders, S. 99). Die von den Zeitgenossen überwiegend negativ bewertete²⁰ *Décadence* wird auch von den Dekadenten selbst ambivalent betrachtet – das „selbstreflexive Moment der *Décadence*“ (Fähnders, S. 101) bedeutet immer zugleich „Bekennen und Distanzierung“²¹, so auch Nietzsche in *Ecce Homo* (1889): „Abgerechnet nämlich, daß ich ein *décadent* bin, bin ich auch dessen Gegensatz“²². Hofmannsthal konstatiert eine „Selbstverdoppelung“, die „im Besitz den Verlust, im Erleben das stete Versäumen“ sieht (Fähnders, S. 101). Die deutschen Schriftsteller haben sich trotz der Debatte um die *Décadence* eher in „Zurückhaltung in der *Décadence*-Dichtung“ (Fähnders, S. 100) geübt. Neben dem Franzosen Huysman und dem Italiener D’Annunzio lassen sich „Kurt Martens Text mit dem programmatischen Titel *Roman aus der Décadence* (1898)“, Thomas Mann mit seinem 1901 erschienenen Roman *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*²³ sowie der „Wiener Lyriker Felix Dörmann“²⁴ nennen. In eine weniger negative Weltanschauung flüchten die Impressionisten Ende des 19. Jh.s. Aus der Bildenden Kunst stammend²⁵ ging der Begriff *Impressionismus* bald auf die Literatur über. Die Empfindungslehre Machs, in der es heißt, die Wirklichkeit zerfalle in „einzelne Empfindungsmöglichkeiten“ (Fähnders, S. 85), spielte hier eine Rolle. Verstanden als „Eindruckskunst“ (Fähnders, S. 93) stellten die Dichter subjektive und relative Empfindungen

¹⁹ Vgl. Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, S. 91. Die Zitate des folgenden Absatzes beziehen sich auf den Aufsatz.

²⁰ Z.B. Max Nordaus zweibändige Schrift „Entartung“ von 1892/93. Der Autor, der aus den Kreisen der antimodernen Literatur kommt, denunziert „ausdrücklich auch ‚Schriftsteller und Künstler‘“ als die „Entarteten“. Siehe Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, S. 97.

²¹ Vgl. Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900*, S. 120.

²² Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo*, in: Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli,azzino Montinari. Bd. 3 (6. Abteilung), Berlin 1969, S. 264 („Warum ich so weise bin“, Kapitel 2).

²³ Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, S. 100f.

²⁴ Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900*, S. 120.

²⁵ Den Impuls gab Claude Monets Gemälde *Impression - Soleil levant* (1874). Vgl. Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, S. 92. Die Zitate des folgenden Absatzes beziehen sich auf den Aufsatz.

durch Pointillismus und Farbadjektive (an der Malerei angelehnt) dar und verdeutlichten die „Haltung [...] der zu Bindungen irgendwelcher Art nicht mehr befähigten Augenblicksmenschen“ (Fähnders, S. 93). Obwohl der Impressionismus zu den antinaturalistischen Stilen zählt, lässt er sich dennoch mit dieser Stilrichtung verbinden, wenn man die Momentaufnahme und den „pointillistischen Sekundenstil“ in Betracht zieht. Der Impressionismus ist „bei Autoren wie Liliencron, Peter Hille, insbesondere auch in Wien bei Peter Altenberg, etwa in dessen Sammlung *Wie ich es sehe* (1896), oder in der Textsammlung *Ultra-Violett* (1893) von Max Dauthendey“ (Fähnders, S. 93) vertreten. Die Österreicher Arthur Schnitzler (*Anatol*) und Hugo von Hofmannsthal (*Gestern*) sowie Hermann Bahr (*Die gute Schule*) schrieben phasenweise impressionistisch.

Die *Symbolisten* nahmen die Welt nicht mehr als Ganzes wahr, sondern als ein „Dickicht von Symbolen“²⁶. Sie erkannten die „Hermetik der Bild- und Wortbezüge“²⁷, deren „eindeutige Entschlüsselung“²⁸ ausbleiben musste. Programmatisch festgelegt wurde die literarische Strömung durch den Aufsatz von Jean Moréas (*Der Symbolismus*, 1886)²⁹ sowie durch die erläuternden Einleitungen, die der Dramatiker Maurice Maeterlinck dem Publikum vor den Aufführungen seiner symbolistischen Dramen anbot³⁰. Eng verbunden mit der Auffassung des Ästhetischen aus der Kunstdebatte (mit Nietzsches Buch *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872/²1886 als treibende Kraft) stand der Symbolismus für eine „poésie pure“ und hatte in diesem Sinn anti-mimetische Prämissen³¹. Für bedeutende Dichter wie Stefan George, Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke stellte er eine willkommene Schreibbasis dar. Die Gedichte Hofmannsthals *Die Töchter der Gärtnerin* und *Mein Garten* zitierte Hermann Bahr als das „Wesentliche der Symbolisten“, indem er auf die „Analogie Kunst – Garten“ hindeutete³².

Einen weiteren Literaturstil bezeichnete Hermann Bahr in seinem Aufsatz *Überwindung des Naturalismus* als „neue Romantik“ oder „nervöse Romantik“³³. Der Begriff *Neuromantik* stand für die „weltflüchtige und mystische Tendenz“ der „modernen Literaturbewegung“³⁴. Viele Dichter und Verleger bezogen sich auf die vergangene Epoche, indem sie Anthologien romantischer Lyrik oder Epochendarstellungen publizierten, so z.B. Ricarda Huch³⁵. Aus ihrer Sicht geriet die „frühere Epoche [...] zu einem genuinen Spiegel der vielfältigen irrationalistischen Tendenzen um 1900“ (Sprengel, S. 101). Schriftsteller verarbeiteten

²⁶ Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900, S. 118.

²⁷ Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890-1933, S. 92.

²⁸ Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900, S. 118.

²⁹ Vgl. Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890-1933, S. 92.

³⁰ Vgl. Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900, S. 118.

³¹ Vgl. Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890-1933, S. 92.

³² Vgl. Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900, S. 119.

³³ Hermann Bahr: Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von "Zur Kritik der Moderne". [1891], hrsg. v. Claus Pias, Weimar 2004, S. 130.

³⁴ Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900, S. 100. Die Zitate der folgenden Absätze beziehen sich auf den Aufsatz.

³⁵ Die Autorin wurde unter anderem bekannt durch die zwei Bände *Blütezeit der Romantik* (1899) und *Ausbreitung und Verfall der Romantik* (1902).

Elemente der Romantik in ihren Werken. Anlehnungen an die frühere Epoche und deren Dichter (z.B. Novalis, E.T.A. Hoffmann oder Ludwig Thieck) findet man in Gerhart Hauptmanns *Hanneles Himmelfahrt* (1893), Arno Holz' Traumdichtung *Phantastus* (1898/99) oder Hofmannsthals *Das Bergwerk zu Falun* (1899). Auch andere Werke des Wiener Literaten (wie der *Chandos-Brief* von 1902 oder *Das Märchen von der verschleierte Frau* von 1900) sind durch die Romantik beeinflusst (Sprengel, S. 101)³⁶.

Eine literarische Strömung fern von Ästhetizismus und Neuromantik stellte der *Jugendstil* dar. In der Architektur entsprang er dem „Aufstand der geschwungenen Linie gegen das kantige Profil der vordringenden Technik“ (Sprengel, S. 96). Er stellte den Versuch dar, anhand der Synthese unterschiedlicher Teilkünste das Leben mit Kunst zu durchsetzen, mit dem Ziel von „Sachlichkeit“, d.h. „Materialgerechtigkeit und Funktionalismus“ (Sprengel, S. 96). Im Buchdruck wurde der Jugendstil anhand der Ornamentkunst eingesetzt: Die Herausgeber und Dichter der Zeitschriften *Pan*, *Jugend*, *Simplicissimus* oder *Ver Sacrum* ließen ihre Ausgaben und Beiträge aufwendig dekorieren (Sprengel, S. 97). Vor allem Lyriker nahmen sich des Jugendstils an. Stefan George und Rainer Maria Rilke befassten sich mit der graphischen Textgestaltung, aber auch mit der „Tendenz des Jugendstils zu großflächigen Arrangements“ (Sprengel, S. 99). Rilkes Gedichtbände *Mir zur Feier* (1899) und das *Buch der Bilder* (1902) sind Beispiele für die Zusammenarbeit des Dichters mit einem Jugendstil-Graphiker (Heinrich Vogeler); das *Stundenbuch* (1905) stellt einen typischen „Text-Teppich“ (Sprengel, S. 98f.) dar.

Neben den modernen Literaturstilen existierte eine *antimoderne Bewegung*, die sich gegen die übrigen Strömungen wandte und aus mehreren Untergruppen bestand.

Die *Heimatkunst* war eindeutig gegen den Ästhetizismus eingestellt und versuchte eine Neuausrichtung der Kunst auf den „heimathlichen Boden“ und den Bauern“ (Sprengel, S. 104). Kennzeichnend war vor allem die Verarbeitung der negativen Erfahrungen in der Großstadt; typisch ist die Schrift Friedrich Lienhards *Los von Berlin* (1900) (Sprengel, S. 105). Die eher konservativen Vertreter der Heimatkunst neigten zu „völkischen“ Ansichten (Sprengel, S. 106), die einher gingen mit Antisemitismus und Rassismus. Besonders Adolf Bartels aus Schleswig-Holstein³⁷ vertrat mit der „zweibändigen *Geschichte der deutschen Litteratur* (1901/02) „völkisch-rassistische[s] und anti-demokratische[s] Denken“³⁸.

³⁶ In der Dramatik machte sich der Literaturstil durch eine „Reihe von Mittelalter-Dramen“ z.B. von Gerhart Hauptmann und Ernst Hardt sowie durch die „auf Sage und Märchen ausgreifenden Theaterstücke“ von Herbert Eulenberg bemerkbar (vgl. Sprengel, S. 102). In Prosa und Lyrik sind Else Lasker-Schüler (*Heimweh, Weltflucht*), Herman Hesse (*Romantische Lieder*, 1899, *Peter Camenzind*, 1904) und Carl Hauptmann (*Einhart der Lächler*, 1907) zu nennen.

³⁷ Sprengel nennt neben Bartels noch weitere Schriftsteller, die aus Schleswig-Holstein stammen und verzeichnet, dass der „Schwerpunkt [der Heimatkunst] insgesamt stark nach Norden verlagert ist“. Siehe Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900*, S. 104.

³⁸ Fährnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, S. 94.

Die *katholische Literaturbewegung* wandte sich von dem ‚Literaturhexenkessel‘ und der ‚Krankenpoesie‘ der Moderne³⁹ ab und ließ ebenfalls antisemitische und rassistische Tendenzen erkennen⁴⁰.

Eine „spezifisch deutsche Strömung der Anti-Moderne“⁴¹ stellte die *Neuklassik* dar. Ihre Vertreter (u.a. der ehemalige Naturalist Paul Ernst) griffen auf die „Weimarer Klassik und auf Hebbel“ zurück und hoben die griechische Tragödie als „Primat“ heraus.

Die antimoderne Literaturbewegung bildete ein „Moment [...] der Kunstpolitik Wilhelms des II.“. Mithilfe dieser Literaturströmungen wurde der „unglaubliche Modernisierungsschub“ „aufgegriffen und funktionalisiert“. Laut Fähnders schaffte man es aber nicht, „die tiefen Verletzungen des Menschen durch die Moderne“, „jenes Leiden an der Moderne“, „mit [solch] groben, reaktionären oder vorurteilsbeladenen Argumenten und Affekten“ zu heilen.

II.3. Die Wiener Moderne und andere literarische Zentren

Neben den literarischen Strömungen haben sich um die Jahrhundertwende in verschiedenen Städten Europas Literaturzentren gebildet. Hugo von Hofmannsthal sprach in dem Aufsatz *Gabriele D' Annunzio* (1893) von „den Spätgeborenen“ – „ein paar tausend Menschen, in den großen europäischen Städten verstreut“⁴² und meinte damit auch sich selbst und seine Stadt Wien. Wien trat während der Jahrhundertwende in besonderem Maße hervor. Hermann Bahr, der sich in den *Studien zur Kritik der Moderne* (1894) mit den „europäischen Städten“ befasste, stellte fest: „Man redet jetzt viel von einem ‚jungen Oesterreich‘“⁴³.

Andere Titel wie *Junges Wien* oder *Wiener Moderne* machten die „gedankliche Verbindung von Wien und Moderne“⁴⁴ deutlich. In der Tat trafen in Wien all die Persönlichkeiten, die um 1900 in verschiedenen Bereichen tonangebend waren, zusammen:

Nicht nur Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Peter Altenberg, Karl Kraus, Richard Beer-Hofmann [in der Literatur]. Auch in der Musik, Malerei und Architektur sind zu nennen: Gustav Mahler und Arnold Schönberg; Gustav Klimt; Joseph Olbrich, Adolf Loos oder Otto Wagner; hinzukommen Sigmund Freud und die Psychoanalyse, die Philosophie Ernst Machs, Theodor Herzl, Otto Weininger.⁴⁵

Mit ihnen verbinden sich die hofmannsthalschen „Merkwort[e] der Epoche“, „Nerven“, „Seele“, „Ich“ und „Traum“⁴⁶, die Wunberg auf der Grundlage des oben genannten Aufsatzes

³⁹ Dennoch lassen sich in der Literatur der katholischen Bewegung durchaus „Berührungspunkte mit der *Décadence*“ feststellen (z.B. in Bezug auf die „sinnliche katholische Liturgie“). Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, S. 94.

⁴⁰ Was z. B. in dem Titel der Zeitschrift *„Monatsschrift naturgemäße, deutsch-völkische und christliche Kultur und Volkspflege* deutlich wird. Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900*, S. 107.

⁴¹ Dieses und die folgenden Zitate siehe Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, S. 94.

⁴² Hugo von Hofmannsthal: *Gabriele D'Annunzio*, in: Ders.: *Gesammelte Werke. Prosa I*, hrsg. v. Herbert Steiner, Frankfurt/M 1950, S. 170f.

⁴³ Hermann Bahr: *Das junge Oesterreich*, in: ders.: *Studien zur Kritik der Moderne*, hrsg. v. Claus Pias, Weimar 2005, S. 70.

⁴⁴ Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München 2004, S. 23.

⁴⁵ Gotthart Wunberg: *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne. Zum 70. Geburtstag des Autors*, hrsg. v. Stephan Dietrich, Tübingen 2001, S. 187.

⁴⁶ Hofmannsthal: *Gabriele D'Annunzio*, S. 172.

des Wieners herausgestellt hat⁴⁷. Modern sind laut Hofmannsthal „zwei Dinge [...]: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben“⁴⁸. Kiesel ergänzte diese Feststellung um Merkmale für die Literatur der Wiener Moderne in Anlehnung des Aufsatzes *Poesie und Leben* (1896) von Hofmannsthal⁴⁹:

Demnach waren „für den Wert der Dichtung“ nicht so sehr „soziale Probleme“, sondern „Worte“ und die „Form“ „ausschlaggebend“. Es herrschte „eine Wendung vom naturalistischen ‚Außen‘ der gesellschaftlichen ‚Sachenstände‘ zum neuromantischen ‚Innen‘ der ‚Seelenstände‘“, sowie ein „auffallender Verzicht auf Manifeste und Programme“ – das „Interesse [lag] mehr [im] Konkreten als [im] Theoretischen“. Die Wiener hatten eine „Vorliebe für skeptizistische ‚Theorien der Relativität‘“ und für einen „ausgeprägten ästhetische[n] Individualismus“. Je weniger „aggressiv“ ihre „Haltung gegenüber dem Alten“ war, desto mehr war sie es allerdings gegenüber dem Naturalismus. Folglich waren in der Wiener Moderne überwiegend die antinaturalistischen Stile der Moderne vertreten.

Mit diesen Merkmalen unterschied sich das *Junge Wien* vor allem von *Berlin* und dem *Berliner Naturalismus*. Das zweite Literaturzentrum herrschte bis in die 90er Jahre in der deutschsprachigen Literatur. Doch unter Hermann Bahr (ein Wiener) bildete sich in Wien eine starke antinaturalistische Bewegung, die „vom Kulturellen und besonders vom Literarischen her auf die lautstarken Programmverkündigungen der Berliner herabsah [...]“⁵⁰. Trotz der teilweise selbst initiierten Polarisierung zwischen Wien und Berlin, sollte man in der Beschreibung der Moderne-Epoche von einer „Dichotomisierung Wien/Berlin“⁵¹ absehen. Dass selbst der „Initiator und wirkungsreichste Propagator der Wiener Moderne, Hermann Bahr, sich [...] in Paris (1899/89) [...] umseh, bevor er [...] zum Mittelpunkt jener Gruppe [des *Jungen Wiens*] wurde, die sich im Café Griensteidl⁵² trafen“⁵³, macht deutlich, dass es in Europa weitere Kulturzentren wie Paris, Zürich, Prag oder München gab. Die letztgenannte Stadt, München, erwähnt Kiesel als „dritten Hauptort‘ der kulturellen Moderne“⁵⁴. Neben der „Organisation [eines] programmatisch modernen Kunst- und Literaturbetriebs“ und charakteristischen Parallelen zwischen Berlin, Wien und München“, zeichnet sich die „Kunststadt“ insbesondere durch den die „befreiende und vielfach anregende Wirksamkeit des Skandaldichters und Kabarettisten Frank Wedekind“⁵⁵ aus.

⁴⁷ Vgl. Wunberg: Jahrhundertwende, S. 190f.

⁴⁸ Hofmannsthal: Gabriele D’Annunzio, S. 172.

⁴⁹ Die Zitate des folgenden Absatzes sind Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne, S. 25, entnommen.

⁵⁰ Joseph P. Strelka: Zur Wiener Dichtung um 1900. Bedingungen ihrer literarischen Größe, in: Kreatives Milieu. Wien um 1900, hrsg. v. Emil Brix, Allan Janik, Wien, München 1993, S. 162.

⁵¹ Wunberg: Jahrhundertwende, S. 176.

⁵² Daher kommt die berühmte „Kaffeehauskultur“.

⁵³ Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne, S. 24.

⁵⁴ Ebd., S. 27.

⁵⁵ Ebd.

III. Die *Alkestis* des Euripides

Alkestis, das älteste der vollständig überlieferten Stücke des Euripides, steht seit Jahrhunderten im Fokus der literarischen und philologischen Aufmerksamkeit. Der dritte der klassischen Tragiker⁵⁶ ist bekannt für die „Entmystifizierung traditioneller Werte“, die „Entheroisierung der Hauptpersonen“ sowie für seine „kühne Experimentierfreude“⁵⁷. Auch die *Alkestis* erstaunt uns bis in die heutige Zeit und gibt Anlass für vielfältige Fragen und Interpretationen.

Der Umstand, dass Euripides die *Alkestis* bei den Dionysien im Jahr 438 v. Chr. anstelle eines Satyrstücks aufgeführt hat⁵⁸, bot die Grundlage für eine nicht endende Diskussion zur *Gattungsfrage* des Stücks. Im Korpus der Forschungsliteratur reichen die Bezeichnungen der *Alkestis* von der Komödie über die Tragikomödie bis zur Tragödie. Mit dieser Problematik einher geht die Analyse der *Komposition* des Dramas. Während zu Beginn der *Alkestis*-Forschung die Uneinheitlichkeit der Einzelszenen im Fokus stand, arbeitete man später die Szenenzusammengehörigkeit im Rahmen der Aussage des Stücks heraus.

Ein weiteres Themenfeld stellt der Alkestis-Mythos dar. Um die Jahrhundertwende versuchten die Philologen, Herkunft und ursprüngliche Fassung des Stoffes zu ermitteln. Bis heute ist das Verhältnis von *Mythos* und Realität von großem Interesse. Das gilt auch für die Frage nach der *Anlage und Funktion der Götter*, hier des Thanatos und des Apollon.

Für die *Charakteranalysen der Dramenfiguren* spielen bezüglich ihrer Tugenden und Schwächen die Besonderheiten des Dramatikers (Entmystifizierung und Entheroisierung) eine Rolle; im Hinblick auf ihre Ernsthaftigkeit bzw. Lächerlichkeit die *Gattungsfrage* des Stückes.

Den *Sinn des Liebesopfers* bewerten die Philologen auf verschiedene Weise: die meisten setzen am Tauschangebot des Apollon oder an der Annahme des Liebesopfers durch Admet ihre Kritik an, einige unterziehen das Verhalten der Alkestis einer kritischen Analyse.

Weitere Themen der Alkestis-Forschung sind der *Generationenkonflikt*, der hauptsächlich auf den Streit zwischen Admet und Pheres bezogen wird, sowie die *Genderproblematik*, in der die Geschlechterrollen der Frau Alkestis und des Mannes Admet in Hinblick auf ihr Verhalten und den gesellschaftlichen Erwartungen untersucht werden.

⁵⁶ Aus der klassischen Epoche des antiken Griechenland sind die drei Tragiker Aischylos (525/4-456), Sophokles (497/6-406) und Euripides (485/4-406) mit zahlreichen Dramen überliefert. Sie sind die typischen Vertreter der attischen Tragödie und werden auch als Triade bezeichnet. Ihre Stücke weisen intertextuelle Beeinflussungen (zueinander) auf und stellen darüber hinaus die Entwicklung der attischen Tragödie dar.

⁵⁷ Enzo Degani: Griechische Literatur bis 300 v. Chr., in: Einleitung in die griechische Philologie, hrsg. v. Heinz-Günther Nesselrath, Stuttgart, Leipzig 1997, S.228, 230.

⁵⁸ Zur Erklärung: „Die Vorführungen fanden ausschließlich während der Dionysosfeste statt und hatten Wettkampfcharakter: Unter den Konkurrenten wählte der Archon drei Dichter aus, von denen jeder eine Tetralogie (drei Tragödien mit anschließendem Satyrspiel) darbot.“ Die *Alkestis* wurde „anstelle eines Satyrspiels nach der Trilogie *Kreterinnen*, *Alkmeon in Psophis*, *Telephos* aufgeführt“. Aus: Degani: Griechische Literatur bis 300 v. Chr., S. 223, 228.

Der Hauptgegenstand der Forschung ist indessen die *Verantwortung für das eigene Leben* sowie dessen Gestaltung und, daran anschließend, die Frage nach dem *Sinn des Lebens*. In diesem Zusammenhang stehen mehr oder weniger alle vorher genannten Themen.

In den folgenden zwei Kapiteln soll zunächst ein Überblick über die literarische Rezeptionsgeschichte (III.1.) sowie über die Forschung zur euripideischen *Alkestis* (III.2.) gegeben werden. Daran wird sich ein Interpretationsansatz (III.3) der oben genannten Hauptthemen der *Alkestis* anschließen.

III.1. Die Rezeptionsgeschichte vom 16. bis zum 19. Jahrhundert

Hans Sachs war einer der ersten Dichter in der deutschsprachigen Literatur, der 1555 den *Alkestis*-Stoff zu einer *Tragedia mit 7 personen*⁵⁹ bearbeitete. Im Sinne der Reformation strich der Meistersänger die Götter aus der Handlung und gestand den Charakteren mehr Eigenverantwortlichkeit zu.

Im 17. Jahrhundert, dem Zeitalter des Singspiels und der Oper, wagten sich europaweit⁶⁰ zahlreiche Dichter an die Bearbeitung des *Alkestis*-Stoffes. Ihr Höhepunkt stellte die Oper *Alceste* von Gottfried Willibald Gluck⁶¹ dar, die bereits im Zeichen der Aufklärung stand⁶². In den nächsten Jahrzehnten lösten sich ebenso wie die literarischen Strömungen auch die verschieden akzentuierten Nachahmungen der Euripides-Tragödie gegenseitig ab: Einen regelrechten Philologenstreit boten Christoph Martin Wieland und Johann Wolfgang Goethe. In Wielands Singspiel *Alceste*, das 1773 erschien, fand Goethe nichts als „abgeschmackte, gezierte, hagere, blasse Püppchens“⁶³ und antwortete auf die Dichtung des Zeitgenossen mit seiner Farce *Götter, Helden und Wieland* (1773). Hierin ließ der Stürmer und Dränger die Figuren des Mythos⁶⁴ zusammen mit Euripides und Wieland über das Stück diskutieren und

⁵⁹ Hans Sachs: *Tragedia mit 7 personen, die getrew frau Alcestis mit ihrem getrewen mann Admeto, unnd hat 3 actus*, in: Hans Sachs. Bd. 12, hrsg. v. Adelbert v. Keller, Tübingen 1879 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 140), S. 387-403.

⁶⁰ Aus England, z.B. John Milton: *Methought I saw my late espoused Saint*. Sonett, London 1658; aus Italien, z.B. Girolamo Bartolommei: *La fedeltà d'Alceste*. Oper, Florenz 1661; aus Frankreich, z.B. Jean-Baptiste Lully: *Alceste, ou le triomphe d'Alcide*. Oper, Paris 1674. Eine sehr ausführliche Aufzählung sämtlicher internationaler und deutschsprachiger *Alkestis*-Bearbeitungen vom Spätmittelalter bis zum 20. Jh. bietet der Artikel „Alcestis“ von Jane Davidson Reid: *Alcestis*, in: *The Oxford guide to classical mythology in the arts: 1300 - 1990s*. Bd. 1, hrsg. v. ders., New York, Oxford, 1993, S. 80-85.

⁶¹ Christoph Willibald Gluck: „*Alceste*“. Oper, Libretto v. Ranieri Cazabigi, uraufg. in Wien, Burgtheater 1767.

⁶² Dies ist gekennzeichnet durch die deutliche aber taktvolle Rationalisierung der Götter sowie durch die Mäßigung der emotionalen Affekte in dem Stück. Gluck reduzierte die emotionale Ebene auf das Motiv des Liebesopfers und stellte das Königspaar Admet und Alkestis mit bürgerlichen Tugenden dar.

⁶³ Johann Wolfgang Goethe: *Götter, Helden und Wieland*. Eine Farce, in: *Goethes Werke*. Bd.38, hrsg. i. a. der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar, Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, 1897, S. 11-36.

⁶⁴ Offenbar hat Goethe berücksichtigt, dass auch Euripides' Figuren schon eine Interpretation des ursprünglichen Mythos sind. Demnach ließ er „die Alceste und den Admet des Mythos auftreten, die weder von Euripides noch von Wieland gefragt worden seien, ob sie ihre Masken herleihen wollten.“ Siehe Marget Dietrich: *Alkestis* (Vorwort), in: *Alkestis: Euripides, Gluck, Wieland, Richter, Hofmannsthal, Lernet-Holenia, Wilder*. Vollständige Dramentexte, hrsg. von Joachim Schondorff, München (u.a.) 1969, S. 37.

kritisierte die Veränderungen, die Wieland im Sinne der Aufklärung an der Euripides-Tragödie durchgeführt hatte⁶⁵.

Einen weiteren Höhepunkt⁶⁶ in der deutschsprachigen Alkestis-Bearbeitung bildete Johann Gottfried Herder. In dem dramatischen Gedicht *Admetus' Haus oder der Tausch des Schicksals* von 1802 lenkte er das Augenmerk auf die Beziehung der griechischen Götter untereinander und zu den Menschen. Die Figur des Todes stellte er als freundliche und mitleidige Gottheit dar – er führte eine weitere Figur, Hygea, die Göttin der Gesundheit, ein.

Neben den Bearbeitungen, die im Genre der Tragödie blieben, gab es daneben eine Interpretationsrichtung, die den komischen Aspekt des Stoffes berücksichtigte.

So diente der Alkestis-Stoff zahlreichen Puppenspielen des 18. Jh.s sowie auch den Dichtern Joseph Richter und Wenzel Müller, deren Parodien *Die Travestirte Alceste* (1802) und *Die neue Alceste* (1806) am Wiener Theater aufgeführt wurden⁶⁷.

Zwischen der Klassikepoche und dem ausgehenden 19. Jahrhundert sind schließlich noch einige Stoffbearbeitungen entstanden; nennenswert sind die *Alceste* des Julius Leopold Klein von 1862 sowie das *Balaustion's Adventure, including a transcript from Euripides* des Robert Browning von 1971⁶⁸.

III.2. Übersicht über die Forschung

Es geschieht gewiss niemandem Unrecht, wenn Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff an die Spitze dieser Übersicht gestellt wird⁶⁹: mit den Übersetzungen griechischer Tragödien⁷⁰ und zahlreichen philologischen Aufsätzen und Monographien leistete er um die Jahrhundertwende einen wichtigen Beitrag zur Forschung. Die *Alkestis* publizierte er 1906 einschließlich einer ausführlichen Einführung zum Stück⁷¹.

Wilamowitz ging davon aus, dass die Hauptpersonen und der Ort einer alten thessalischen Götterlegende entnommen und diese den „neuen Lebensidealen und Lebensformen“ (S. 15) angepasst wurden. Dabei habe Euripides berücksichtigt, dass „derbere Menschen auch derbere Kost verlangen“ (S. 15), und den Stoff in eine Art „Mischspiel“ umgestaltet, das „Ernst und Scherz“ (S. 22) vereint, bei dem man aber aufgrund des tragischen Gehalts „billig

⁶⁵ Der Aufklärer versucht, Euripides mit einem „rational-kausalbezogenen Kalkül“ beizukommen, indem er als Grundwirkung „Rührung“ statt Erschütterung erreichen will. Seine Dramenfiguren handeln tugendhaft und überlegt, selbst der Halbgott Herakles ist zu einem musterhaften Ideal umgewandelt Vgl. dazu Dietrich: *Alkestis*, S. 37f.

⁶⁶ Neben den Bearbeitungen, die in der Philologie hervorgehoben worden sind, gibt es unzählige weitere Alkestis-Stücke. Besonders die Form der Oper war bis ins 19. Jh. hinein beliebt. Siehe Reid: *Alcestis*, S. 80-85.

⁶⁷ In diesem Zusammenhang lassen sich zwei weitere Stücke aus London nennen: Die Burlesken *Euripides' Alcestis Burlesqued* von Issachar Styrke, 1816, sowie *Alcestis, The Original Strong-Minded Woman* von Francis Talfourd, 1850. Siehe Reid: *Alcestis*, S. 83.

⁶⁸ Ebd., S. 83.

⁶⁹ Er war jedoch nicht der früheste Philologe, der sich mit der *Alkestis* beschäftigt hat. Eine der ersten Beiträge ist die Monographie von Karl Dissel: *Der Mythos von Admetos und Alkestis, seine Entstehung und seine Darstellung in der bildenden Kunst*, Brandenburg (Havel) 1882.

⁷⁰ Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: *Griechische Tragödien*. 14 Bände, Berlin: Weidmann 1899-1923.

⁷¹ Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: *Griechische Tragödien*. Bd. 9. Euripides *Alkestis*, 2. Aufl., Berlin 1920. Die Zitate des folgenden Absatzes beziehen sich auf diese Ausgabe.

bezweifeln mag, ob es vollen Ersatz für das [erwartete Satyrspiel] geliefert hat“ (S. 35). Die Tragik des Dramas sieht Wilamowitz in der Desillusion des Liebesopfers, die dadurch entsteht, dass Euripides eine unbestimmte Zeit zwischen dem Gelübde und dem Todesopfer eingefügt hat: „Ist es nicht tiefer, nicht wahrhaft tragisch, wenn die Mutter halten muss, was die Braut gelobte?“ (S. 25). Auf Wilamowitz' Alkestis-Aufsatz reagierte u.a. *Albin Lesky*⁷². Er erarbeitete eine ausführliche Recherche zu den Zeugnissen des Alkestis-Mythos in der antiken Literatur.

In den 30er bis 50er Jahren des 20. Jh.s entstanden einige Textkritiken und Kommentierungen zur *Alkestis*⁷³, so der Kommentar *Leo Webers* von 1930, dem die Arbeiten *Daniel F. W. van Lenneps* (1949) und *A.M. Dales* (1954)⁷⁴ folgten. Leo Weber⁷⁵ verfasste zudem einen Aufsatz zum Ursprung der Alkestis-Sage.

Einen bedeutenden Beitrag leistete *Kurt von Fritz* mit seiner Vergleichsanalyse⁷⁶ der euripideischen Alkestis und einigen Nachahmungen aus dem 18., 19. und 20. Jahrhundert⁷⁷. Hierin analysierte der Autor das Verhältnis von Mythos und Realität der *Alkestis*: Er bezeichnet den Ursprungstoff als Märchen und kommt zu dem vielfach zitierten Schluss: „So wird man es einfach hinnehmen müssen, daß Euripides, so wie er am Anfang vom Märchen ausgegangen ist, am Ende wieder zum Märchen zurückkehrt, nachdem er in dem ganzen Rest des Stückes gezeigt hat, was aus dem Märchen wird, wenn man es in die Wirklichkeit versetzt“⁷⁸.

Charles Rowan Beye setzte einen anderen Forschungsschwerpunkt: In *Alcestis and her critics*⁷⁹ (1959) erläutert er wie folgt: „The *Alkestis* is difficult for a twentieth century Westener to examine, for it deals in so intimate a fashion with death, a subject with which we have an emotional and unresigned relationship. Secondly, it studies a woman who agrees to die for her husband at his request; nothing in our experience prepares us for this behavior [...]“⁸⁰. Ferner zeigt Beye die negativen Seiten der Hauptcharaktere Alkestis und Admet auf.

Die Figur des Admet rief im Laufe der Forschung Befürworter und Gegner hervor. Eine Zusammenstellung der Positionen verfasste *Albin Lesky* (1966)⁸¹, worin er selbst eine verteidigende Haltung für Admet einnimmt. Seiner Meinung nach werde der Dramenheld im

⁷² Albin Lesky: *Alkestis, der Mythos und das Drama*, Hölder-Pichler-Temsky A.-G., Wien, Leipzig 1925.

⁷³ Auch in späteren Jahren wurden Kommentare zum Stück herausgegeben, so z.B. von Gustav A. Seeck (1985) und von C.A.E. Luschnig und H.E. Roisman (2003). Diese Arbeiten werden weiter unten im Kapitel aufgeführt.

⁷⁴ Leo Weber: *Euripides. Alkestis*, Leipzig 1930; Daniel F.W. van Lennep: *The Alkestis*, Leiden 1949; A. M. Dale: *Euripides. Alcestis*, Oxford 1954.

⁷⁵ Leo Weber: *Die Alkestissage*, in: *Rheinisches Museum für Philologie*, N.F. 85 (1936), S. 117-164.

⁷⁶ Kurt von Fritz: *Euripides' Alkestis und ihre modernen Nachahmer*, in: *Antike und Abendland* 5 (1956), S. 27-70.

⁷⁷ Wieland (*Alkestis*. 1773), Goethe (*Götter, Helden und Wieland*. 1773), Vittorio Alfieri (*Alceste seconda*. 1798), Robert Browning (*Balaustion's Adventure*. 1871), Hugo von Hofmannsthal (*Alkestis*. 1893) und Theodore Morrison (*The Dream of Alcestis*. 1950).

⁷⁸ Fritz: *Euripides' Alkestis und ihre modernen Nachahmer*, S. 65. Die Kursiv-Schreibweise wurde dem Aufsatz entnommen.

⁷⁹ Charles R. Beye: *Alcestis and Her Critics*, in: *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 2:2 (1959) S. 109-127.

⁸⁰ Ebd., S. 112f.

⁸¹ Albin Lesky: *Der Angeklagte Admet*, in: *Gesammelte Schriften. Aufsätze und Reden zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur*, hrsg. v. ders., Bern, München 1966, S. 281-296.

Prolog durch Apollon positiv charakterisiert, auch der Chor „drück[e] seine hohe Schätzung des Königs aus“ und als „dritter Zeuge“ der „vornehmen Gesinnung“ möge „Herakles auftreten“⁸².

Wolfgang Kullmann⁸³ prüft an der *Alkestis*, inwiefern Euripides ein Querdenker bzw. Vordenker seiner Zeit war⁸⁴: Die Abschiedsszene zwischen Admet und Alkestis hält der Autor für die „konsequente Umsetzung des Mythos ins Realistische“ (S. 132); wenn Euripides Admet mit der „Schwäche eines jeden gewöhnlichen Menschen“ (S. 135) dargestellt hat, um die „Möglichkeit des Sterbens für den anderen als sinnlos zu erweisen, so lag es [dem Dichter] nahe, dies auch an der Gestalt der Alkestis zu zeigen“ (S. 136). Kullmann verurteilt die Charaktere aber nicht, sondern das Liebesopfer an sich. Er widmet ferner dem Chor seine Aufmerksamkeit und konstatiert, dass dieser im Gegensatz zu den anderen Dramenpersonen noch im Mythos haften geblieben ist⁸⁵. Im Widerspruch dazu stehe das Anankelied im vierten Stasimon, das von der Notwendigkeit des Todes handle – „mit diesem Lied [gerate] das ganze Drama in ein ironisches Zwielficht“ (S. 145).

Bernhard Knox's Essay „Euripidean Comedy“⁸⁶ macht deutlich, dass das Neueste und Unvereinbare des Euripides die Betonung auf das häusliche und alltägliche Leben sei, das dem Stück den Beigeschmack von Komödie und Satyrspiel geliefert habe⁸⁷. Euripides versetze die Helden der Mythen in seine Zeit und schmücke sie aus mit exotischen Plätzen, neuen Tönen und Techniken⁸⁸. Dabei wandle er das Unheilbare der Tragödien um, d.h. er lasse die Gradwanderung seiner Helden zwischen Katastrophe und Happy End glücklich ausgehen. Da die Dramen des Dichters sonst aber die Merkmale der Tragödie aufweisen, sei es schwer, sie nicht dieser Gattung zuzuordnen. Knox sieht in Euripides den Vorreiter der neuen Tragödie im folgenden Jahrhundert.

Die Monographie „Palintonos Harmonia“⁸⁹ von Bernd Seidensticker stellt den Versuch dar, die Gattungsfrage der *Alkestis* anhand des Begriffs der Tragikomödie zu beantworten: nachdem der Autor den Terminus an ausgewählten Werken Homers, Aischylos' und Sophokles' überprüft hat, wendet er sich Euripides und der *Alkestis* zu. Seine Hypothese,

⁸² Lesky: Der Angeklagte Admet, S. 288.

⁸³ Wolfgang Kullmann: Zum Sinngehalt der euripideischen *Alkestis*, in: *Antike und Abendland* 13 (1967), S. 127-149. Die Zitate des folgenden Abschnitts beziehen sich auf den Aufsatz.

⁸⁴ Der Autor bezieht sich auf den Aufsatz von Karl Reinhardt: *Sinneskrise bei Euripides*, in: *Tradition und Geist*, hrsg. v. C. Becker, Göttingen 1960, S. 507-542, indem das Weltbild und die Philosophie des antiken Dichters dargestellt wird. Reinhardt kommt zu dem Ergebnis, dass Euripides im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen ein Irrationalist gewesen sei, der seine Zweifel an einer höheren Vernunft in seinen Stücken ausgedrückt habe. Weiterhin hat sich E.R. Dodds mit der Irrationalität des Euripides befasst. Siehe E.R. Dodds: *Euripides und das Irrationale*, in: *Euripides*, hrsg. v. Ernst R. Schwinge, Darmstadt 1968.

⁸⁵ „Der Chor repräsentiert hier [...] die Sicht des Opfers und der Gastfreundschaft, die dem vorausgesetzten Mythos (bzw. Märchen) entspricht, während die Handlung des Dramas selbst in ihrer Realistik eine gegenüber Apollon und seinem Geschenk kritische Sicht naheulegen scheint“. S. 140.

⁸⁶ Bernard Knox: *Euripidean Comedy*, in: *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, hrsg. v. B. Knox, Baltimore, London 1979, S. 250-274.

⁸⁷ Vgl. Knox: *Euripidean Comedy*, S. 254.

⁸⁸ „But Euripides puts his new wine in the old bottles, and though he chooses his myths carefully [...]“. Ebd., S. 257.

⁸⁹ Bernd Seidensticker: *Palintonos Harmonia*, in: *Hypomnemata* 72 (1982).

das Stück laufe gleichzeitig („synthetisch“) „auf zwei Ebenen“ ab⁹⁰, überprüft er anhand der komischen und tragischen Elemente des Dramas und kommt zu dem Ergebnis, dass man mit einer „Entweder-oder-Interpretation die komplexe Ambivalenz des Stückes verfehle[], die gerade darauf beruht, dass der dramatische Text auf zwei Ebenen zugleich funktionier[e]“.

Gustav Adolf Seeck veröffentlichte 1985 einen motivanalytischen Kommentar⁹¹, in dem er sich von der aristotelischen Dramenanalyse entfernt hat. Unter der Devise, „Euripides [habe] Anspruch auf sein ‚ex Euripide‘“⁹² untersucht Seeck die *Alkestis* anhand einer Motivanalyse. Er stellt vor allem zwei Motivkomplexe heraus: die Opferhandlung und die Rettungshandlung, die seiner Meinung nach ineinander übergehen bzw. durch das Zusammenspiel verschiedener untergeordneter Motive miteinander verbunden werden.

Eine weitere Motivanalyse liegt uns in der Monographie von *Peter Riemer* (1989) vor⁹³:

Riemer behauptet, dass das Drama aufgrund „viele[r] dramatische[r] Momente und Motive, die nicht zum ersten Mal verwendet wurden“ (S. 50), in der Tradition der Tragödien stehe⁹⁴. Er analysiert drei Motive: die Ananke, das Haus und die Freundschaft. Das Motiv der Ananke stelle den Kern der Tragödie dar, da alle Handlungen der Notwendigkeit unterworfen seien. Auch das Hausmotiv bildet einen wesentlichen Bestandteil des Dramas. Die Handlungen finden ausschließlich im oder vor dem Haus statt, es findet kein Szenenwechsel statt (vgl. S. 135). Die Gastfreundschaft ist ein Teil des dritten Motivs, der Frage nach Freund und Feind. „In einem derartigen Ambiente des Füreinandereinstehens und der wechselseitigen Hilfeleistung fallen zwei Figuren aus dem Rahmen: Thanatos und Pheres“ (S. 150). Pheres, ein Verwandter Admets, hilft diesem nicht und wird somit zum Außenstehenden und Feind. Herakles und Alkestis, die jeweils als Außenstehende bezeichnet werden, tun Admet einen Freundschaftsbeweis und retten ihn bzw. seine Frau.

Einen kritischen Blick wirft *O' Higgins*⁹⁵ auf die Figur der Alkestis. Ihr Auftreten sei mit dem eines Helden zu vergleichen: Sie stirbt öffentlich (statt, wie für Frauen üblich, im Haus)⁹⁶ und stellt, für alle vernehmbar, Forderungen an Admet. Doch Ruhm hängt von den Hinterbliebenen ab⁹⁷ und *O' Higgins* enthüllt anhand des Verhaltens Admets (z.B. seine Ankündigung, sich anstelle seiner Gattin eine Frauenstatue ins Bett zu legen), wie schnell der Ruhm der Verstorbenen vergessen wird. Die Rückkehr der Alkestis wirft ebenfalls ein

⁹⁰ Er steht damit im Gegensatz zu den Ansätzen v. Fritz' und Kullmanns, die von einem Nebeneinander der „Märchenkomödie und Tragödie“ ausgehen. Siehe Seidensticker: *Palintonos Harmonia*, S. 131.

⁹¹ Gustav Adolf Seeck: *Unaristotelische Untersuchungen zu Euripides. Ein motivanalytischer Kommentar zur ‚Alkestis‘*, Heidelberg 1985.

⁹² Ebd., S. 10.

⁹³ Peter Riemer: *Die Alkestis des Euripides. Untersuchungen zur tragischen Form*, Frankfurt/M 1989. Die Zitate des folgenden Absatzes beziehen sich auf den Aufsatz.

⁹⁴ Dies beweist Riemer anhand eines Motivvergleichs zwischen der *Alkestis* und ausgewählten Tragödien von Aischylos (*Orestie*) und Sophokles (*Aias*, *Antigone*, *Trachierinnen*).

Die komischen Elemente des Stücks, so der Autor, genügten indes nicht für eine Eingliederung in die Gattung des Satyrspiels. Laut Riemer sei Euripides absichtlich gegen die Publikumserwartung (Satyrspiel nach drei Tragödien) vorgegangen und habe „alles unternommen [...], um Satyrspielasoziationen zu vermeiden“ (S. 105).

⁹⁵ Dolores O' Higgins: *Above Rubies: Admetus' Perfect Wife*, *Arethusa*, 26:1 (1993), S. 78-97.

⁹⁶ Vgl. O' Higgins: *Admetus' Perfect Wife*, S. 80.

⁹⁷ „No matter how heroic a death may be, memorials – literary or otherwise – rely on the talents“, S. 84.

zweifelhaftes Licht auf ihren Ruhm: die Auferstehung macht ein Lobpreisen ihrer Tat eigentlich sinnlos⁹⁸. Hierin sieht O'Higgins ferner ein Genderproblem. Die Frau, die durch ihr öffentliches Sterben zu auffallendem Ruhm gelangt, wird durch ihre stumme Wiederkehr von Euripides, Herakles und Admet wieder in ihre Schranken zurückgewiesen⁹⁹.

Auch *Ruth E. Harders* hat sich mit der Frauenrolle befasst. Bemerkenswert sei die Dominanz der Alkestis¹⁰⁰. Die selbstbewusste Forderung der Sterbenden „[lasse] sich [jedoch] nicht erfüllen, weil sie den Regeln der Familienerhaltung, die ja eigentlich auch die Ursache für Alkestis' Opferung seien, widerspreche“¹⁰¹.

Charles Segal publizierte 1993 drei Aufsätze zur *Alkestis*¹⁰²: In *Cold Delight. Art, Death, and the Transgression of Genre* macht er den Unterschied zwischen dem Verhalten der Frau und der Männer deutlich. Laut Segal wird die klare Trennung der Lebensräume während des Handlungsverlaufs aufgehoben, jedoch spätestens am Ende wieder in die bekannte Ordnung zurückgebracht. Eine weitere Analyse des weiblichen und männlichen Verhaltens folgt im zweiten Aufsatz (*Female Death and Male Tears*). In Bezug auf die Gattungsfrage konstatiert Segal in *Spatial Dichotomies and Gender Roles* (Text 3), dass „both tragedy and comedy investigate places where the male transgresses into female space [...] or the female intrudes upon public space or public action“¹⁰³ Trotz des Happy Ends der *Alkestis* könne jedoch nicht von einer Komödie gesprochen werden: „Despite victory, the tone at the end remains solemn. Death is still big“¹⁰⁴.

Abschließend seien noch der Kommentar von *Luschnig und Roisman* (2003)¹⁰⁵ sowie ein aktueller Aufsatz von *Stephanie Kurczyk* (2007)¹⁰⁶ genannt:

Die Autoren des Kommentars konstatieren Elemente dreier Genres im Stück: „Perhaps we should call it [...] a ‚tragic satirical comical‘ play“¹⁰⁷. Nicht nur Alkestis und Admet werden im Anschluss interpretiert, sondern auch der Chor: im 3. Epeisodion bei Herakles' Ankunft vergesse dieser „without hesitation [...] temporarily their grief“¹⁰⁸. In der Streitszene arbeiten die Autoren die Ähnlichkeiten des Vaters und Sohnes heraus; auf Herakles fällt ebenfalls der kritische Blick der Kommentatoren.

⁹⁸ „[...] when she *is* restored it happens in such a way as to compromise further her well-earned *kleos*“. S. 78.

⁹⁹ Vgl. O' Higgins: Admetus' Perfect Wife, S. 95.

¹⁰⁰ Ruth E. Harder: Die Frauenrollen bei Euripides: Untersuchungen zu "Alkestis", "Medeia", "Hekabe", "Erechtheus", "Elektra", "Troades" und "Iphigeneia in Aulis", Stuttgart 1993, S. 344: „Trotzdem dominiert sie [Alkestis] das Stück fast vollständig [...]“.

¹⁰¹ Ebd., S. 354.

¹⁰² Charles Segal: *Cold Delight. Art, Death, and the Transgression of Genre; Female Death and Male Tears; Spatial Dichotomies and Gender Roles*, in: Charles Segal: *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytos and Hecuba*, Durham, London, 1993, S.37-50; S. 51-72; S. 73-86.

¹⁰³ Segal: *Spatial Dichotomies and Gender Roles*, S. 73.

¹⁰⁴ Ebd., S. 86.

¹⁰⁵ C.A.E. Luschnig, H.E. Roisman: *Euripides' Alcestis – with notes and commentary*, Oklahoma 2003.

¹⁰⁶ Stephanie Kurczyk: Ein Ende mit Schrecken oder ein schreckliches Ende? Überlegungen zum Problem der Verantwortung in Euripides' *Alkestis*, in: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft. Neue Folge*, Bd. 31 (2007), S. 15-35.

¹⁰⁷ Luschnig, Roisman: *Euripides' Alcestis*, S. 166.

¹⁰⁸ Ebd., S. 190. Indem er den Helden „at length“ (S. 191) frage, woher er komme und welche Arbeiten er tun müsse, versäumt er ebenso wie Admet, von dem (wahren) Trauerfall zu berichten.

Stephanie Kurczyk hat vor allem die Sinnlosigkeit des Liebesopfers herausgearbeitet. Laut Autorin ist Pheres der einzige, der diese Sinnlosigkeit erkennt. In Bezug auf das Happy End stellt Kurczyk fest, dass es „für Alkestis keineswegs schattenlos glücklich“ sei, weil sich „Alkestis nicht von den gemachten Erfahrungen befreien [könne] [...]“¹⁰⁹.

Hiermit soll der Forschungsbericht zur euripideischen *Alkestis* seinen Abschluss finden. Er hatte vor allem das Ziel, die Schwerpunkte der Analysen und besondere Schwierigkeiten in der Deutung des Stücks zu veranschaulichen.

Die Euripides-Forschung lässt sich mit den Autoren der *Alkestis*-Bearbeitungen in Beziehung setzen: zum Einen, wenn sich die Schriftsteller mit der philologischen Debatte direkt befasst haben (z.B. durch Briefkontakt mit den Forschern oder durch eigene Übersetzungsarbeit), zum Anderen, da der jeweilige Forschungsstand die Rezeptionshaltung indirekt beeinflusst hat (z.B. ist in Bezug auf die Geschlechterrollen wichtig, zu untersuchen, welcher Forschungsstand in der Zeit der Schriftsteller erreicht worden war).

III.3. Interpretationsansatz zur euripideischen *Alkestis*

Im Folgenden sollen einige Motive des euripideischen Dramas analysiert werden. Es werden vor allem diejenigen Aspekte berücksichtigt, die in der Forschung und in den Nachdichtungen bislang im Fokus gestanden haben.

Der Alkestis-Mythos und die Darstellung der Wirklichkeit bei Euripides

Euripides nutzte den „Schatz von Ortslegenden“¹¹⁰ für seine Dramenstoffe und passte die Charaktere der Mythen der „Umwandlung des Lebens“¹¹¹ an. Am *Alkestis*-Stoff hat der Dramatiker gezeigt, „was aus dem Märchen wird, wenn es in die Wirklichkeit versetzt“¹¹² wird. Laut v. Fritz beginnt das Drama im Modus des Märchens, schwenkt aber um in einen „krassen Realismus der Mittelszenen“¹¹³, um erst am Ende wieder zum Märchen zurückzufinden. Kullmann teilt das Drama in einen „Tragödienrahmen“ (der sich auf den Mythos bezieht) und „Tragödienkern“ (der sich auf die Wirklichkeit bezieht)¹¹⁴.

In der Wirklichkeit befinden sich die Charaktere des Dramas, die Euripides mit Schwächen ausgestattet hat und unüberlegt handeln lässt: dies gilt insbesondere für Admet, dem ein jeglicher Mangel an sozialer Kompetenz unterstellt wird („Admetus' inability to deal with

¹⁰⁹ „[...] und damit ist nicht nur die Todeserfahrung gemeint, sondern vor allem die Auseinandersetzung mit Admets Verhalten [...]“. Kurczyk sieht hier eine „Zäsur, die durch die Todeserfahrung eingetreten ist“. Ebd., S. 33.

¹¹⁰ Reinhardt: Sinneskrise bei Euripides, 1960, S. 525.

¹¹¹ Wilamowitz-Moellendorf: Euripides *Alkestis*, S. 15.

¹¹² Fritz: Euripides' *Alkestis* und ihre modernen Nachahmer, S. 65.

¹¹³ Ebd., S. 32.

¹¹⁴ „Der Tragödienrahmen geht im Anschluß an den Mythos davon aus, daß der Tod von göttlicher und heroischer Seite manipulierbar ist [...]. Im Gegensatz dazu durchzieht den Tragödienkern der Gedanke der Unausweichlichkeit und Zwangsläufigkeit des Todes.“ Kullmann: Zum Sinngehalt der euripideischen *Alkestis*, S. 146.

human beings“¹¹⁵) und der deshalb laut Wilamowitz „kein Heroe“¹¹⁶ ist. Auch das Verhalten der Alkestis, das „Sichnichtlosreißenkönnen von dem ehelichen Gemach und Bett“, hat „etwas Egoistisches“¹¹⁷. Da sie aber bei Euripides im Gegensatz zum Alkestis-Mythos „viele Jahre nach ihrem Gelübde“¹¹⁸ stirbt, nachdem sie das Leben als verheiratete Frau kennengelernt hat, entspricht dieses Verhalten laut Kullmann durchaus „der Natur und der Wahrheit“¹¹⁹.

Ferner wird durch den für den Dichter typischen Fokus auf das familiäre und hausinterne Geschehen eine realistische Atmosphäre geschaffen, so z.B. die Reaktionen der Angehörigen auf Alkestis' Tod¹²⁰. Mit den Wirklichkeitselementen zeigt Euripides, „was aus dem Glück wird, das mit dem Opfertod eines geliebten Menschen erkaufte worden ist“¹²¹ und weckt somit Zweifel am Sinn des Opfertodes¹²². Dies steht im Gegensatz zum Märchenkonzept des Alkestis-Stoffes, das durch die Gottheiten Apollon und Thanatos im Prolog, die Prophezeiung von Alkestis' Befreiung sowie das Auftreten des Herakles und dessen Rettungsaktion deutlich gemacht wird.

Wie im Forschungsbericht dargestellt, gehen die Meinungen der Philologen über die Gewichtung des Märchen- bzw. Wirklichkeitsanteils auseinander. Eine wichtige Rolle für die Entscheidung spielt der Dramenschluss. Der Einsatz des Deus ex Machina Herakles und die Rettung der Alkestis erzeugen ein Happy End. Diese Elemente befinden sich auf der Ebene des Märchens. Laut v. Fritz haben „äußerlich [...] diese Tragödienschlüsse den Zweck, wieder zu der überlieferten Fabel zurückzuführen“¹²³. Genauer betrachtet lässt jedoch der Einsatz des Deus ex Machina „die Unwirklichkeit dieser glücklichen Lösungen [...] stärker hervortreten“¹²⁴.

Zur Wirkung der euripideischen Alkestis im 5. Jh. und in der Neuzeit

Davon ausgehend, dass Euripides die *Alkestis* in der Tetralogie von 438 v. Chr. anstelle des Satyrstücks aufgeführt hat, kann man sich der Überraschung des Publikums gewiss sein. Zwar bediente sich der Dramatiker einiger Merkmale aus dem Satyrspiel (z.B. die Trunkenheit des Herakles), aber insgesamt überwogen in der *Alkestis* die tragischen

¹¹⁵ Beye: *Alcestis and Her Critics*, S. 117.

¹¹⁶ Wilamowitz-Moellendorf: *Euripides Alkestis*, S. 26.

¹¹⁷ Kullmann: *Zum Sinngehalt der euripideischen Alkestis*, S. 58.

¹¹⁸ Ebd., S. 57.

¹¹⁹ Ebd., S. 58.

¹²⁰ Vgl. dazu Segal: *Female Death and Male Tears*. : „The play presents a veritable anthropology of death, a kind of mini-encyclopedia of attitudes and responses [...]“ (S.51). Bemerkenswert sei die Darstellung von Alkestis' Tod als „natural death“ (S. 53), da das selten in der antiken Literatur vorkomme. Euripides zeige die realistischen Umstände eines Todesfalls.

¹²¹ Kullmann: *Zum Sinngehalt der euripideischen Alkestis*, S. 57.

¹²² Kurt v. Fritz sieht die Sinnlosigkeit unter anderem in der „Entfremdung zwischen den Gatten, die eben in dem Augenblick eintritt, in dem die Frau für ihren Mann das höchste Opfer bringt“. Fritz: *Euripides' Alkestis und ihre modernen Nachahmer*, S. 40.

¹²³ Ebd., S. 64.

¹²⁴ Ebd.

Elemente. Euripides hat die Gattungserwartung der Zuschauer sicherlich bewusst in die Irre geführt. Ob dem Publikum das Unerwartete an Euripides' Stücken immer gefallen hat, kann in Anbetracht dessen bezweifelt werden, dass der Dramatiker nur „viermal zu seinen Lebzeiten den ersten Platz im tragischen Agon“¹²⁵ bei den Dionysien belegte. Selbst Aristoteles äußert sich in der *Περὶ Ποιητικῆς* ambivalent zu Euripides: *Διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. [...] καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.*¹²⁶

Erwähnenswert ist, dass Euripides sich „auch in anderen Fällen nicht gescheut [hat], eine Tragödie mit glücklichem Ausgang an die Stelle des Satyrspiels zu setzen“¹²⁷.

Die Ursache dafür, warum eine einheitliche Wertung der *Alkestis* bis heute schwierig geblieben ist¹²⁸, lässt sich vor allem auf zwei Aspekte zurückzuführen: erstens schafft die Komposition des Stücks Deutungsprobleme – laut Seeck ist es das „strukturell vermutlich komplizierteste“¹²⁹ erhaltene Drama; zweitens stellt Admets Annahme des Opfers „die Ursache aller Schwierigkeiten“¹³⁰ des Stücks dar.

Um Euripides und die *Alkestis* nicht nach Kategorien wie „schlecht-gut“ oder „lustig-traurig“ bewerten zu müssen, kann man sich Seecks Deutungsansatz „ex Euripide“¹³¹ anschließen.

Der Prolog

Während in Tragödienprologen üblicherweise ein Gott und eine Dramenfigur Einzug erhalten, treten in der *Alkestis* zwei Gottheiten (Apollon und Thanatos) auf. Darin sehen einige Forscher ein Satyrspielement. Laut Seidensticker spielt die Gattungserwartung (die Zuschauer der Tetralogie erwarteten an vierter Stelle ein Satyrstück) eine große Rolle¹³². Die Figur des Thanatos gehört „eher in das Figurenarsenal des Satyrspiels und der Komödie als in das der Tragödie“¹³³: Thanatos' Ausruf ἄ ἄ (A_E, V.28)¹³⁴ im Anblick des bewaffneten

¹²⁵ „... der fünfte Sieg wurde der postum durch seinen Sohn Euripides aufgeführten Trilogie [...] zugesprochen.“ Im Jahre 438 erhielt er den „2. Platz im Agon hinter Sophokles“. Siehe Bernd Zimmermann: Euripides, in: Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum. Bd. 4 (Epo-Gro), hrsg. v. Hubert Cancik und Helmut Schneider, Stuttgart, Weimar 1998, Sp. 280.

¹²⁶ „Daher befinden sich die Tadler des Euripides in demselben Irrtum, wenn sie ihm vorwerfen, daß er sich in seinen Tragödien an den genannten Grundsatz hält, d.h. daß diese meistens unglücklich enden. [...] und Euripides erweist sich als der tragischste unter den Dichtern, wenn er auch die anderen Dinge nicht richtig handhabt.“ Siehe Aristoteles: Poetik. Griechisch/ Deutsch [335 v. Chr.], hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 40 u. 41.

¹²⁷ Siehe die Erläuterungen von Klaus E. Bohnenkamp und Matthias Meyer zu Hofmannthals *Alkestis*: Die Autoren begründen ihre Annahme mit Hilfe der überlieferten „Zahl der dem Titel nach bekannten Satyrspiele des Euripides“, die „weit hinter jener der [...] bekannten 22 Tetralogien zurückbleibt“. Siehe Hugo v. Hofmannthal: *Alkestis*. Ein Trauerspiel nach Euripides, in: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 7. Dramen 5, hrsg. v. Klaus E. Bohnenkamp und Matthias Meyer, Frankfurt/M 1997, S. 223.

¹²⁸ Während das Drama im 18. und 19. Jahrhundert überwiegend kritisiert wurde (bezeichnender Weise mit Hilfe der aristotelischen Poetik), wandelte sich das Urteil seit dem 20. Jh. zu Gunsten des Stücks.

¹²⁹ Seeck: Unaristotelische Untersuchungen zu Euripides, S. 14.

¹³⁰ Lesky: Der Angeklagte Admet, S. 282.

¹³¹ Seeck: Unaristotelische Untersuchungen zu Euripides, S. 10. Siehe auch diese Arbeit, Kapitel III.2, S. 16.

¹³² Vgl. Seidensticker: Palintonos Harmonia, S. 137.

¹³³ Ebd., S. 132.

Apollon (*χέρρα τοξήρη [...] όπλίσας*, A_E, V. 35) wirkt lächerlich, da er selbst ein Schwert bei sich trägt, worauf er am Ende des Zwiegesprächs hinweist: *τόδ' ἔγχος* (A_E, V. 76). Auch der anschließende Dialog zwischen Apollon und Thanatos ist komisch, besteht er doch „vor allem in einer gegenseitigen Stichelei der beiden, die eifersüchtig über ihre jeweilige Funktion wachen“¹³⁵. Besonders deutlich wird dies in den Versen 58-62 (A_E):

AP ¹³⁶ : <i>πῶς εἶπας; ἀλλ' ἦ καὶ σοφὸς λέληθας ὦν;</i>	<i>Was hast du gesagt? Bist du etwa heimlich weise geworden?</i>
TH: <i>ὠνοῦντ' ἂν οἷς πάρεστι γηραιούς θανεῖν.</i>	<i>Die es sich leisten können, erkaufen sich wohl das Sterben als Greise.</i>
AP: <i>οὐκ οὐν δοκεῖ σοι τήνδε μοι δοῦναι χάριν;</i>	<i>So scheint es dir nun gut, mir die Freude zu erweisen?</i>
TH: <i>οὐ δῆτ'· ἐπίστασαι δὲ τοὺς ἐμούς τροπούς.</i>	<i>Ganz und gar nicht! Du kennst meine Art.</i>
AP: <i>ἐχθρούς γε θνητοῖς καὶ θεοῖς στυγουμενούς.</i>	<i>Ja, feindlich den Menschen und den Göttern verhasst!</i>
TH: <i>οὐκ ἂν δύναιο πάντ' ἔχειν ἂ μή σε δεῖ.</i>	<i>Du kannst wohl nicht immer alles kriegen, was du verlangst!</i> ¹³⁷

Während Thanatos im Satyrspiel als übliche Figur vorkommt, gestaltet sich seine Bestimmung in der *Alkestis* schwierig. Weder Charon noch Hades darstellend, handelt es sich um eine Unterweltsfigur, die in den griechischen Tragödien nicht weiter vertreten ist. Wilamowitz-Moellendorff hat Thanatos als „simple Personifikation des gewöhnlichen Wortes für Tod“¹³⁸ bezeichnet; nach Seeck kann man die Figur „als Person oder als Ereignis verstehen“ – sie ist „ebenso Allegorie wie Person“¹³⁹: einerseits tritt Thanatos als handelnde Figur im Text auf, andererseits vollzieht er sich an der Alkestis als Akt des Sterbens.

Apollon liefert zwei für den Verlauf der Handlung wichtige Informationen: den Handel um Admets Leben und die Prophezeiung von Alkestis' Rettung¹⁴⁰:

Der Gott berichtet von seiner von Zeus auferlegten Strafe, bei dem Sterblichen Admet als Rinderhirt zu dienen. Da er sich bei seinem Gastwirt (*ξένω* A_E, V. 8) wohl fühlt, erweist er ihm – *von einem frommen Mann für einen frommen Mann* (*οἰοῦ γὰρ ἀνδρὸς ὅσιος ὦν ἐτύγχανον, [...] ὃν θανεῖν ἐρρυσάμην* A_E, V. 10f.) – Dank und verhindert den nahen Tod des Königs, indem er bei den Moiren einen Tauschhandel erwirkt. Auf der Suche nach einem Opferbereiten kann der König *niemanden finden, der für ihn sterben will, außer seiner Frau Alkestis*: *οὐχ ἤϊρε πλὴν γυναικὸς ὅστις ἤθελε θανὼν πρὸ κείνου* (A_E, V. 17f.).

Durch die Prophezeiung der Befreiung der Alkestis aus dem Hades, d.h. durch die Ankündigung des Happy Ends, werden der märchenhafte Anfang und das Ende des Dramas miteinander verbunden. Die Erwartung des Publikums auf ein Satyrspiel wird somit aufrechterhalten. Doch die resolute Antwort des Thanatos, *die Frau werde nun in den Hades hinabgehen* (*ἦ δ' οὖν γυνὴ κάτεισιν εἰς Ἄϊδου δόμους*, A_E, V. 74), erregt Zweifel an der

¹³⁴ Euripides: *Alkestis*, hrsg. v. A.M. Dale, Oxford, 1954. Die Textstellen der euripideischen *Alkestis* sind alle dieser Ausgabe entnommen und werden mit den Siglen A_E und der Versangabe gekennzeichnet.

¹³⁵ Kullmann: Zum Sinngehalt der euripideischen *Alkestis*, S. 129.

¹³⁶ AP steht für Apollon, TH für Thanatos.

¹³⁷ Die Übersetzungen der griechischen Verse in dieser Arbeit wurden ausschließlich von der Autorin angefertigt.

¹³⁸ Wilamowitz-Moellendorff: *Euripides Alkestis*, S. 19.

¹³⁹ Seeck: *Unaristotelische Untersuchungen zu Euripides*, S. 31 und 32.

¹⁴⁰ Als Gott der Weissagung kann Apollon die Vorausdeutung des Handlungsverlaufs ohne weiteres machen.

Glaubwürdigkeit des angekündigten Happy Ends, da Thanatos hiermit das letzte Wort vor dem Abtritt der beiden hat.

Der Prolog liefert die Exposition des Stückes, aber „er gibt die Vorgeschichte nicht lückenlos wieder¹⁴¹: Man erfährt zwar, dass Admet und Alkestis verheiratet sind und Kinder haben, es bleibt aber unklar, wann das Tauschgeschäft und das Gelübde stattgefunden haben und wie viele Jahre seitdem vergangen sind. Auch von den näheren Umständen des Tauschhandels berichtet das Stück nichts¹⁴².

Das 2. Epeisodion: Die Abschiedsszene zwischen Alkestis und Admet

Der Abschiedsszene geht ein Bericht der Dienerin (V. 141-212) voraus, in dem das Verhältnis der Eheleute Alkestis und Admet zunächst als intakt beschrieben wird: er offenbart den *Tränenausbruch der Alkestis am Ehebett* (*κᾶπειτα θάλαμον ἐσπεσοῦσα και λέχος/ ἐνταῦθα δὴ δάκρυσε [...]*, A_E, V. 175f.), von dem sich die heftig Weinende nicht trennen kann (*καὶ πολλὰ θαλάμων ἐξιοῦσ' ἐπεστράφη/ κᾶρριψεν αὐτὴν αὔθις ἐς κοίτην πάλιν*. A_E, V. 187f.), und das *Weinen Admets, der seine Frau in den Armen hält* (*κλαίει γ' ἄκοιτιν ἐν χεροῖν φίλην ἔχων [...]*, A_E, V. 201)¹⁴³. Der Einblick in das Hausinnere ist nicht ganz frei von Ironie: Alkestis, die „a public face and a private one“¹⁴⁴ hat (die sie offenbar voneinander abgrenzt), wird von der Dienerin um ihre Privatsphäre gebracht. Im Gegensatz zu dem Gefühlsausbruch im Ehegemach zeigt sie sich in der Öffentlichkeit außerhalb des Hauses gefasst.

Eine andere Interpretation für die unterschiedliche Emotionalität der Alkestis bietet Lesky: „jene fest in sich ruhende Gattenliebe hat [noch] nicht ihren Ausdruck im Worte des Dramas gefunden“¹⁴⁵. Seeck stellt ferner den Unterschied zwischen prognostiziertem und tatsächlichem Abschied heraus¹⁴⁶.

Obgleich es diese für die Beziehung sprechenden Indizien gibt, überwiegen die Anzeichen eines angespannten Verhältnisses. Admets übertriebenes Klagen (z.B. A_E, V. 277f.: *σοῦ γὰρ φθιμένης οὐκέτ' ἂν εἶην/ ἐν σοὶ δ' ἐσμὲν καὶ ζῆν καὶ μὴ*¹⁴⁷) „macht misstrauisch“¹⁴⁸ hinsichtlich der Ehrlichkeit seiner Trauer. Alkestis' Bedingung, Admet dürfe aus Rücksicht auf die Kinder keine neue Frau mehr heiraten (*καὶ μὴ πηγήμες τοῖσδε μητριὰν τέκνοις*, A_E, V. 305), steht im Widerspruch zu dem scheinbar selbstlos gegebenen Gelübde. Beye wirft beiden

¹⁴¹ Vgl. Seeck: Unaristotelische Untersuchungen zu Euripides, S. 25.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 25, Anm. 5.

¹⁴³ Weitere Indizien für eine liebevolle Beziehung zwischen den beiden stellt Ruth E. Harder heraus: In den Versen 290-297 (A_E) denkt Alkestis an die „Familienidylle, die erhalten geblieben wäre, wenn sich die Eltern für ihren Sohn geopfert hätten“; im letzten Moment vor ihrem Ableben „übergibt sie ihm [Admet] die Kinder feierlich“ (*παῖδας χειρὸς ἐξ ἐμῆς δέχου*, A_E, V. 375). Harder: Die Frauenrollen bei Euripides, S. 147f.

¹⁴⁴ O' Higgins: Admetus' Perfect Wife, S. 81.

¹⁴⁵ Lesky: Der Angeklagte Admet, S. 286.

¹⁴⁶ Alkestis verabschiedet sich einmal im Haus, wovon die Dienerin berichtet, und vor dem Haus, als sie stirbt. Der zweite Abschied hat offiziellen Charakter, darum hält Alkestis ihre Emotionen zurück. Vgl. Seeck: Unaristotelische Untersuchungen zu Euripides, S. 37-40 (Teil III, Kapitel 8 „Das Vorauswissen und der prognostische Abschied“).

¹⁴⁷ *Denn wenn du stirbst, wäre ich ja nichts mehr./ Durch dich sind wir oder nicht.*

¹⁴⁸ Wilamowitz-Moellendorf: Euripides Alkestis, S. 29.

Liebllosigkeit vor: „[...] her obvious disregard for Admetus, as well as his for her“¹⁴⁹. Luschnig und Roisman sprechen von einer Kommunikationsstörung¹⁵⁰.

In Bezug auf die Geschlechterrollen stellt die Abschiedsszene eine Besonderheit dar: eine Frau stirbt öffentlich auf der Bühne. O' Higgins konstatiert: "Alcestis' death – in public, on the stage – transgresses social norms for women and perhaps also a dramatic tradition which applies to both sexes"¹⁵¹. Mit der Darstellung der sterbenden Frau hat Euripides nach Segal eine Aufwertung der Frau vorgenommen: „the honor that he [Euripides] gives her in the enacted commemoration of the play“¹⁵². Während Alkestis vor dem Palast wie ein „heroic warrior“ ihren bevorstehenden Tod erwartet, bricht Admet in „male weeping“¹⁵³ aus (A_E, V. 380-383):

AD¹⁵⁴: οἴμοι, τι δράσω δῆτα σοῦ μονοῦμενος;

AL: χρόνος μαλάξει σ'· οὐδέν ἐσθ' ὁ κατθανών.

AD: ἄγρου με σὺν σοί, πρὸς θεῶν, ἄγρου κάτω.

AL: ἀρκοῦμεν ἡμεῖς οἱ προδνῆσκοντες σέθεν.

Oh weh, was soll ich nur tun, von dir verlassen?

Die Zeit wird dich trösten; nichts ist der Gestorbene.

Führe mich mit dir, bei den Göttern, führe mich hinab!

Wir sind genug, die für dich sterben.

Nach Segal ist dies der Beginn des Geschlechterrollentauschs („reversal of gender roles“¹⁵⁵), der am Stück vollzogen und erst zum Schluss wieder in die konventionellen Bahnen zurückgebracht wird¹⁵⁶. Sterben und Trauern ist „a gendered category. [...] weeping was associated with the female and with irrationality“¹⁵⁷.

Eine Charakterisierung und Deutung der Alkestisfigur

Obwohl Alkestis nur einmal im Stück aktiv auftritt, ist sie laut Harder¹⁵⁸ bis zum Schluss in den Handlungen der anderen Figuren präsent. Besonders der Chor rühmt die selbstopfernde Frau: Ἀλκηστις, ἐμοὶ πᾶσι τ' ἀρίστη/ δόξασα γυνή (A_E, V. 83-4); γυνή τ' ἀρίστη τῶν ὑφ' ἡλίφ (A_E, V. 150); σὺ γὰρ ὦ, μόνα, ὦ φίλα γυναικῶν (A_E, V. 460); τᾶς φίλας κλαίων ἀλόχου νέκυν ἐν/ δώμασιν ἀρτιθανῆ (A_E, V. 599-600); γενναιοτάταν δὲ πασᾶν ἐξεύξω κλισίαις ἄκοιτιν (A_E, V. 994)¹⁵⁹. Laut Hartigan ist der Nachruhm ein Motiv der Alkestis für das Opfer („only one personal desire

¹⁴⁹ Beye: Alcestis and Her Critics, S. 124 und S. 117.

¹⁵⁰ „[...] the couple's lack of communication“ wird durch die Metrik gezeigt: „While Alcestis sings in a variety of emotive lyrical meters, Admetus' brief contributions [...] are spoken in unemotional iambic trimeter [...]“ Luschnig, Roisman: Euripides' Alcestis, S. 180.

¹⁵¹ O' Higgins: Admetus' Perfect Wife, S. 80. Vgl. dazu Segal: Female Death and Male Tears, S. 53: „[...] how rarely Greek literature presents the process of natural death“.

¹⁵² Segal: Cold Delight, S. 47.

¹⁵³ Segal: Female Death and Male Tears, S. 63.

¹⁵⁴ AD steht für Admet, AL für Alkestis.

¹⁵⁵ Segal: Female Death and Male Tears, S. 63.

¹⁵⁶ Als Herakles erscheint, besinnt sich Admet schnell auf seine männliche Rolle als König und Gastgeber. Mithilfe des Halbgottes vollzieht sich „a change from the lyric of the dirge, or threnos, which belongs particularly to women, to the epinician, or victory song, an exclusively male prerogative“ (S. 42). Auch wenn Alkestis durch das Stück zu Ruhm gelangt („the true monument to Alcestis' glory is [...] the play [...]“ S. 47), wird sie am Ende degradiert zu einem „object of exchange between males“ (S. 42). Siehe Segal: Cold Delight.

¹⁵⁷ Segal: Female Death and Male Tears, S. 63.

¹⁵⁸ Vgl. Harder: Die Frauenrollen bei Euripides, S. 344.

¹⁵⁹ Alkestis, mir und allen die beste und ruhmvollste Gattin (A_E, V. 83f.); die tugendhafteste Frau von denen unter der Sonne (A_E, V. 150); denn du, oh einzige, oh geschätzte der Frauen (A_E, V. 460); mit der ganz und gar edelsten Gattin hast du dich in den Ehebetten vereinigt (A_E, V. 994).

[...]: that her reputation be good¹⁶⁰): AL: *καὶ σοὶ μὲν, πόσι, / γυναῖκ' ἀρίστην ἔστι κομπάσαι λαβεῖν, / ἰμῶν δέ, παιῶδες, μητρὸς ἐκπεφυκέναι* (A_E, V. 323-325)¹⁶¹. Beye sieht darin „the lifeless and selfish grounds upon which Alcestis chose to die“¹⁶².

Äußerlich scheint Alkestis ihre Entscheidung aus Liebe getroffen zu haben, wie die Aussagen der Sterbenden *θνήσκω, παρόν μοι μὴ θανεῖν, ὑπὲρ σέθεν* oder *οὐκ ἠθέλησα ζῆν ἀποσπασθεῖσά σου*¹⁶³ beweisen. Das Liebesmotiv lässt sich durch Alkestis' Auffassung über die Pflicht der Ehefrau ergänzen: sie wolle lieber sterben, als ihren Mann zu verraten (*προδοῦναι γὰρ σ' ὀκνοῦσα καὶ πόσιν θνήσκω* A_E, V. 180-181)¹⁶⁴. Ebenso bewusst ist sich die Frau ihrer Pflicht als Mutter. Sie möchte ihre Kinder nicht als Waisen (*παισὶν ὀρφανοῖσιν*, A_E, V. 288), d.h. vaterlos großziehen, vielmehr sichert sie ihnen durch ihr Opfer die Herrschaft des Königums (*τούτους [...] δεσπότηας ἐμῶν δόμων*, A_E, V. 304) zu¹⁶⁵. Die Sorge um die Kinder spiegelt sich in ihrer Bedingung an Admet wieder.

Dies alles organisiert Alkestis in ihren letzten Lebensminuten mit einer Tapferkeit, die „heroic status“¹⁶⁶ erreicht, obwohl sie Angst vor dem Sterben hat (wie der erschreckte Ausruf *ἄγει μ' ἄγει τις· ἄγει μέ τις - οὐχ ὀρθῶς*; A_E, V. 259 verdeutlicht¹⁶⁷) und nicht gern aus dem Leben scheidet (*οὐ δῆδ' ἐκοῦσα*, A_E, V. 389).

Wilamowitz hat die Dramenfigur „als Typus der vollkommenen Frau“¹⁶⁸ betitelt, der jedoch „eines [...] zugestanden werden [muss]: man kann diese Alkestis nicht heimkehrend denken“¹⁶⁹. Wilamowitz sah die Idealität der Frau durch ihre Wiederkehr durchbrochen¹⁷⁰. Spätere Interpreten fanden weitere Anhaltspunkte des Idealitätsbruchs: Kullmann pointierte das Pflichtgefühl der Ehefrau als Folge der „durch das erfüllte Leben der Ehe veränderte Sicht des Opfers“¹⁷¹. Das aus Liebe gegebene Gelübde zog nach der Ehe- und Familiengründung ungeahnte Konsequenzen nach sich. Laut Kurczyk gerät die Ehefrau mit ihrer Rolle als Mutter in Konflikt: „Indem Alkestis ihre Pflicht gegenüber ihrem Ehemann ausübt, droht sie, die Pflicht gegenüber ihren Kindern zu vernachlässigen“¹⁷². Die

¹⁶⁰ Hartigan, Karolisa V.: *Ambiguity and Self-Deception. The Apollo and Artemis Plays of Euripides*, Frankfurt/M, New York, Paris, 1991 (Studien zur klassischen Philologie, Bd. 50), S.25.

¹⁶¹ AL: *Und du, Gemahl, kannst dich brüsten, die beste Ehefrau erhalten zu haben, ihr aber, Kinder, von dieser Mutter erzogen worden zu sein.*

¹⁶² Beye: *Alcestis and Her Critics*, S. 124.

¹⁶³ *Ich sterbe, obwohl es mir nicht bestimmt war, zu sterben, für dich* (A_E, V. 283); *Ich wollte nicht leben, fortgerissen von dir* (A_E, V. 287).

¹⁶⁴ Zum Motiv des Verratens siehe Seidensticker: *Palintonos Harmonia*, S. 141-143.

¹⁶⁵ Auffallend ist an dieser Stelle durch *ἐμῶν*, wie stark sich Alkestis mit dem Königreich ihres Mannes identifiziert. Dies zeugt einerseits von ihrer Loyalität zu Admet, andererseits auch von ihrer selbstbewussten Haltung in der Sterbeszene. Vgl. dazu Harder: *Die Frauenrollen bei Euripides*, 1993, S. 348, Anm. 44.

¹⁶⁶ Segal: *Spatial Dichotomies and Gender Roles*, S. 77.

¹⁶⁷ Der Ausruf *Mich führt, mich führt jemand – siehst du nicht?* gehört zu Alkestis' Todesvision (A_E, V. 252-263), in der sie annimmt, Charon (oder Thanatos) nehme sie bereits bei der Hand und wolle sie hinabführen.

¹⁶⁸ Wilamowitz-Moellendorf: *Euripides Alkestis*, S. 25.

¹⁶⁹ Ebd., S. 26.

¹⁷⁰ „Es ist viel trauriger, wenn wirkliche Menschen sterben; aber zurückkommen dürfen nur die Menschen des Märchens“, ebd., S. 26.

¹⁷¹ Kullmann: *Zum Sinngehalt der euripideischen Alkestis*, S. 131.

¹⁷² Kurczyk: *Ein Ende mit Schrecken oder ein schreckliches Ende?*, S. 21.

Aufforderung an Admet, er solle an ihrer statt die Mutter für die Kinder sein (*σὺ νῦν γενοῦ τοῖσδ' ἀντ' ἐμοῦ μήτηρ τέκνοις*, A_E, V. 377) bedeutet „eine Leistung [gegen die] Gesetze der Sippenerhaltung“¹⁷³, da eine Mutter für die Entwicklung der Kinder, insbesondere für die Tochter, unentbehrlich ist: *οὐ γάρ σε μήτηρ οὔτε νυμφεύσει ποτὲ/ οὔτ' ἐν τόκοισι σοῖσι θάρσυνεῖ,[...]/ παροῦσ', ἴν' οὐδὲν μητρὸς εὐμενέστερον* (A_E, V. 317-319)¹⁷⁴. Schließlich wird an dieser Ausweglosigkeit das Liebesopfer ad absurdum geführt: „Man kann zwar aus Liebe und Pflichtgefühl anbieten, sich zu opfern“, aber „es wird dem geretteten Leben dann [...] eben durch diese Rettung der Sinn entzogen“¹⁷⁵.

Eine Charakterisierung und Deutung der Admetfigur

Während Alkestis im Großen und Ganzen als Heldin charakterisiert werden kann, wird Admet entheroisiert. Das Hauptproblem des Charakters resultiert aus der Einwilligung auf den Lebenstausch und der Annahme des Opfers – beides Handlungen, die Apollon nahezu beiläufig im Prolog erwähnt hat (s.o.). Das „sogenannte ‚Geschenk‘ Apollons“ erscheint im Verlauf des Dramas „in zweifelhaftem Lichte“¹⁷⁶, da Admet das „Weiterführen seines bisherigen Lebens, das durch den Tod der Alkestis hatte gewährleistet werden sollen, [...] völlig unmöglich geworden ist und [...] zu immer neuen Peinlichkeiten führt“¹⁷⁷.

Die ersten „Peinlichkeiten“ finden in der Abschiedsszene statt. Admet kann zwar zugute gehalten werden, dass er ehrlich erschüttert ist über den Anblick seiner sterbenden Frau (*ὦ δύσδαιμον, οἶα πάσχομεν* A_E, V. 258)¹⁷⁸, doch darüber hinaus scheint er vielmehr sein eigenes Los zu beklagen: schon die Pluralform *πάσχομεν* zeigt, dass Admet das Unglück auf sich bezieht. Die Aufforderungen an Alkestis, sie solle ihn nicht verlassen: *μὴ προδώς* (*verlass mich nicht*, A_E, V. 250), *μὴ [...] τλήῃς με προδοῦναι* (*wage es nicht, mich zu verlassen*, A_E, V. 275) klingen vorwurfsvoll, besonders wenn man dem Verb *προδοῦναι* die Bedeutung *verraten* gibt¹⁷⁹. Fügt man hinzu, dass Admet in der Abschiedsrede kein Wort über seine eigene Verantwortung für Alkestis Tod verliert, so kann man daraus „moralische[] Begrenztheit und sittliche[s] Versagen“¹⁸⁰ schließen oder wie Luschnig und Roisman folgern, Admet sei ein „egoistical, self-absorbed, and obtuse man with a limited capacity for understanding anything but his own immediate wants“¹⁸¹.

„Peinlichkeiten“ verursachen drei weitere Motive Admets in der Abschiedsszene: erstens die übertriebenen Versprechen, nie mehr zu feiern, zweitens die Ankündigung, eine Alkestis

¹⁷³ Harder: Die Frauenrollen bei Euripides, S. 354.

¹⁷⁴ *Denn keine Mutter wird dich jemals vermählen, noch dir bei deinen Geburten Mut machen [...], indem sie da ist, denn es gibt nichts wohlwillenderes als die Mutter.*

¹⁷⁵ Kurczyk: Ein Ende mit Schrecken oder ein schreckliches Ende?, S. 27.

¹⁷⁶ Kullmann: Zum Sinngehalt der euripideischen Alkestis, S. 130.

¹⁷⁷ Fritz: Euripides' Alkestis und ihre modernen Nachahmer, S. 61.

¹⁷⁸ *Oh, Unglückliche, was erleiden wir!*

¹⁷⁹ Auch hier der Verweis auf Seidensticker: Palintonos Harmonia, S. 141-143 zum Motiv des Verratsens.

¹⁸⁰ Kullmann: Zum Sinngehalt der euripideischen Alkestis, S. 134.

¹⁸¹ Luschnig, Roisman: Euripides' Alkestis, S. 165.

gleiche Statue in sein Bett zu legen, und drittens der irrealer Wunsch, Admet würde Alkestis wie Orpheus aus dem Hades retten, wenn er so gut singen könnte (A_E, V. 345-355):

AD: οὐ γάρ ποτ' οὔτ' ἂν βαρβίτου δῖγοιμι' ἔτι
οὔτ' ἂν φρέν' ἔξαίροιμι πρὸς Λίβυον λακεῖν
αὐλόν· [...]
σοφῆ δὲ χειρὶ τεκτόνων δέμας τὸ σὸν
εἰκασθὲν ἐν λέκτροισιν ἐκταθήσεται [...]
εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν,
ὥστ' ἢ κόρην Δήμητρος ἢ κείνης πόσιν
ἕμνοισι κηλήσαντά σ' ἐξ Αἴδου λαβεῖν.

*Denn niemals mehr berühre ich wohl noch die Lyra,
auch nehme ich mir wohl kein Herz mehr für die lybische
Flöte.
Deine Gestalt aber, mit weiser Hand von Künstlern gleich
gemacht, wird in den Ehebetten liegen [...]
wenn ich Orpheus Stimme und Melodie hätte,
um, Demeters Tochter oder deren Gatten mit Liedern
betörend, dich aus dem Hades zu holen.*

Das *Versprechen*, fortan ohne Feste zu leben, offenbart, dass Admet vor dem Todesfall viel gefeiert hat. Dies muss negativ gedeutet werden in Anbetracht dessen, dass er trotz des Gelübdes seiner Frau bis zu ihrem Tod in der Lage war, zu feiern. Wilamowitz möchte diesen Umstand mit dem Hinweis mildern, Admet sei ein „Grandseigneur“ gewesen und „Repräsentation und die Gastfreiheit seine vornehmste Pflicht“¹⁸². Dieser Aspekt wird durch Segals Analyse der Geschlechterrollen zwar bestätigt¹⁸³ – doch er wertet ihn gleichzeitig als Diffamierung der Frau durch den Mann (da Admet seine Rolle als Gastgeber rücksichtslos gegenüber Alkestis auslebt).

Das *Statuen-Motiv* offenbart das unsensible Verhalten Admets und – in Bezug auf die Geschlechterrollen – auch hier eine Degradierung der Alkestis, da Admet sie einfach durch eine Puppe ersetzen will. Dies deutet ferner den Status der schweigenden Alkestis am Ende voraus: „If Admetus' statue is made in the likeness of Alcestis, Heracles' Alcestis at the end also resembles the statue“¹⁸⁴. Ein weiterer Gender-Aspekt kommt laut Segal hinzu: Admets unheroisches „attachment to domestic space“ (in Analogie zu „the unheroic Paris in Helen's bedroom in Iliad 6.313ff“)¹⁸⁵. Der offensichtliche Widerspruch zwischen männlichem und weiblichem Verhalten macht eine Schwäche der Admetfigur aus.

Die *Orpheus-Passage* ist ebenfalls fragwürdig: Sicherlich will Admet leidenschaftlich und liebevoll wie Orpheus sein¹⁸⁶; doch bedenkt er dabei nicht, dass Orpheus seine Eurydike am Ende nicht rettet, da er aus eigener Schwäche zu ihr zurückschaut. Darüber hinaus wäre es sinnvoller, wenn Admet ankündigen würde, Alkestis mit einer Eigenschaft, die er selbst besitzt (etwa Gastfreundschaft), aus dem Hades zu befreien. Da er sich aber mit Orpheus vergleicht, obwohl er gar nicht singen kann, klingt sein Wunsch halbherzig.

Der Versuch, die „Geschmacklosigkeit“¹⁸⁷ dieser Verse mit Admets „außerordentliche[m] Talent, die falschen Worte zu wählen“¹⁸⁸ zu entschuldigen, muss scheitern. Die Motive der

¹⁸² Wilamowitz-Moellendorf: Euripides Alkestis, S. 27.

¹⁸³ „The house [...] is spatially split into a hospitable segment and a grieving segment“, Segal: Spatial Dichotomies and Gender Roles, S. 73.

¹⁸⁴ Vgl. Segal: Cold Delight, S. 45f.

¹⁸⁵ Segal: Spatial Dichotomies and Gender Roles, S. 83.

¹⁸⁶ „[...] draws on the myth of Orpheus to make himself appear fervently and passionately in love with his wife“, Luschig, Roisman: Euripides' Alkestis, S. 189.

¹⁸⁷ Fritz: Euripides' Alkestis und ihre modernen Nachahmer, S. 29.

¹⁸⁸ Seidensticker: Palintonos Harmonia, S. 145.

Puppe und der Orpheussage sind laut Kullmann nur dann „nicht anstößig, wenn man davon ausgeht, daß sie nicht der Kennzeichnung von Admets Charakter dienen, sondern den Unsinn des Opfers unterstreichen sollen, das den Partner zu den verzweifelten Äußerungen veranlaßt“¹⁸⁹.

Diese Deutung steht im Widerspruch zu Admets peinlichem Verhalten in der Totenklagenszene: obwohl der König hier in gewisser Weise zu Einsicht gelangt, überwiegt seine Egozentrik. Die Verse A_E, V. 935-940 sind beispielhaft für die Ambivalenz:

AD: Φίλοι, γυναικὸς δαίμον' εὐτυχέστερον
τοῦμοῦ νομίζω, καίπερ οὐ δοκοῦνθ' ὅμως·
τῆς μὲν γὰρ οὐδὲν ἄλγος ἄψεται ποτε,
πολλῶν δὲ μόχθων εὐκλεῆς ἐπαύσατο.
ἐγὼ δ', ὃν οὐ χρῆν ζῆν, παρεῖς τὸ μόρσιμον

λυπρὸν διάξω βίον· ἄρτι μανθάνω.

Freunde, das Schicksal der Frau halte ich für glücklicher
als meins, auch wenn es nicht als solches scheint.
Denn kein Leid berührt sie mehr,
ruhmvoll befreite sie sich der vielen Qualen.
Ich aber, der nicht leben sollte, der das Verhängnis
jedoch zuließ,
werde ein trauriges Leben führen. Gerade begreife ich das.

Angesichts des verwaisten Palastes erkennt Admet, welche Bedeutung Alkestis' Opfer für sein Leben hat. Er begreift, wie viel mehr er nun eigentlich leiden muss, da er seine Partnerin verloren hat. Doch obwohl er seine Verantwortung für den Lebenstausch zugibt, zeigt er keine Reue – im Gegenteil, fast vorwurfsvoll unterstellt er der Verstorbenen, sie müsse glücklicher sein als er, da sie als Tote keine Leiden mehr verspüre.

In Admets grenzenloser Gastfreundschaft für Herakles finden die „Peinlichkeiten“ ihren Höhepunkt. Auf die Frage des Freundes, *ob nicht etwa die Frau Alkestis gestorben sei* (οὐ μὴν γυνή γ' ὄλωλεν Ἄλκηστις σέθεν; A_E, V. 518), druckst Admet herum bis er die Ausrede: *Eine Frau. Wir gedenken gerade einer Frau* (γυνή· γυναικὸς ἀρτίως μεμνήμεθα. A_E, V. 531) gefunden hat. Diese Notlüge weitet er aus, indem er die Frau als *Fremde* (ὄθνηϊός A_E, V. 533) bezeichnet und abschließend Herakles ins Haus bittet: *Die Sterbenden sind gestorben! Du aber geh ins Haus!* (τεθναῶσιν οἱ θανόντες· ἀλλ' ἴθ' ἐς δόμους. A_E, V. 541). Wie unangemessen dieses Verhalten ist, lässt sich zuerst an Herakles' Unbehagen ablesen, der nach dem 40-Verse langen Dialog (in Form der Stichomythie) nur mit Mühe überredet wird, ins Haus zu gehen. Danach folgt das Urteil des Chors: *Was tust du? Obwohl solch ein Vorfall vorliegt, Admet, wagst du es gastfreundlich zu sein? Was für ein Idiot bist du?* (τί δράς; τιαύτης συμφορᾶς προκειμένης, / Ἄδμητε, τολμᾶς ξενοδοκεῖν; τί μῶρος εἶ; A_E, V. 551f.). Die Erklärung Admets, er habe nicht ungastlich sein wollen (ἀξενώτερος A_E, V. 556; ἐχθροξένους A_E, V. 558)¹⁹⁰, wird zwar vom Chor akzeptiert, doch sie rechtfertigt die Lüge des Witwers nicht. Wie man die Möglichkeiten Admets auch dreht, es bleibt unverständlich, warum er Herakles den Tod der Alkestis verschweigt. Denn der Halbgott Herakles, dessen Unterweltfahrt auch Admet bekannt war, wäre sicherlich sofort zum Hades aufgebrochen, wenn er von dem wahren Unglück erfahren hätte.

¹⁸⁹ Kullmann: Zum Sinngehalt der euripideischen Alkestis, S. 135.

¹⁹⁰ An seiner Gastfreundlichkeit hängt jedoch wieder ein egoistischer Gedanke: wenn Admet Herakles gastlich aufnimmt, *kann er des besten Wirts gewiss sein, wenn er irgendwann mit Durst ins Argierland kommt.* (A_E, V. 559f.)

Zu diesen Szenen voller „Peinlichkeiten“ lassen sich weitere hinzufügen. Einige finden im Anschluss Erwähnung, wobei der Fokus aber nicht ausschließlich auf die Charakterisierung Admets gerichtet wird.

Das 3. Epeisodion: Die Streitszene zwischen Pheres und Admet

Mit Pheres tritt ein weiterer streitbarer Charakter in das Geschehen ein. Nachdem dieser schon vor seinem Auftritt von der „communis opinio“¹⁹¹ des Stücks als negative Person verurteilt worden ist¹⁹², zeigt er im Streit mit Admet seine Schwächen¹⁹³: Er erscheint zum Trauerzug, als wisse er nichts von dem Hass und den Vorwürfen seines Sohnes gegen ihn: *ἤκω κακοῖσι σοῖσι συγκάμων, τέκνον* (A_E, V. 614)¹⁹⁴. Die Anrede *τέκνον* wirkt provozierend, ebenso wie die lange Lobesrede auf Alkestis, bei der sich der Vater für die Rettung der Familie bedankt (obwohl sie doch auch ein Familienmitglied ist): *ἀναστήσασα δὲ ἡμᾶς πίνοντας* (die du uns, als wir fielen, aufgerichtet hast A_E, V. 625f.). Rücksichtslos mutet die Behauptung an: *φημί τοιούτους γάμους/ λύνειν βροτοῖσιν, ἢ γαμεῖν οὐκ ἄξιον* (A_E, V. 627f.)¹⁹⁵. Admet reagiert mit der Untersagung der Teilnahme des Vaters am Trauerzug. Daraufhin geraten beide in einen heftigen Streit, in dem Pheres für einen griechischen König inakzeptable Meinungen äußert: Er hängt unheldenhaft am süßen Leben: *ἦ μὴν πολὺν γε τὸν κάτω λογίζομαι/ χρόνον, τὸ δὲ ζῆν μικρόν, ἀλλ' ὅμως γλυκύ.* (A_E, V. 627f.)¹⁹⁶. Ein schlechter Ruf nach seinem Tod ist ihm egal: *κακῶς ἀκούειν οὐ μέλει θανάτῳ μοι* (A_E, V. 726). Im Eifer des Streits bezeichnet er Alkestis sogar als *ἄφρονα* (töricht, A_E, V. 728) und seinen Sohn als *κατακτάς* (der, der getötet hat, A_E, V. 696). Die negativen Charaktereigenschaften haben Forscher wie Lesky oder Kullmann bewogen, Pheres „als defekt gezeichnet“¹⁹⁷ oder „menschlich höchst labil“¹⁹⁸ zu bestimmen.

Neben den negativen Eigenschaften sollte man Pheres jedoch auch positive Funktionen im Streit zugestehen. Zunächst dient er mit seiner egoistischen Sichtweise als Spiegelbild Admets. Jeder Vorwurf, den der Sohn seinem Vater macht, sei es die Feigheit (AD: *διαπρέπεις ἀψυχία*, A_E, V. 642; PH: *ἐμὴν ἀψυχίαν λέγεις*, A_E, V. 696-7) oder die Schuld am Tod der Alkestis (AD: *τῆνδ' εἶάσατε γυναῖκα*, A_E, V. 645-6; PH: *ταύτην κατακτάς*, A_E, V. 695f.) wird auf Admet

¹⁹¹ Lesky: Der Angeklagte Admet, S. 291.

¹⁹² Besonders durch Alkestis, A_E, V. 290-294; durch Admet, A_E, V. 338f; durch den Chor, A_E, V. 466-470. In der Dissertation von Habsmeier wird ausführlich auf die Exposition des Pheres eingegangen. Siehe D.G. Harbsmeier: Die alten Menschen bei Euripides. Dissertation, Göttingen 1968, S. 7-10.

¹⁹³ Im Übrigen würde ich in der Beschreibung des Pheres nicht so weit gehen wie Wilamowitz-Moellendorf, der den Alten als „verhutzelt, zitrige, giftiges, keifendes Männlein“ (Wilamowitz-Moellendorf: Euripides Alkestis, S. 32) bezeichnet hat. Weder über das Aussehen noch über sein Gebaren ist in dem Stück genaueres zu erfahren außer, dass Pheres das Greisenalter erreicht hat.

¹⁹⁴ *Ich bin gekommen, um deine Übel mitzubeweinen, Kind.*

¹⁹⁵ *Ich behaupte, dass nur solche Heiraten den Menschen Nutzen schaffen, oder es ist nicht wert zu heiraten.*

¹⁹⁶ *Fürwahr, ich rechne mit viel Zeit dort unten, und mit wenig Zeit zum leben, das doch aber so süß ist.*

¹⁹⁷ Lesky: Der Angeklagte Admet, S. 292.

¹⁹⁸ Kullmann: Zum Sinngehalt der euripideischen Alkestis, S. 140.

zurückgespiegelt. Ingeheim erkennt er das; er kann es nicht ertragen, „sich selbst im Spiegel des Verhaltens seines Vaters zu sehen, und explodiert [...] ihm ins Gesicht“¹⁹⁹.

Ferner ist Pheres der einzige, der Admets Verhalten konsequent kritisiert. Er treibt die Kritik soweit, dass er jeglichen Euphemismus des Opfertodes der Alkestis beiseite lässt und Admet frei heraus als den Mörder seiner Frau bezeichnet (s.o.).

Er hält Admet Mangel an Eigenverantwortung vor und deklariert, dass ein jeder für sein Schicksal selbst verantwortlich ist: *ψυχῆ μιᾶ ζῆν, οὐ δυοῖν, ὀφειλόμεν* (A_E, V. 712)²⁰⁰. Laut Nielsen ist Pheres der einzige, „who has shown moral fortitude to resist Apollo’s temptation“²⁰¹. Mit der Verweigerung für jemanden zu sterben, stellt Pheres den „Sinn eines stellvertretenden Opfers [...] in Frage“²⁰².

Der Wunsch des Vaters, die letzten Jahre seines Lebens selbst genießen zu können, wirkt bescheiden im Gegensatz zu Admets Verlangen, seinen Tod einem anderen Menschen zu überantworten.

Admet reagiert unvermögend auf die Argumente seines Vaters. In einem Moment bleibt ihm die Sprache weg: *φεῦ* (*ach*, A_E, V. 718). Seine Unterlegenheit im Streit wird am deutlichsten in der ungerechten (symbolischen) ‚Enterbung‘, die er an seinen Eltern vollzieht: *οὐ γὰρ σ’ ἔγωγε τῆδ’ ἐμῆ θάψω χειρί* (A_E, V. 665) – diese Handlung ist unter griechischen Wertemaßstäben unvertretbar: die Väter können ihre Söhne enterben, aber nicht umgekehrt²⁰³.

Insgesamt kann man feststellen, dass beide „individuals are highly egoistic“ und „the son is very much like his father“²⁰⁴. Beide, Vater und Sohn, werden in der Streitszene ihrer würdevollen Haltung als Landesherrscher beraubt und als durchschnittliche schwache Menschen dargestellt.

Der Auftritt des Herakles

Als Herakles auf die Bühne tritt, wird er sofort vom Chor identifiziert und nach seinen Heldentaten ausgefragt: (A_E, V. 486-489):

CH²⁰⁵: οὐκ ἔστιν ἵππων δεσπόσαι σ’ ἄνευ μάχης.

HR: ἀλλ’ οὐδ’ ἀπεινεῖν μὴν πόνους οἷόν τ’ ἐμοί.

CH: κτανῶν ἄρ’ ἤξεις ἢ θανῶν αὐτοῦ μενεῖς.

HR: οὐ τόνδ’ ἀγῶνα πρώτον ἂν δράμοιμ’ ἐγώ.

Es ist unmöglich, dass du die Pferde kampfflos bezwingst.

Aber ich kann auch unmöglich Arbeiten ablehnen.

So wirst du wiederkehren, weil du getötet hast, oder da bleiben, weil du gestorben bist.

Ich dürfte den Kampf ja nicht zum ersten Mal machen.

¹⁹⁹ Fritz: Euripides’ Alkestis und ihre modernen Nachahmer, S. 60.

²⁰⁰ *Wir sind schuldig, ein Leben zu leben, nicht zwei.*

²⁰¹ R.M. Nielsen: Alcestis. A Paradox on Dying, in: Ramus: critical studies in Greek and Roman literature. Bd. 5, Berwick, Aural Publ., 1976, S. 98.

²⁰² Kurczyk: Ein Ende mit Schrecken oder ein schreckliches Ende?, S. 30.

²⁰³ In den Versen A_E, V. 660-665 spricht er seinen Eltern die Elternschaft ab und verkündet ihnen, dass er sie weder im hohen Alter pflegen noch ins Grab geleiten wird (*Ich werde dich nicht mit meiner Hand begraben*). An deren Stelle ernennt er die gestorbene Alkestis als seine Mutter und Vater zugleich (V. 645-647). Die Abwendung von den Eltern ist der Ausdruck des Gefühls Admets, von ihnen verraten worden zu sein. Die Verweigerung der Eltern, für ihr Kind zu sterben, steht ebenfalls im Widerspruch zu den griechischen Wertemaßstäben, in denen die Elternliebe zweifellos einen hohen Stellenwert einnahm.

²⁰⁴ Seeck: Unaristotelische Untersuchungen zu Euripides, S. 197.

²⁰⁵ CH steht für den Chor, HR für Herakles.

Dennoch „wird Herakles bei seinem Auftreten nicht wie ein potentieller Retter begrüßt“, sondern „als Gast, für den es keine Verwendung gibt“²⁰⁶. Seeck erklärt dies mithilfe der zwei Motivstrukturen des Stücks: Herakles befindet sich bei seiner Ankunft noch in der Klagehandlung, die im Palast vollzogen wurde. Erst die zweite Heraklesszene läuft im Modus der Rettungshandlung ab. Eine andere Erklärung ist die Einteilung der Opfer- (bzw. Klage-) Handlung und Rettungshandlung in zwei verschiedenen Ebenen des Stücks. Seidensticker nennt „eine Miniaturtragödie (Alkestis' Tod) und ein Miniatursatyrspiel (Herakles' Rettung der Alkestis)“. Die komischen Elemente „erzeugen eine unrealistische Märchenatmosphäre“, „in der die Götter noch mit den Menschen verkehren wie mit ihresgleichen“²⁰⁷. Hier gehört der mythische Halbgott Herakles hinein, den die Zuschauer sofort als den prophezeiten Retter der Alkestis erkennen. Der Chor und Admet erfassen das bei Herakles' erstem Auftritt nicht, da sie sich noch auf der realistischen Ebene des Stücks (Klagehandlung) befinden.

Herakles, in dessen Figurendarstellung durchaus „komische Töne“ enthalten sind (seine „naive Unbekümmertheit“, „der etwas zu oft betonte Stolz auf die eigenen Heldentaten, sowie die leicht tumbe Begriffsstutzigkeit“²⁰⁸), ist nicht unsympathisch gezeichnet. Er nimmt Anteil am Kummer des Trauernden, erkundigt sich besorgt nach dem Befinden der Familienangehörigen. Er möchte lieber weiterziehen, statt Admets Trauer zu stören: *φεῦ./ εἴθ' ἤυρομέν σ', Ἄδμητε, μὴ λυπούμενον.[...] ξένων πρὸς ἄλλων ἐστὶαν πορεύσομαι.* A_E, V. 536, 538)²⁰⁹. Die Notlüge Admets, mit der er den Helden mit Mühe zum Bleiben überreden kann (s.o.), steht im Kontrast zu Herakles' Anstand: *λυπούμενοις ὀχληρὸς, εἰ μὲν μοι, ξένος. [...] αἰσχρὸν παρὰ κλαίουσι θοινᾶσθαι ξένους.* A_E, V. 540, 542)²¹⁰.

Freilich lässt sich der Held, nachdem er einmal überzeugt worden ist, ausgiebig im Palast des Königs bewirten. Davon berichtet der Diener im 4. Epeisodion, der auf die leere Bühne tritt und sich über Herakles' Benehmen beklagt. Er „zeigt [ihn als] den gewaltigen Esser und maßlosen Trinker, als den ihn Komödie und Satyrspiel immer wieder präsentiert haben“²¹¹: *ἀλλ', εἴ τι μὴ φέρομεν, ὥτρυνεν φέρειν. [...] πίνει μελαίνης μητρὸς εὔζωρον μέθυ* A_E, V. 754, 757)²¹².

Beschwipst kommt Herakles auf die Bühne und versucht den Diener zu trösten, indem er ihm lallend die Notwendigkeit des Todes und den Sinn des Lebens erklärt, A_E, V. 782-789:

HR: *βροτοῖς ἅπασι κατθανεῖν ὀφείλεται,
κοὐκ ἔστι θνητῶν ὅστις ἐξεπίσταται
τὴν αὔριον μέλλουσαν εἰ βιώσεται·
τὸ τῆς τύχης γὰρ ἀφανὲς οἱ προβήσεται,
κάστ' οὐ διδακτὸν οὐδ' ἀλίσκεται τέχνη.*

*Alle Menschen müssen sterben,
und es gibt keinen Sterblichen, der genau weiß,
ob er am morgigen Tag noch leben wird.
Woher das Unbekannte des Schicksals kommen wird,
ist weder zu lehren noch durch eine Kunst einzufangen.*

²⁰⁶ Ebd., S. 120. Folgender Absatz vgl. S. 120-122.

²⁰⁷ Seidensticker: Palintonos Harmonia, S. 131.

²⁰⁸ Ebd., S. 132.

²⁰⁹ *Ach je, wenn ich dich, Admet, doch nicht in Trauer aufgefunden hätte! [...] Zu dem Herd anderer Gastfreunde werde ich gehen.*

²¹⁰ *Den Trauernden ist der Gast, wenn er kam, eine Last. [...] Es ist schändlich, dass Gäste bei den Weinenden schmausen.*

²¹¹ Seidensticker: Palintonos Harmonia, S. 132.

²¹² *Als ob wir nicht schon genug heranbringen würden, treibt er uns an, noch mehr zu holen. [...] er trinkt ganz ungemischten Wein der Sorte ‚Schwarze Mutter‘.*

ταῦτ' οὖν ἀκούσας καὶ μαθῶν ἐμοῦ πάρα,
εὐφραϊνε σαυτὸν, πῖνε, τὸν καδ' ἡμέραν
βίον λογίζου σόν, τὰ δ' ἄλλα τῆς τύχης.

Da du dieses nun von mir hörst und lernst, ist es möglich,
erfreue dich selbst, trink, erkenne dein jetziges
Leben an, das andere aber überlasse dem Schicksal.

Auch wenn er die Moralpredigt an den Diener betrunken hält – „the jovial interpretation he puts in his own words [...] does not affect the seriousness of the basic perception, just as the erroneous assumptions which inspire the speech do not undermine its general validity“²¹³. Herakles' Rede bildet einen wichtigen Bestandteil für die Deutung des Dramas: der Held weist auf etwas hin, was der Protagonist des Stücks, Admet, für sich verhindern wollte: die Unabwendbarkeit des Schicksals. Im Grunde ist dies der Sinn der Tragödie: zu zeigen, dass niemand das Schicksal, d.h. den Tod, aufhalten kann und sein Leben eigenverantwortlich führen muss. Nicht nur Herakles macht dies deutlich, sondern auch Pheres (s.o.) und der Chor im 4. Stasimon, dem so genannten Ananke-Lied (siehe nächster Abschnitt).

Wie ist aber die Rettung der Alkestis zu verstehen, wenn sich Herakles in seiner Rede deutlich gegen ein Einschreiten in das vorgegebene Schicksal ausspricht?

Für die Beantwortung dieser Frage ist ein Blick auf die Metaebene des Stücks sinnvoll: Ab dem Moment, in dem Herakles die Rettung ankündigt, erhält er die Funktion des Deus ex Machina. Mit der Rettung wendet der Halbgott das „Unheilbare der Tragödie“²¹⁴ ab und verschafft dem Drama das Happy End – zumindest auf der mythischen Ebene. Nikolai hat die Verwendung des Deus ex Machina bei Euripides auf die „veränderten Umstände nach 415“²¹⁵ zurückgeführt: „nicht mehr Erschütterung angesichts unabwendbarer Katastrophen [...] ist sein Ziel, sondern Erleichterung über wunderbare Rettungen, erkaufte um den Preis einer gewissen Unwirklichkeit“²¹⁶. Das Drama *Alkestis* wurde zwar viel früher (438 v. Chr.) aufgeführt, doch man kann auch für diese Zeit Umbrüche in Politik und Gesellschaft feststellen²¹⁷, sodass der Deus ex Machina der *Alkestis* eine ähnliche Funktion aufweist wie in den späteren Dramen. Folglich ist die Moralpredigt des Helden trotz der gegensätzlichen Rettungshandlung eine ernst gemeinte Botschaft, die auf der realistischen Ebene gilt.

Ein weiteres Argument dafür, dass Herakles nicht ausschließlich märchenhaft komisch ist, stellt seine Reaktion auf die Kunde von Alkestis' Tod, A_E, V. 821; 830 dar:

THE²¹⁸: γυνή μὲν οὖν ὄλωλεν Ἀδμήτου, ξένη.
[...]

HR: ἔπινον ἀνδρὸς ἐν φιλοξένου δόμοις,
πράσσοντος οὕτω. κατ' ἐκώμαζον κάρη
στεφάνοις πυκασθεῖς;

Die Ehefrau Admets ist gerade gestorben, Gast.
[...]

ich trank in den Gemächern des gastfreundlichen Mannes,
der so was erlitten hat. Und feierte ich etwa auch,
bekrängt mit Zweigen auf dem Kopf?

²¹³ Gregory: Euripides' *Alcestis*, in: *Hermes* 107, 1979, S.268.

²¹⁴ „[...] to eliminate from tragedy what previously had been its essence: τὸ ἀνῆκεστον – ‚the incurable‘ [...]“. Knox: *Euripidean Comedy*, S. 256.

²¹⁵ Hier ist der Peloponnesische Krieg von 431-404 v. Chr. zu nennen, worunter die gescheiterte Expedition des Atheners Alkibiades nach Sizilien (415-413) fällt, die negative Folgen für die Polis hatte, da Alkibiades die Heimatstadt an die Spartaner verriet. 405 v. Chr. kam es zur Niederlage Athens gegen die Spartaner und dem darauf folgenden Einsatz der 30 Tyrannen in der besiegten Polis.

²¹⁶ Nicolai: *Euripides' Dramen mit rettendem Deus ex machina*, Heidelberg 1990, S. 16.

²¹⁷ Das Jahr 438 v. Chr. fällt in das Zeitalter des Perikles (461-429 v. Chr.), der unter anderem die Volksversammlung einführte; außenpolitisch versuchte er die Athenische Expansion (durch die Ausdehnung des attischen Seebundes) voranzutreiben, was zu Verstimmungen der Bündnispartner führte.

²¹⁸ THE steht für den Θεράπων, den Diener.

Die Trunkenheit ist sofort verfliegen und Herakles schämt sich seines Benehmens im Palast. Aus Reue und aus Dankbarkeit für die Gastfreundschaft beschließt er die Rettung der Toten. Sieht man einmal von der mythischen Komponente der Rettungsaktion ab und betrachtet sie auf der realistischen Ebene, kommen Zweifel über die Tat des Helden auf: Herakles handelt moralisch unreflektiert. Er ist Admet gegenüber unkritisch, da er nicht danach fragt, ob der König Alkestis' Rückkehr überhaupt verdient hat: „His love of danger outweighs any rational inclination he might feel about punishing bad manners“²¹⁹. Die Dankbarkeitsgeste von Mann zu Mann herrscht vor gegenüber dem Vergehen Admets an seiner verstorbenen Frau: Herakles „sympathy goes out to this high-born gentleman (857), whose hospitality in the face of staggering pressures necessitates just as high-born a response from his guest (860)“²²⁰. Segal unterstreicht den Aspekt der Geschlechterrollen²²¹: der Held steht in seiner ganzen Männlichkeit (gekennzeichnet anhand der Beschreibung seiner Heldentaten oder seines Trinkgelages) dem König gegenüber, der durch seine Trauer in einen weiblichen Modus geraten ist (gekennzeichnet durch sein Weinen oder seine Affinität zum Innern des Hauses). Herakles' Erscheinung versetzt Admet in seine männliche Rolle zurück, indem er die Trauer überwindet und dem Helden die Gastfreundschaft anbietet: „Guestfriendship between men not only takes precedence over mourning for a woman, it even redeems the loss that her death brings to the house“²²².

Viertes Stasimon: Das Anankelied

Die Rettungshandlung (auf der mythischen Ebene) wird durch zwei Szenen der realistischen Ebene unterbrochen. Zwischen dem Herakles-Auftritt und dem Schluss der Tragödie stehen die Totenklage Admets und das so genannte Anankelied (4. Stasimon)²²³.

Die Totenklage bildet das retardierende Moment²²⁴, in dem das Warten auf Herakles' Wiederkehr überbrückt wird. Sie hat die Funktion, die (dank des Halbgottes) abwendbare Katastrophe der Tragödie anhand der Zukunftsvisionen Admets anzudeuten. Nikolai nennt dies die „Reduzierung des Tragischen auf eine – glücklicherweise nicht eingetretene – Möglichkeit“²²⁵. Dass die Katastrophe ausbleibt, weiß der Zuschauer, da er Herakles zur Rettungsaktion hat aufbrechen sehen.

Im Stasimon, das auf die Totenklage folgt, besingt der Chor die *Ἀνάγκη* (*Notwendigkeit, Zwang*) als unausweichliches Schicksal. Dies steht deutlich im Widerspruch zum sicheren Happy End. Welche Funktion lässt sich für das Anankelied und diesen Gegensatz herleiten?

²¹⁹ Nielsen: *Alcestis. A Paradox on Dying*, S. 99.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Vgl. Segal: *Female Death and Male Tears*, S. 62ff.

²²² Segal: *Spatial Dichotomies and Gender Roles*, S. 80f.

²²³ Vgl. Seec: *Unaristotelische Untersuchungen zu Euripides*, S. 127ff.

²²⁴ Zum retardierenden Moment gehört auch das nachfolgende vierte Stasimon.

²²⁵ Nicolai: *Euripides' Dramen mit rettendem Deus ex machina*, S. 16.

Äußerlich folgt der Inhalt des Stasimons Admets Klage um die Gestorbene. In der Meinung, Alkestis komme nicht wieder, singt der Chor (A_E, V. 982-992):

<p>CH: καὶ σ' ἐν ἀφύκτοισι χερῶν εἴλε θεὰ δεσμοῖς. τόλμα δ' οὐ γὰρ ἀνάξεις ποτ' ἔνεργεν κλαίων τούς φθιμένους ἄνω. καὶ θεῶν σκότιοι φθίνουσι παῖδες ἐν θανάτῳ. φίλα μὲν ὅτ' ἦν μεθ' ἡμῶν, φίλα δὲ καὶ θανοῦσα ἔσται²²⁶.</p>	<p>Auch dich ergriff die Göttin mit unentrinnbaren Fesseln der Ertrage es! Denn nie wirst du von unten, [Hände. obwohl du sie beweinst, die Entschwundenen hochführen. Auch Kinder von Göttern enden im dunklen Tod. Lieb war sie, als sie unter uns weilte, lieb wird sie auch als Gestorbene sein.</p>
--	--

Die Worte sollen Admet trösten. Zwischen den Zeilen des Trostliedes verbergen sich jedoch mehrere Hinweise zur Deutung des Dramas:

Erstens zeigt der Chor, dass die Ananke „als Ananke Physeos auftritt, d.h. konkret in der Gestalt des irreversiblen Todes“²²⁷. Ihm kann niemand entweichen, nicht einmal die Kinder der Götter. Dies hat Riemer auf Asklepios (der in den Versen A_E, V. 970-972 vom Chor erwähnt wird) bezogen²²⁸: Apollon berichtet im Prolog (A_E, V. 3-7), dass sein Sohn Asklepios von Zeus getötet wurde. Als der Vater sich dafür rächte, bestrafte ihn Zeus mit der Dienerschaft bei Admet. Bezeichnender Weise verschweigt Apollon den Grund für Asklepios' Tod – seiner „offense in raising dead to life“²²⁹. Obwohl sein Sohn also für das Außerkräftsetzen der Ananke büßen musste, überschreitet sein Vater diese Grenze ebenfalls, als er Admet den Tauschhandel anbietet. Er hat offensichtlich nichts aus Zeus' Strafe gelernt.

Admet hat dank Apollon scheinbar die Ananke überwinden können, denn der Tausch ist an Alkestis vollzogen. Wie anders klingen dagegen die Worte des Chors! In Anbetracht der Rückkehr der Alkestis kann die Aussage, die Ananke habe auch Admet mit ihren Händen gepackt, eine Aufhebung des Tausches bedeuten. Somit bleibt der Schluss, auch wenn er äußerlich ein glückliches Ende darstellt, offen.

Der Exodos

Aus diesem Grund kann der Schluss nur auf der Märchenebene als Happy End verstanden werden. Admet nennt es ein *unverhofftes Wunder* (θαῦμα' ἀνέλπιστον A_E, V. 1123), das er kaum glauben kann: ὦ φιλτάτης γυναικὸς ὄμμα καὶ δέμας, / ἔχω σ' ἀέλλπτως, οὔ ποτ' ὄψεσθαι δοκῶν (A_E, V. 1132f.)²³⁰. Doch dass das Ende auf der realistischen Ebene „in keinem Fall ernst gemeint sein [kann]“²³¹, belegen mehrere Indizien im Text:

²²⁶ Die Verstellen σκότιοι und καὶ θανοῦσα ἔσται haben der Textkritik Probleme bereitet: σκότιοι bezieht sich grammatikalisch auf παῖδες und könnte mit dunkle Kinder übersetzt werden, eine Bezeichnung für Halbgötter, deren eines Elternteil sterblich ist. Dale bezweifelt die Deutung und bezieht das Adjektiv auf den Tod. Die Textstelle καὶ θανοῦσα ἔσται ist verloren gegangen. Da die Vorschläge der übrigen Textkritiker einem ähnlichen Wortlaut folgen, bin ich der Lösung Dales gefolgt.

²²⁷ Vgl. Riemer: Die Alkestis des Euripides, S. 108.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Nielsen: Alcestis. A Paradox on Dying, S. 94.

²³⁰ Oh Anblick und Gestalt meiner liebsten Frau, unverhofft habe ich dich wieder, obwohl ich glaubte, dich nie wieder zu sehen.

²³¹ Fritz: Euripides' Alkestis und ihre modernen Nachahmer, S. 64.

Durch die Auferstehung der Alkestis gerät das Tauschgeschäft der Götter durcheinander. Vor dem Hintergrund des Anankeliedes (siehe A_E, V. 982f.) ist nicht klar, ob der Lebenshandel annulliert ist oder ob Thanatos erneut einen Anspruch auf Admets frühzeitigen Tod hat. Diese Unsicherheit wird das wieder vereinte Ehepaar fortan begleiten, wodurch der Sinn des Lebens zerstört ist: „If Admetus is to live out his life in happiness, it must be in ignorance of his own death“²³².

Des Weiteren kann nicht übersehen werden, dass Admet die ihm noch unbekannt verschleierte Frau mit sich ins Haus führt, A_E, V. 1113-1121:

HR: ἐς σὰς μὲν οὖν ἔγωγε θήσομαι χέρας.	In deine Hände werde ich sie nun legen.
AD: οὐκ ἂν θίγοιμι· δῶμα δ' εἰσελθεῖν πάρα.	Ich dürfte sie nicht berühren. Es steht ihr frei, ins Haus zu gehen.
HR: τῇ σῇ πέποιθα χειρὶ δεξιᾷ μόνῃ.	Ich habe sie allein deiner rechten Hand anvertraut.
AD: ἄναξ, βιάζῃ μ' οὐ θέλοντα δοῦν τάδε.	Herr, du zwingst mich, obwohl ich es nicht tun will.
HR: τόλμα προτεῖναι χεῖρα καὶ θιγεῖν ξένης.	Wage es, deine Hand auszustrecken und die Fremde zu berühren!
AD: καὶ δὴ προτεῖνω, Γοργόν' ὡς κατατομῶν.	Ich strecke sie ja aus, aber so, als ob ich der Gorgone den Kopf abschneiden würde.
HR: ἔχεις;	HR: Hast du sie? AD: Habe ich sie? Ja.
AD: ἔχω; ναί.	

Obwohl sich Admet scheinbar gegen die Aufnahme der Frau sträubt²³³, nimmt er sie schließlich an seine Hand – eine „symbolisch bedeutsame Geste“²³⁴. Nach Seidensticker ist diese Szene „mit großer Raffinesse so gestaltet, daß [sie] zugleich als Bewährung *und* als Verletzung der Treue Admets rezipiert werden kann“²³⁵. Die Bewährung Admets bildet seine Gastfreundschaft, aufgrund derer einige Philologen urteilen, dass Admet die „Rückgabe seiner Frau verdiente“²³⁶. Seidensticker sieht die vermeintliche Tugend Admets eher als Schwäche, durch die der König paradoxer Weise das glückliche Ende bewirkt²³⁷.

Die Verletzung der Treue ist ganz offensichtlich in der Aufnahmegeste enthalten: Admet bricht das Versprechen, das er Alkestis gegeben hatte, und löst damit Zweifel darüber aus, ob er der Rückkehr seiner Frau würdig ist.

„Nicht überhörbar“²³⁸ ist deshalb das Schweigen der Alkestis, das dem Happy End eine bittere Note verleiht. Die Stummheit der Frau verunsichert Admet in seiner Freude: *τί γὰρ ποῦδ' ἤδ' ἀναυδος ἔστηκεν γυνή;* (A_E, V. 1143)²³⁹ und ist ihm sogar unheimlich. Wie die Einladung an Herakles, *noch als Gast zu bleiben* (*μεῖνον παρ' ἡμῶν καὶ ξυνέστιος γενῶν*, A_E, V. 1151), beweist, möchte der König nicht allein mit seiner Frau bleiben.

²³² Gregory: Euripides' Alkestis, S. 269.

²³³ Hierbei macht er sich jedoch verdächtig, wenn er von der *νέα γυνή* (junge/neue Frau, A_E, V. 1049) spricht, da die Worte *νέα* und *γυνή* jeweils doppeldeutig für jung bzw. neu und Frau bzw. Ehefrau stehen. Einhergehend mit seiner Überlegung, ob er die fremde Frau ins Bett der Verstorbenen lassen könne (*τήνδε τῷ κείνης λέχει*, A_E, V. 1056) sowie einige Beobachtungen zu ihrem Aussehen (z.B. A_E, V. 1050, 1062f.), die von seinem Interesse an ihr zeugen, kann Alkestis zu dem Schluss kommen, dass Admet sein Versprechen an sie vergessen hat.

²³⁴ Seidensticker: Palintonos Harmonia, S. 150.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Wilamowitz-Moellendorf: Euripides Alkestis, S. 26, 27.

²³⁷ Vgl. Seidensticker: Palintonos Harmonia, S. 151.

²³⁸ Kurczyk: Ein Ende mit Schrecken oder ein schreckliches Ende?, S. 31.

²³⁹ *Warum steht die Frau denn so sprachlos da?*

Das Schweigen der Alkestis demonstriert, wie schwierig die Fortsetzung der Ehe der beiden nun sein muss: Die Rückkehr ist für Alkestis

keineswegs schattenlos glücklich, weil die wundersame Rettung, die paradoxer Weise nur dadurch möglich wird, daß Admet all seine Versprechen bricht, Alkestis nicht von den gemachten Erfahrungen befreien kann, und damit ist nicht nur die Todeserfahrung gemeint, sondern vor allem die Auseinandersetzung mit Admets Verhalten [...] und die Sinnlosigkeit des Opfers²⁴⁰.

Ferner bedeutet die Stummheit laut Segal eine Determinierung der Frau: trug Alkestis in der Sterbeszene noch männlich heroische Eigenschaften wie Selbstbewusstsein (ihre Forderung an den König) und Entschlossenheit (sie zieht die Einwilligung des Opfers nicht zurück), so ist sie in der letzten Szene „silent, submissive, and an object of masculine exchange“²⁴¹. Nicht nur, dass die Männer verselang darüber diskutieren, ob Admet die ihm fremde Frau in sein Haus aufnehmen soll oder nicht²⁴². zudem wird die verschleierte Königin in dem „Hide-and-Seek“- Spiel²⁴³, welches Herakles mit Admet treibt, als *νικητήρια* (Kampfpreis, A_E, V. 1028) degradiert. Durch die Rettung der Alkestis wird im Grunde lediglich die Wiederherstellung eines verloren gegangenen Status Quo erreicht. Die Männer- und Frauenrollen sind wieder geordnet: die Heldenhaftigkeit der Frau ist durch ihre Auferstehung für nichtig erklärt und Admet hat seine Männlichkeit wiedererlangt, indem er die Gastfreundschaft mehr geachtet hat als die Trauer um seine Frau.

Diese Kehrseiten des Happy Ends verdeutlichen, dass „das schöne alte Märchen [der Alkestis] [...] nicht mehr ist als ein schönes Märchen. Sieht man genauer hin, offenbart sich erstens, daß der Gerettete das Opfer gar nicht verdient und zweitens, daß ohne das unrealistische Happyend das Liebesopfer des Lebenstausches sinnlos wäre [...]“. Seidensticker konstatiert: „Hinter der optimistischen Märchenkomödie verbirgt sich eine pessimistische Tragödie“²⁴⁴.

²⁴⁰ Kurczyk: Ein Ende mit Schrecken oder ein schreckliches Ende?, S. 33.

²⁴¹ Segal: Spatial Dichotomies and Gender Roles, S. 86.

²⁴² Hierbei spielt Herakles laut Seick im Übrigen ebenfalls eine negative Rolle: indem er darauf beharrt, dass Admet die fremde Frau berührt und aufnimmt: „but here Heracles is pretending to be as tactless and insensitive as Admetus earlier.“ Luschnig, Roisman: Euripides' Alkestis, S. 206.

²⁴³ Vgl. dazu S. 208f.

²⁴⁴ Seidensticker: Palintonos Harmonia, S. 152.

IV. Zur Rezeption der *Alkestis* um 1900 – Drei Bearbeitungen

IV.1. Hugo von Hofmannsthal: *Alkestis. Ein Trauerspiel nach Euripides*

IV.1.a. Entstehung

Denken wir uns Admet mit tiefem Sinnen seiner jüngst abgeschiedenen Gattin Alkestis gedenkend und ganz im geistigen Anschauen derselben sich verzehrend – wie ihm nun plötzlich ein ähnlich gestaltetes, ähnlich schreitendes Frauenbild in Verhüllung entgegengeführt wird: denken wir nun seine plötzliche Unruhe, sein stürmisches Vergleichen, seine instinktive Überzeugung – [...] ²⁴⁵.

Die Erwähnung des Alkestis-Mythos in Nietzsches Schrift *Die Geburt der Tragödie* war neben anderen ²⁴⁶ ein Anstoß für Hugo von Hofmannsthal, die *Alkestis* zu bearbeiten.

Der 1874 geborene Wiener hatte sich schon während seiner Schulzeit mit Nietzsche auseinandergesetzt, dessen philologisch-philosophisches Werk neben Schopenhauers und Bachofens Schriften Hofmannsthals Verhältnis zur griechischen Antike prägte ²⁴⁷. Durch seine Schulbildung am humanistischen *Akademischen Gymnasium* in Wien sowie Privatunterricht beherrschte Hofmannsthal die Sprachen Latein und Altgriechisch fließend ²⁴⁸ und war in der antiken Literatur überaus bewandert ²⁴⁹.

Die Affinität des Schriftstellers zur Antike machte sich in seinem gesamten Werk bemerkbar. „Deutlich greifbar [wurde] sie zuerst in der kurzen *Idylle. Nach einem antiken Vasenbild* [...]“ (1893). Zusammen mit der „*Freien Übertragung der Alkestis von Euripides* von 1893/94“ ²⁵⁰ bildete sie die erste, vor allem durch Nietzsche geprägte Phase der Antike-Beschäftigung Hofmannsthals ²⁵¹.

Eine genaue Datierung der Arbeit an der *Alkestis* und des Drucks ist schwierig. Hofmannsthal selbst hat das Jahr 1893 als Beginn der *Alkestis*-Bearbeitung angegeben, was Bohnenkamp und Mayer jedoch angezweifelt haben ²⁵². Die Autoren konstatierten aufgrund

²⁴⁵ Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* [1872], hrsg. v. Peter Sloterdijk, Frankfurt/M, Leipzig 2000, S. 73.

²⁴⁶ So z.B. die Vorlesung *Dramaturgie der antiken Tragiker* von Alfred von Berger, bezüglich welcher Hofmannsthal in sein Tagebuch schreibt: „Donnerstag. 18. bei Berger <...> Vorschlag, *Alkestis* des Euripides zu bearbeiten aus maskenhafter Starrheit zu lösen“. Siehe Klaus E. Bohnenkamp, Matthias Mayer: *Alkestis*, in: Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke*. Bd. 7. *Dramen 5*, hrsg. v. dens., Frankfurt/M 1997, S. 204.

²⁴⁷ Vgl. Karl G. Esselborn: *Hofmannsthal und der antike Mythos*, München 1969, S. 13f.

²⁴⁸ Dennoch benutzt Hofmannsthal für die *Alkestis* „als Hilfsmittel die deutsche Euripides-Übertragung von Johann Jacob Donner [1859, 2. Aufl.]. [...] Neben Donner hat [er] wohl auch die Prosafassung der *Alkestis* in Gustav Schwabs *Schönsten Sagen des Klassischen Altertums* eingesehen [...]“. Siehe Bohnenkamp, Mayer: *Alkestis*, S. 223f.

²⁴⁹ Vgl. Philipp Ward: *Hofmannsthal and Greek Myth. Expression and Performance*, Oxford (u.a.) 2002 (Britische und irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur. Bd. 24, hrsg. V. H.B. Reiss, W.E. Yales), S. 39.

²⁵⁰ Esselborn: *Hofmannsthal und der antike Mythos*, S. 7.

²⁵¹ Im Zusammenhang mit der Entwicklung einer eigenen bzw. modernen Dramenform sowie unter Einfluss der Schriften Erwin Rohdes (*Psyche*, 1890) und Sigmund Freuds (*Studien über Hysterie*, zusammen mit Josef Breuer, 1893) setzte sich Hofmannsthal in einer zweiten Phase (1900-1906) mit der „Nachtseite“ of Greek culture“ (Ward, S. 39), „deren Ergebnis die Dramen *Elektra* (1901), *Ödipus und die Sphinx* (1904/5), neben Planungen wie [...] *Pentheus* (1903/4)“ (Esselborn, S. 16) waren. „Der Übergang zu einer dritten Phase [...] [wurde] durch seine Griechenlandreise im Mai des Jahres 1908 bezeichnet“ (Esselborn, S. 16), über deren Eindrücke Hofmannsthal zuerst 1907/8 (*Augenblicke in Griechenland*) und später 1922 (*Griechenland*) berichtete. In dieser Phase wendete sich der Autor zunehmend von der dunklen, orgiastischen Seite des antiken Mythos, von der Gräberwelt Bachofens“ ab, was sich in seinen „späteren mythologische Opern *Ariadne auf Naxos* (1910/16) [...] und *Die ägyptische Helena* (1926)“ zeigte (Esselborn, S. 18).

²⁵² Aufgrund des Tagebucheintrags von 1894 zur Vorlesung Bergers. Siehe diese Arbeit, S. 36, Anm. 246.

der ersten vollständigen Drucklegung des Werkes 1908 im Jahrbuch *Hesperus* eine Bearbeitungszeit der hofmannsthalschen *Alkestis* von insgesamt 15 Jahren²⁵³. In dieser Zeit gab es Veröffentlichungen sowie Lesungen einzelner Fragmente und immer wieder Korrekturen durch den Autor, der laut Bohnenkamp und Mayer „der Arbeit stets mit einer zögernden Distanz begegnete“²⁵⁴.

IV.1.b. Theoretische Hintergründe

Nietzsche und das Dionysische

In der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* beschreibt Nietzsche die Zweiteilung der Kunst bzw. des Lebens ins Apollinische und Dionysische, wobei Ersteres als abbildende Nachahmung des Mythos verstanden wird (wie ein Traum, in dem die Wirklichkeit in Form von Bildern projiziert wird) und die Individuation, d.h. die Zersprengung, der Ureinheit bewirkt, während letzteres die Ureinheit selbst darstellt (und nur in Form von Musik und Rausch natürlich auftritt). Das Dionysische führt ins „Herz der Welt“²⁵⁵, worin sich Leben und Tod befinden, und offenbart „nicht nur die ganze Furchtbarkeit des Daseins, [...], sondern zugleich auch die Auflösung des Individuums, seine Rückkehr in den Mutterschoß des Ur-Einen“²⁵⁶.

Dies entspricht der „Neigung zu Dionysos im 19. Jahrhundert“, der „schließlich heimisch wird im Wien der Jahrhundertwende“, insbesondere durch „die Sage von dem zerstückelten Dionysos, dem Dionysos Zagreus“²⁵⁷, die Nietzsche im 10. Kapitel der *Geburt der Tragödie* wiedergegeben hat. Hofmannsthal schloss sich der Deutung an: „Der tragische Grundmythos: die in Individuen zerstückelte Welt sehnt sich nach Einheit, Dionysos Zagreus will wiedergeboren werden“ (Tagebucheintrag 1893)²⁵⁸. In Hofmannsthal's Stücken der Jahre 1893/4 (*Idylle, Der Tor und der Tod, Alkestis*) wird deutlich: „Das überschwängliche Leben im dionysischen Reiche ist nicht ohne den Tod. [...] Das Geheimnis [...] ist die unendliche Tiefe des mit dem Tod vermählten Lebens“²⁵⁹. In der *Alkestis* lässt Hofmannsthal die Frau ins Leben zurück „aus dem Herzen der Dinge“²⁶⁰ kommen – eine Formulierung, die auch in Nietzsches *Geburt der Tragödie* mehrmals erscheint und „zu einem Leitwort dieser Zeit“²⁶¹ wird.

²⁵³ Vgl. Bohnenkamp, Mayer: *Alkestis*, S. 203.

²⁵⁴ Ebd., S. 206.

²⁵⁵ Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, S. 163.

²⁵⁶ Esselborn: *Hofmannsthal und der antike Mythos*, S. 45.

²⁵⁷ Wendelin Schmidt-Dengler: *Dionysos im Wien der Jahrhundertwende*, in: *Étude Germaniques*, hrsg. v. Jean-Marie Valentin, Bd. 53/2 (1998), Paris, S. 315.

²⁵⁸ Ebd., S. 318.

²⁵⁹ Ebd., S. 321.

²⁶⁰ Hugo von Hofmannsthal: *Alkestis*. Ein Trauerspiel nach Euripides, in: Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke*. Bd. VII. Dramen 5, hrsg. v. Klaus E. Bohnenkamp und Matthias Mayer, Fischer Verlag, Frankfurt/M, 1997, S. 37, V. 32. Die Textstellen der hofmannsthalschen *Alkestis* sind alle dieser Ausgabe entnommen und werden mit den Siglen A_H und der Angabe von Seite und Vers gekennzeichnet.

²⁶¹ Bohnenkamp, Mayer: *Alkestis*, S. 207.

Auffassungen zum Mythos

Die These Nietzsches, die „dionysische Wahrheit [übernehme] den gesamten Bereich des Mythos als Symbolik ihrer Erkenntnisse“²⁶², deutete der junge Hofmannsthal für die Bearbeitung antiker Texte: „Im Mythischen ist jedes Ding durch einen Doppelsinn, der sein Gegensinn ist, getragen: Tod = Leben, Schlangenkampf = Liebesumarmung. Darum ist im Mythischen alles im Gleichgewicht“²⁶³. Der Mythos wird in der Wiener Moderne im Zeichen des Dionysos begriffen, im Gegensatz zum „apollinischen Geiste“ der Weimarer Klassik, nach der laut Herder „die harte Mythologie der Griechen [...] nicht anders als milde und menschlich angewandt werden dürfe“²⁶⁴. Die daraus resultierende „maskenhafte Starrheit“ der „alten Stücke“ forderte Hofmannsthal aufzulösen: „Wir müssen uns den Schauer des Mythos neu schaffen“, was er für die Arbeit an der *Alkestis* konkretisierte: „[ich] möchtes gern recht lebendig machen [...]“²⁶⁵.

Hofmannsthal und Euripides

Dass Hofmannsthal für die Erneuerung der Mythen Stücke des Euripides (*Alkestis*, *Elektra*, das *Pentheus-Projekt*) gewählt hat, ist kein Zufall. „Bezeichnenderweise galt um die Jahrhundertwende das allgemeine Interesse vor allem gerade Euripides, den man weitgehend ‚psychologisch‘ interpretieren wollte“²⁶⁶. Die Schriftsteller der Jahrhundertwende sahen sich in einer „geschichtlichen Extremsituation[]: [das] innere[] Brüchigwerden der bürgerlichen Ordnung in der Zeit um 1900 [...]“. Ähnlich wie Euripides selbst nahmen sie „das Altertum als eine Zeit ungeheurer sozialer Spannungen“²⁶⁷. Der antike Autor galt daher als „best suited to the modern era“²⁶⁸.

Hofmannsthal hat die *Alkestis* des Euripides jedoch nicht einfach übernommen, sondern in umfassender Weise verändert: er selbst nannte sein Werk eine „Bühnenbearbeitung“ bzw. „freie Übertragung“ und „begegnet[e] dem Original mit einer freien Abhängigkeit“. Hofmannsthal nahm Änderungen vor, „um den Forderungen des neuen Theaters zu genügen“²⁶⁹: Er wandelte „den iambischen Trimeter als den hauptsächlichen Sprechvers der griechischen Tragödie in den Blankvers der deutschen Bühne um“²⁷⁰ und strich oder minimierte die Chorpartien (wird weiter unten ausgeführt).

²⁶² Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, S. 85.

²⁶³ Ward: Hofmannsthal and Greek Myth, S. 31. Ward weist darauf hin, dass „Hofmannsthal's terminology was not precise. He uses the words ‚Mythos‘ and ‚Mythology‘ interchangeably“ (S. 28).

²⁶⁴ Volker Riedel: „Der Beste der Griechen“ – „Achill das Vieh“. Antikerezeption in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts, in: ders.: „Der Beste der Griechen“ – „Achill das Vieh“. Aufsätze und Vorträge zur literarischen Antikerezeption II, Verlag Dr. Bussert & Stadeler, Jena 2002 (Jenaer Studien. Bd. 5, hrsg. v. Günther Schmidt), S. 149.

²⁶⁵ Bohnenkamp, Mayer: *Alkestis*, S. 216; 205.

²⁶⁶ Esselborn: Hofmannsthal und der antike Mythos, S. 98.

²⁶⁷ Riedel: Antikerezeption in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts, 2002a, S. 149.

²⁶⁸ Ward: Hofmannsthal and Greek Myth, S. 60.

²⁶⁹ Bohnenkamp, Mayer: *Alkestis*, S. 216, 222.

²⁷⁰ Bohnenkamp, Mayer: *Alkestis*, S. 217.

In Folge seiner Sprachkrise²⁷¹ überarbeitete Hofmannsthal die Dialoge des Dramas. Die „Unzulänglichkeit der Worte“ gegenüber der „furchtbaren Herrlichkeit des ‚Lebens‘“ lässt den Schriftsteller in seinen Werken außersprachliche, musikalische sowie atmosphärische Hilfen zur Vermittlung des Stoffes hinzuziehen²⁷². Außerdem steht Hofmannsthal voll Misstrauen gegenüber dem „zweckvollen Gespräch als einem Vehikel des Dramatischen“, da „ein Sprechen schon Erkenntnis, also Aufhebung des Handelns ist“²⁷³. Für die *Alkestis* bedeutet dies eine Auflösung der stichomythischen Dialogpartien der euripideischen Fassung.

Die Gattungsfrage

Eine weitere Modifikation unternahm Hofmannsthal an der Gattung des Stücks, indem er „die burlesken Elemente [...] ausgeschlossen oder gemildert“ hat und eine „ernstere, tiefsinnige Färbung“ schuf. Er „scheute [...] sich nicht, seine *Alkestis* als Trauerspiel zu bezeichnen“²⁷⁴. Dass Hofmannsthal den Begriff Tragödie mied, hängt schließlich mit „Nietzsches Konzeption einer ‚dionysischen Tragödie‘“²⁷⁵ zusammen, in der das „Leben“ [...] zur allbeherrschenden mythischen Totalität verabsolutiert [wird], die schließlich ebenso wie Fatum [in der griechischen Tragödie] oder Erbsünde jede wirkliche subjektive Freiheit illusorisch macht“. Demnach „scheinen auch Hofmannsthals Griechische Dramen am ehesten noch dem Typus des ‚Trauerspiels‘ zuzuneigen, für welches gerade die Übermacht des äußeren Schicksals und eine starke passive Handlung der Protagonisten besonders bezeichnend sind“²⁷⁶.

IV.1.c. Hofmannsthals Rezeption der *Alkestis* des Euripides

Nach den Erläuterungen zur Entstehung und den theoretischen Hintergründen der *Alkestis* von Hugo von Hofmannsthal soll das Stück nun anhand einzelner Textabschnitte genauer untersucht und mit der euripideischen Fassung²⁷⁷ verglichen werden²⁷⁸.

Der Prolog

Hofmannsthal beginnt seine *Alkestis* anders als Euripides („unverzüglich zu den res mediae“) „mit dem vorbereitenden, Stimmung und Atmosphäre bezeichnenden Prolog“²⁷⁹: laut

²⁷¹ [...] die „sich am deutlichsten im bekannten *Brief* des Lord Chandos von 1901/02 ausdrückt“. Esselborn: Hofmannsthal und der antike Mythos, S. 185.

²⁷² Vgl. das Kapitel *Symbolbezug. Sprachproblematik* in ebd., S. 185-207.

²⁷³ Ebd., S. 208.

²⁷⁴ Bohnenkamp, Mayer: *Alkestis*, S. 223. Die Autoren weisen darauf hin, dass es nicht zu klären ist, ob Hofmannsthal „mit der philologischen Forschung [zur Gattungsproblematik] [...] vertraut war“.

²⁷⁵ Esselborn: Hofmannsthal und der antike Mythos, 1969, S. 258.

²⁷⁶ Ebd., S. 260.

²⁷⁷ Auf eine Wiedergabe der griechischen Verse des Originals wird verzichtet, wenn sie im Euripides-Kapitel schon aufgeführt worden sind oder die deutsche Übersetzung ausreichend scheint.

²⁷⁸ Ausführliche vergleichende Analysen der hofmannsthalschen und euripideischen *Alkestis* liegen jeweils in den Monographien von Jens Walter (1955) sowie Eva-Maria Nüchtern (1968) vor, die bis heute in diesem Umfang durch keine neuere Arbeit abgelöst worden sind. Für aktuellere Befunde werden die schon zitierten Autoren (vor allem Philipp Ward, 2002 und Bohnenkamp, Mayer, 1997) hinzugezogen, da sie Vergleiche und Analysen zu einzelnen Textinhalten aufweisen. .

²⁷⁹ Walter Jens: Hofmannsthal und die Griechen, Tübingen 1955, S. 31.

Regieanweisung eine „Stimme auf der Gartenmauer, von einer leisen Musik begleitet, halb Gebet, halb Lied“ (A_H, S. 9, V.2). Die Stimme preist in direkter Ansprache „den Zauber, den der Herden hütende Gott auf die Tiere [...] während seines Dienstes bei Admet ausübte“²⁸⁰:

Herr, Phöbus Apollon!
Da kamen die Luchse und weideten mit,
Da folgten die Löwen dem Klang und dem Schritt
In feuerfarbenem Rudel,
Gebunden von süßer Gewalt,
Um deine Zither die bunten Reh
(A_H, S. 9, V. 10-12)²⁸¹.

Die hier beschriebene „Atmosphäre des Wunders um den Palast des Admet ist bestimmend für die gesamte [...] Dichtung“²⁸², was Hofmannsthal bekräftigt: „Grundstimmung der *Alkestis*: das unsäglich Wundervolle des Lebens“²⁸³.

Der Ruf der Gartenstimme bewirkt, dass Apollon voller Erinnerungen („weil immer doch Vergangenes lieblich ist“, A_H, S. 9, V. 26) „gegen das Haus zu [geht]“ (Regieanweisung, A_H, S. 9, V. 20) und nicht wie bei Euripides „den Palast Admets verlässt, sich also von den Menschen abwendet“²⁸⁴.

Die Sympathie des hofmannsthalschen Apollon für Admet bzw. die Menschen ist stärker als im antiken Stück:

<p>Doch ich gewann ihn lieb, Den Menschen, meinen Herrn, und weil sie so Am Leben hängen, diese Sterblichen. (A_H, S. 10, V. 1).</p>	<p><i>Denn ich, der ich fromm bin, traf auf einen frommen Mann, den Sohn des Pheres, den ich davor bewahrte zu sterben.</i> (A_E, V. 10-11)</p>
--	---

Das motiviert Apollon, bei den Schicksalsgöttinnen den Lebenstausch für Admet zu erwirken. Admet nimmt das Tauschangebot „zwischen Scham und Todesangst“ an und sucht nach einem Partner. Doch „die Frage kaum getan, / gereut' ihn, und er wäre lieber tot“ (A_H, S. 10, V. 8-10). Hofmannsthal gelingt durch diese Formulierungen, „für einen Mann Sympathien zu gewinnen, der andere hingibt“²⁸⁵, was sich im gesamten Stück durchziehen wird.

Alkestis' Angebot des Opfers für Admet: „Herr, ich sterbe gern für dich“ (A_H, S. 10, V. 14) – in Hofmannsthals Prolog in direkter Rede – drückt durch das Adverb „gern“ deutlich Zuneigung aus. Eva-Maria Nüchtern konstatiert, dass „das Wunder [...] in Hofmannsthals ‚Alkestis‘ [...] gebunden [ist] an Sympathie“²⁸⁶.

Einen wesentlichen Unterschied zur euripideischen Fassung stellt das Geschehen nach dem Tauschhandel zwischen den Ehegatten dar: Alkestis stirbt sofort nach dem Gelübde („Da war's erfüllt, und Todesgötter, [...] hingen in der Luft“, A_H, S. 10, V. 16,18) und nicht erst nach einer unbestimmten Zeit voller Ehe- und Mutterpflichten.

²⁸⁰ Eva-Maria Nüchtern: Hofmannsthals „Alkestis“, Bad Homburg, Berlin, Zürich 1968 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, hrsg. v. H.O. Burger u. K. v. See, Bd. 6), S. 14.

²⁸¹ Bemerkenswert ist die lyrische Form des Liedes, die „Motive aus einem Chorlied der Euripideischen Tragödie anklingen lässt“ und im Gegensatz zu den Blankversen der übrigen Passagen des Stückes steht. Ebd., S. 13.

²⁸² Ebd., S. 14.

²⁸³ Esselborn, Hofmannsthal und der antike Mythos, S. 95.

²⁸⁴ Nüchtern: Hofmannsthals „Alkestis“, S. 14.

²⁸⁵ Jens: Hofmannsthal und die Griechen, S. 32.

²⁸⁶ Nüchtern: Hofmannsthals „Alkestis“, S. 14.

Nach Apollons Monolog tritt der Tod auf. Im Gegensatz zu Euripides löst Hofmannsthal jedoch „die Stichomythie in eine bewegtere Form des Dialogs auf“²⁸⁷ und kürzt die Aussagen der Kontrahenten auf wenige akzentuierte Argumente (A_H, S. 11, V. 11-17):

AP: So red ich ganz umsonst?
 Tod: Umsonst.
 AP: Du Hund!
 Die Menschen und die Götter hassen dich!
 Tod: Lass sie mich hassen, stärker bin doch ich²⁸⁸.

Einen interessanten Aspekt des Prolog-Vergleichs bietet die Prophezeiung Apollons über die Rettung der Alkestis. Ohne den Namen des Retters zu nennen, weist Euripides' Apollon durch Eurystheus auf Herakles hin²⁸⁹ – das attische Publikum des Euripides war vertraut mit den Mythen der Helden und Götter, sodass sie die Verbindung zwischen Eurystheus und Herakles ohne Probleme herstellten. Hofmannsthal konnte dieses Wissen nicht voraussetzen – im Gegenteil: Die Erwähnung von Eurystheus hätte das Publikum eher verwirrt. Folglich strich Hofmannsthal die Verse und ließ Apollon verkünden: „Der Held / Herakles kommt [...] / Und reißt dir aus den Armen das Weib!“ (A_H, S. 11, V. 19f., 23).

Die Edlen von Pherai

Nach dem Prolog zieht der Chor in der antiken Tragödie ein²⁹⁰. Doch schon bei Euripides ist er „nicht mehr [...] Wesensbestandteil der Tragödie“²⁹¹. Im ausgehenden 19. Jahrhundert, das von den Übersetzungen griechischer Tragödien durch Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf (auf der philologischen Seite) und Adolf Wilbrandt (auf der Seite des Theaters) geprägt wurde²⁹², teilten sich die Meinungen über die Nützlichkeit des antiken Chors. Hofmannsthal schloss sich der Lösung Wilbrandts an, die darin bestand, „to distribute the Chorus among individual speakers“²⁹³.

In der *Alkestis* hat er die Strophen und Antistrophen der Chorlieder in mehrere Einzelstimmen aufgelöst und auf ein oder zwei Verse reduziert, sodass „die Zeilen fast wie Prosa wirken“²⁹⁴.

²⁸⁷ Nüchtern: Hofmannsthals „Alkestis“, S. 18.

²⁸⁸ Zum Vergleich mit Euripides, siehe diese Arbeit, Kapitel III.3, S. 21 (Der Prolog).

²⁸⁹ Durch die Erwähnung von dessen Arbeit für Eurystheus: [...] εἶσι πρὸς δόμους ἀνήρ, / Εὐρυσθέως πέμψαντος, A_E, V. 65f.

²⁹⁰ In der Parodos kommen beide Chorthälften von den Seiten auf die Bühne, die Strophen und Antistrophen im zum Einmarsch passenden Anapäst singend. Der Chor erhält während des Handlungsverlaufs weitere liedhafte Passagen (Stasimon), die zwischen den Hauptszenen (Epeisodion) liegen. Schließlich zieht er am Ende der Tragödie mit einem Schlusslied (der Exodos) wieder von der Bühne ab.

²⁹¹ Walter Ritzer: Hofmannsthal und Euripides, in: Marginalien zur poetischen Welt. Festschrift für Robert Mühlher zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Alois Eder, Hellmuth Himmel, Alfred Kracher, Berlin 1971, S. 330. Nietzsche, der den Chor als Vorläufer der Tragödie bezeichnete, hielt Euripides darum für den Zerstörer der reinen attischen Tragödie, die aus dem Geiste der Musik, d.h. aus dem Chor entstanden war. Vgl. Kapitel 11, in: Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, S. 87-94.

²⁹² Vgl. Ward: Hofmannsthal and Greek Myth, S. 50f.

²⁹³ Ebd., S. 51.

²⁹⁴ Ritzer: Hofmannsthal und Euripides, S. 331.

Manche Chorpasagen der antiken Vorlage tauchen bei Hofmannsthal gar nicht mehr auf, z.B. das 1. Stasimon zwischen dem Bericht der Dienerin und dem Auftritt der Alkestis (A_E, V. 213-237): von den ursprünglich 23 Versen hat Hofmannsthal nur zehn in den Bericht der Sklavin aufgenommen, z.B. A_H, S. 15, V. 26-29.

Trotz der Änderungen und Kürzungen behalten die „vier Chorlieder, die im Drama eingestreut sind, [...] ihre Aufgabe im Wesentlichen bei. Sie geben dem Schicksal des Herrscherhauses lebenden Ausdruck“²⁹⁵: bei Hofmannsthal gleichbedeutend mit der Erzeugung von Atmosphäre. Walter Jens erklärt die atmosphärische Bedeutung des Auftritts der Edlen von Pherai²⁹⁶: „Für Hofmannsthal [...] ist die Stille um ihrer selbst willen bedeutsam; die Unheimlichkeit des ruhigen Schweigens, der lautlose Friede des Grabes schafft Atmosphäre. Das Schweigen wird zum Handlungsträger“²⁹⁷.

Der Bericht der Sklavin

Während die Edlen von Pherai bangen, ob Alkestis schon gestorben sei²⁹⁸, erscheint eine Sklavin des Palastes und klärt die Unwissenden auf: „Sie atmet, freilich / Wenn ihr das für des Lebens Zeichen nehmt, / Doch hart am Tod, ja, ringend mit dem Tod!“ (A_H, S. 13, V. 28-30). Anschließend schildert sie wie die euripideische Sklavin in einer Art Botenbericht die Vorkehrungen, die Alkestis angesichts ihres nahenden Todes trifft.

Hofmannsthal übernimmt die Verse des Originals teilweise in fast wörtlicher Entsprechung. Aber „wichtiger als die Aufzählung äußerer Fakten ist ihm die Interpretation der Seelenlage“²⁹⁹. Die findet sich zwar schon bei Euripides in der Beschreibung von Alkestis' Tränenausbruch³⁰⁰, doch Hofmannsthal reicht diese intime Szene offenbar nicht, da er die Sklavin in zusätzlichen fünf Versen die Stimme der Sterbenden beschreiben lässt:

Nur ihre Stimme – wenn man so sie kennt
Wie ich – war eigentümlich herb und fremd,
Als hätte sie Entsetzliches
In ihrer Brust und hätte Angst davor,
Sich selbst zu rühren mit gewohntem Klang.
(A_H, S. 14, V. 15-19)

Die Stimme, laut Eva-Maria Nüchtern eines der „persönlichsten Ausdrucksmittel“, „ist ihr [der Alkestis] selbst bereits entfremdet durch die unheimliche Nähe und Einwirkung des Todes“³⁰¹. Bei Hofmannsthal ist Alkestis eine „vom Tode gezeichnete“³⁰², was im anschließenden Auftritt der Königin einen wesentlichen Unterschied zur Euripidesfassung darstellt.

²⁹⁵ Ritzer: Hofmannsthal und Euripides, S. 331

²⁹⁶ Siehe die Regieanweisungen „Große Stille“, A_H, S. 12, V. 15 und „Stille“, A_H, S. 15, V. 34.

²⁹⁷ Jens: Hofmannsthal und die Griechen, S. 34.

²⁹⁸ „Wir wissen nicht, ob unsre Königin / Lebt oder tot ist!“ (A_H, S. 12, V. 13f.).

²⁹⁹ Jens: Hofmannsthal und die Griechen, S. 34.

³⁰⁰ A_E, V. 175-188 – für den Einblick in die Seele der Helden galt Euripides seinerzeit als modern.

³⁰¹ Nüchtern: Hofmannsthal's „Alkestis“, S. 19.

³⁰² Ebd.

Die Abschiedsszene zwischen Alkestis und Admet

Die Edlen von Pherai erblicken Alkestis, die gestützt auf Admet aus dem Hause kommt: „Auf seinen Arm gelehnt. Er trägt sie fast!“ (A_H, S. 16, V. 8). Der Ausruf schafft eine andere Stimmung als die Bemerkung des Chors bei Euripides: *Nie mehr werde ich behaupten, eine Ehe erfreue mehr, als dass sie betrübt*³⁰³. Die Schlussfolgerung des euripideischen Chors klingt pessimistisch in Bezug auf den Ehebund. Hofmannsthal erzeugt dagegen eine Atmosphäre voll Harmonie.

Die Dichter gehen hier von einer unterschiedlichen Begründung für die Sinnlosigkeit von Alkestis' Opferung aus: Euripides bleibt auf der zwischenmenschlichen Ebene und macht anhand der Entfremdung zwischen den Ehegatten deutlich, dass ein Liebesopfer kein Zeichen der Liebe sein kann, da es dem Hinterbliebenen ebenso schadet wie dem Sterbenden. Der antike Autor stellt ebenfalls heraus, dass trotz der sozialen Bindungen, die man im Leben eingeht, jeder für sich und sein Leben selbst verantwortlich ist.

Hofmannstahls Akzentuierung liegt im Sinne von Nietzsche auf der Erfahrung der dionysischen Einheit von Leben und Tod. Ihm geht es nicht so sehr um das Versagen Admets oder der Alkestis im Rahmen ihres zwischenmenschlichen Daseins, sondern um das Einsehen, dass „eine Flucht vor dem Tode [...] im Grunde eine Flucht vor dem Leben darstellt“³⁰⁴. Erst wenn Admet erkennt, dass die „Erfahrung des Todes die Erfahrung des ‚Lebens‘ mit einschließt“, kann am Ende Alkestis zurückkehren – dieses Wunder wird dann nicht mehr nur als ein Märchenelement verstanden werden, sondern als Symbol für das „unsäglich Wundervolle des Lebens“³⁰⁵.

Alkestis

Zunächst soll die Aufmerksamkeit auf Alkestis gerichtet werden. Um eine Atmosphäre zu schaffen, die der folgenden Todesszene entspricht, übernimmt Hofmannsthal von Euripides den Anruf der Sterbenden an die Natur³⁰⁶, bezieht ihn aber stärker auf Alkestis: sie sieht die gleitenden Wolken, die vergänglich sind wie sie selbst: „Und Wolken! wie sie gleiten, gleiten! weh! / Die kommen auch nicht wieder“ (A_H, S. 16, V. 15f.). Das „dunkle Dach vom Himmelsblau“ (A_H, S. 16, V. 25) erzeugt eine bedrohliche Düsterei, die nur von den letzten Sonnenstrahlen des Abends, die Alkestis auf ihrer Haut spürt („Sie streichelt meine Hände“, A_H, S. 16, V. 14) durchbrochen wird. Doch die Königin befindet sich im Sterben und ihr erscheint der Fährmann (wie bei Euripides), der sie zur Abfahrt ins Totenreich drängt: „Schnell, so eil dich doch! / Bereit ist alles zu der Fahrt!“ (A_H, S. 16, V. 36f.).

³⁰³ οὔποτε φήσω γάμον εὐφραίνειν πλέον ἢ λυπεῖν, A_E, V. 238-9.

³⁰⁴ Esselborn: Hofmannsthal und der antike Mythos, S. 94.

³⁰⁵ Beide Zitate ebd., S. 94f.

³⁰⁶ Oh Sonne und Licht des Tages, / himmlische Wirbel der behändigen Wolke, A_E, V. 244-5. Nüchtern bezeichnet den Naturanruf als „formelhaft[] traditionell[]“, siehe Nüchtern: Hofmannsthals „Alkestis“, S. 20.

Durch die Hadesvision hat Euripides erneut einen Einblick in die Gefühlswelt der Sterbenden erlaubt³⁰⁷. Hofmannsthal steigert den Blick in die Seele der Todesgeweihten, in dem er ihre Angst klar formuliert: „Ich habe Angst! Admet!“ (A_H, S. 17, V. 2).

Alkestis wendet sich an Admet, was für die Verbundenheit der Ehepartner spricht, die bei Hofmannsthal (im Gegensatz zur euripideischen Konzeption) nicht unter der Sinnlosigkeit des Opfers leidet. Dies ist auch in der Rede der Königin zu spüren, die Hofmannsthal von seinem griechischen Vorgänger übernimmt, wobei er jedoch einzelne Formulierungen ändert, sodass sie mitsamt der Bitte an Admet viel herzlicher erscheint:

Die Anrede „Lieber Mann!“ (A_H, S. 17., V. 30) eröffnet den Monolog (bei Euripides steht schlicht *Admet*, A_E, V. 280). Alkestis wünscht ihren Mann zu sich, „Ganz nah!“ (A_H, S. 17, V. 32). Ebenso herzlich ist Alkestis' Abschied am Ende der Rede: „lieber Mann“ (A_H, S. 18, V. 35) anstelle des neutralen Begriffs *Gemahl* (πόσι, A_E, V. 323).

Die Feststellung *Ich sterbe, obwohl ich nicht sterben müsste, für dich*³⁰⁸ ergänzt Hofmannsthal durch das Zuneigung offenbarende Adverb „gern“: „Ich geb so gern das eigne Leben drum / Und sterbe willig, könnt ich leben auch“ (A_H, S. 17, V. 34-35)³⁰⁹.

Die Bitte lautet schließlich (hier im Vergleich zu Euripides):

So denk an das, was ich für dich getan,
Und was ich jetzt dich bitten will, gewähr!
(A_H, S. 18, V. 13f.)

[...] *Erinnere dich nun dafür an mich mit Dank:
denn ich werde von dir verlangen [...]*³¹⁰
(A_E, V. 299f.)

Hofmannsthal hat nicht nur das Verb *verlangen* mit dem weniger starken *bitten* ausgetauscht, sondern auch den Einschub *ἀξίαν μὲν οὐποτε· ψυχῆς γὰρ οὐδὲν ἔστι τιμιώτερον - δίκαια δ' [...]* (A_E, V. 300-302)³¹¹ weggelassen. Ihm geht es nicht darum, nach Sinn und Wert des Liebesopfers zu fragen, sondern den Zusammenhang zwischen Leben und Tod zu ergründen. Darum fügt er dem Monolog der Alkestis folgende Verse hinzu: „Viel lieber / Streif ich dies liebe Leben schauernd ab / Und werf mich in den dunkeln kalten Strom“ (A_H, S. 18, V. 1-3). Alkestis ahnt von dem ewigen Kreislauf (*Strom*) des Lebens, zu welchem auch der Tod gehört, der „als ein Zurückkehren in den mythisch-mystischen Lebensgrund zu verstehen“³¹² ist.

³⁰⁷ Er wick damit ähnlich wie bei dem Tränenausbruch im Ehegemach stark von der Darstellung des idealisierten Helden in der attischen Tragödie ab.

³⁰⁸ *Θνήσκω, παρόν μοι μὴ θανεῖν, ὑπὲρ σέθεν*, A_E, V. 284.

³⁰⁹ Auch die Wortstellung ist zu beachten: im Griechischen steht die irrealer Möglichkeit des Weiterlebens zwischen *sterben* und *für dich* und wird dadurch betont, während sie bei Hofmannsthal an das Ende des Verses geschoben ist, sodass man sie fast übersieht.

³¹⁰ [...] *σὺ νῦν μοι τῶνδ' ἀπόμνησαι χάριν· αἰτήσομαι γὰρ σ' [...]*.

³¹¹ *Würdig wird er [dein Dank] freilich nie sein; denn es gibt nichts Schätzbareres als das Leben – aber gerecht.* Euripides' Alkestis stellt „den Wert ihres Opfers für Admet wie den eines berechenbaren Vertrages dar“, wobei sie verdeutlicht, dass eine „Gegenleistung an Wert nicht an ihren Tod heranreiche“. Nüchtern: Hofmannsthal's „Alkestis“, S. 21. Die auffallend gleichberechtigte Stellung der Alkestis gegenüber Admet hebt Hofmannsthal auf, indem er das Verb *gewähren* verwendet – eine für Könige typische Tätigkeit. Der Wiener Autor lässt die Bitte an den *König* Admet und nicht ausschließlich an den Ehemann stellen. Dadurch rückt der Lebenstausch von der zwischenmenschlichen Ebene (bei Euripides) auf die gesellschaftlich-politische Ebene und findet somit eine gewisse Berechtigung. Im Verlauf des Stücks wird die Betonung auf das Königtum Admets weiter deutlich.

³¹² Esselborn: Hofmannsthal und der antike Mythos, S. 94.

Die Ahnung wird ebenfalls in den letzten Versen der Sterbenden deutlich, als sie fühlt, dass ihr Tod gekommen ist. Im Gegensatz zur Todesangst zu Beginn ihres Auftritts zeigt Alkestis kurz vor ihrem Ableben eine erstaunliche Gefasstheit, ja sogar Entschlossenheit. Der Ausruf „Ich muß fort, Kinder, Kinder! Lebt wohl!“ (A_H, S. 20, V.25) enthält die Nuance des Zwangs trotz des Modalverbs *muß* nicht mehr so stark wie bei Euripides (*doch nicht freiwillig*³¹³) und verliert sich ganz in der letzten Antwort der Sterbenden auf die Frage Admets: „Was willst du denn? was willst du denn? - Fortgehn. Leb wohl“ (A_H, S. 20, V. 29). Den von Euripides explizit beschriebenen Todeskampf³¹⁴ lässt Hofmannsthal weg.

Admet

Die Erkenntnis über die Zusammengehörigkeit von Leben und Tod, die Alkestis gewonnen hat, muss Admet erst im Laufe des Stücks erlangen.

Der König reagiert auf den Tod seiner Frau mit „unstillbare[r] Trauer“³¹⁵. Das Leben verliert seinen Sinn: „So grauenvoll ist, wenn man bedenkt, das Leben“ (A_H, S. 21, V. 17f.).

Dies bildet eine Antithese zur Aussage Hofmannsthals über das „unsäglich Wundervolle des Lebens“. Admet scheint die „Bewältigung des Lebens“ – die „gleichbedeutend mit der Bewältigung des Todes“³¹⁶ ist – noch nicht zu gelingen. Das Schicksal „trifft den König „im Grauen vor dem Tod“. Da es jedoch auch „in die Schrecken des Lebens gekleidet“ ist, muss Admets „Versuch, sich dem Schicksal zu entziehen“³¹⁷, scheitern.

Doch der Tausch ist vollbracht, Admet hat das Opfer der Alkestis angenommen und sich dadurch schuldig³¹⁸ gemacht. Bei beiden Autoren hebt der Gerettete darum zu einer Rede voller Versprechen und Klagen an, die aufgrund der Übertriebenheit „misstrauisch“³¹⁹ bezüglich ihrer Glaubwürdigkeit machen. Hofmannsthal hat versucht, diesen Eindruck zu verringern, indem er die besonders auffälligen und ungeschickten Verse des griechischen Protagonisten änderte. Laut Esselborn hat Hofmannsthal „Admet zu einem Edlen stilisiert“³²⁰.

³¹³ οὐ δῆδ' ἐκούσα γ', A_E, V. 389.

³¹⁴ *Und doch mein dunkler Blick wird beschwert* (A_E, V. 385) oder *Als ob ich schon nicht mehr da bin, so sprichst du zu mir* (A_E, V. 387), d.h. wie von fern hört ihn Alkestis nur noch. Auch durch Admets Aufforderung, sie solle das Gesicht heben (A_E, V. 388), wird ihr Todeskampf deutlich – sie hat offenbar keine Kraft mehr, um ihren Kopf aufzurichten.

³¹⁵ ..., die laut Eva-Maria Nüchtern „komplementär zu Alkestis' unbedingter Liebe ist“. Nüchtern: Hofmannsthals „Alkestis“, S. 22.

³¹⁶ W. Rey: *Weltentzweiung und Weltversöhnung in Hofmannsthals Griechischen Dramen*, Philadelphia, 1962, S. 41.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Walter Ritzer begründet die Handlung Admets mit dessen Königsein. „Für das Wohl des Vaterlandes ist sein Leben wichtiger als das eines andern“ (Ritzer: Hofmannsthal und Euripides, S. 332). Diese Argumentation ist an der Stelle aber meiner Meinung nach zu früh. Vielmehr baut sich Admet erst im Verlauf des Dramas eine Berechtigung seiner Entscheidung anhand des Königsdaseins auf, indem er Alkestis' Opfer als Motivation zum besseren Regieren und Leben begreift.

³¹⁹ Wilamowitz-Moellendorf: *Euripides Alkestis*, S. 29. Siehe ebenfalls diese Arbeit, Kapitel III.3, S. 22.

³²⁰ Esselborn: *Hofmannsthal und der antike Mythos*, S. 89.

Der König beginnt mit dem Versprechen, dass „alles so geschieht“ (A_H, S. 18, V. 39), wie es Alkestis von ihm erbeten hat: „[...] keine Frau / Trägt diesen Namen, noch der Königin / Stirnreif und goldnen Gürtel hier im Land“ (A_H, S. 18, V. 39).

Die egoistisch und vorwurfsvoll anmutenden Klagen des euripideischen Witwers, Alkestis *habe ihm keinen Segen gebracht und ihm den Genuss des Lebens genommen*³²¹, streicht Hofmannsthal und verfeinert die Rede stattdessen durch folgende Verse:

Der Gürtel und der Reif, die bleiben leer,
Leer wie mein Herz, wie meine Arme leer,
Goldfassung ohne Sinn und ohne Wert,
Daraus der Dieb den Diamanten brach!
(A_H, S. 19, V. 4-8)

Die Aufzählungen und die Häufung des Adjektivs *leer* bewirken die Bekräftigung und Glaubwürdigkeit des Versprechens.

Eines weiteren Stilmittels bedient sich der König in dem Vergleich der Liebe seiner Eltern und der Alkestis: „[...] Ihre Liebe ist / Ein Wort im Wind, die deine Öl und Wein, / Nein, Blut [...]“ (A_H, S. 19, V. 10-12)³²² – Die Metapher *Wind* drückt die Unzuverlässigkeit der Eltern aus, wohingegen *Öl*, *Wein* und *Blut* Substanzen voll „sakramentaler Wirkmacht“³²³ darstellen. Das Statuenmotiv in der euripideischen Fassung (Textbeispiel, siehe S. 26), das für einige Forscher die größte „Geschmacklosigkeit“ und „Peinlichkeit“³²⁴ des Königs bildet, gestaltet Hofmannsthal derart um, dass er die Puppe, die sich der Klagende wünscht, in eine Personifikation der Trauer umwandelt, wodurch die Unsensibilität entfällt:

Solang ich leb, ist Trauer meine Herrin,
Setzt sich mit mir zu Tisch, geht hinter mir
Und steht des Nachts an meinem leeren Bette
Und sieht mich an mit eisernen Augen, stumm.
Und manches Mal schlaftrunken wähn ich dann,
Du stündest da, und strecke meine Arme
Nach ihr und schlafe selig lächelnd ein,
bis sie mir ihre kalte Hand aufs Herz
Hinlegt und schauerlich der Wahn zerrinnt.
(A_H, S. 19, V. 17-25)

Einen ähnlichen Ausweg hat der moderne Autor auch für die Verse des Orpheusmotivs gesucht, das bei Euripides gekünstelt und dadurch halbherzig wirkt. Hofmannsthals Admet verwendet Begriffe der Liebe und Erotik, durch die Konjunktion *und* verbunden, sodass sein Wunsch leidenschaftlich (nahezu stürmisch) klingt: „des Orpheus wilden, süßen Mund [...] sein Saitenspiel, drauf Herzenslust / Und Sehnsucht und Verführung und Genuß [...]“ (A_H, S. 19, V. 33-35). Dennoch ist sich Admet bewusst, dass es sich nur um einen unrealen Wunsch handelt und findet wieder in die Realität zurück (hier im Vergleich mit Euripides):

So bleib ich hier am öden Ufer stehn, Ohnmächtig winselnd, bis der Tod mich holt Und dir entgegen führt zum zweitenmal! (A _H , S. 20, V. 1-3).	<i>Aber nun erwarte mich dort, wenn ich sterbe, und bereite das Haus vor, damit du mit mir zusammenwohnst [...]</i> (A _E , V. 363-365)
--	--

³²¹ σοῦ γὰρ οὐκ ὠνήμεθα und σὺ γὰρ μου τέρψιν ἐξεῖλον βίου, A_E, V. 335, 347.

³²² Dagegen scheint das Urteil bei Euripides wie aus dem Munde eines Kindes: *Denn sie waren im Wort, jedoch nicht in der Tat meine Freunde*, A_E, V. 338f. Kinder teilen ihre Welt in Freunde und Nicht-Freunde auf.

³²³ Nüchtern: Hofmannsthals „Alkestis“, S. 23.

³²⁴ Vor allem Kurt von Fritz, siehe diese Arbeit, S. 26 sowie S. 25.

Durch die Adjektive wirken die hofmannsthalschen Verse feuriger als die des euripideischen Admet. In der Textstelle offenbart sich ein weiteres Merkmal des Charakters Admets: sein Egoismus, der von Euripides nicht nur in der Abschiedsszene hervorgehoben wird³²⁵.

Hofmannsthal hat versucht, die Egozentriertheit der Admet-Figur zu mildern, indem er unter anderem die Aufforderungen Admets, dass Alkestis ihn nicht verlassen soll (Imperative) entweder durch den Einschub von Partikeln oder durch eine andere Wortwahl zu mildern.

Während es bei Euripides heißt: *Richte dich auf, oh Unglückliche, gib nicht auf (bzw. verlass mich nicht)!* (A_E, V. 250), ruft der moderne Admet: „Gib nicht so nach, Alkestis, sei doch gut! Laß mich nicht so allein!“ (A_H, S. 16, V. 29-31). Die Partikeln *so* und *doch* schwächen die Aufforderungen ab. An anderer Stelle benutzt Hofmannsthal Verben des Bittens: „Ich fleh / Dich bei den Göttern an, verlass mich nicht!“ (A_H, S. 17, V. 23f.) – dagegen Euripides: *Bei den Göttern, wage es nicht, mich zu verlassen!* (A_E, V. 275).

Laut Rey hat Hofmannsthal versucht, die euripideische „Innerlichkeit des isolierten Ichs“ durch die „Ich-Du-Gemeinschaft zweier Liebenden“³²⁶ zu ersetzen³²⁷.

Neben den Veredelungen, die Hofmannsthal an der Admet-Figur unternimmt, hat er eine wesentliche Schwäche beibehalten: die fehlende Einsicht Admets seiner Verantwortlichkeit für Alkestis' Tod. Wie im euripideischen Original zeigt Admet während der Abschiedsszene keine Reue und entschuldigt sich nicht bei Alkestis. Er nimmt ihr Opfer als gegeben hin und beweint ihr und sein eigenes Unglück.

Im Verlauf des Stücks wird zu überprüfen sein, ob Admet zur Einsicht seiner Schuld gelangt und Reue zeigt und ob die Veredelung Admets aufrechterhalten bleiben kann.

Der Sohn Eumelos und das Trostlied der Frauen

Das Sterben der Alkestis löst nicht nur bei Admet eine tiefe Not aus („Wir sind / Sehr elend, Kinder: arm ist euer Vater!“, A_H, S. 21, V. 5f.), sondern auch bei den Kindern.

Obwohl sie noch jung sind, müssen sie miterleben, wie ihre Mutter stirbt, Alkestis spricht sie in ihren letzten Atemzügen direkt an: „Ich muß fort, Kinder, Kinder! Lebt wohl!“ (A_H, S. 20, V. 25). Bei beiden Autoren reagiert der Sohn Eumelos zunächst mit der naiven Verständnislosigkeit eines Kindes auf den Tod der Mutter: „Mutter, hör doch!“ (A_E, V. 400 und A_H, S. 21, V. 3), worauf Admet ihm in kindgerechten Worten erklärt: „Sie sieht dich nicht, sie hört dich nicht.“ (A_E, V. 404 und A_H, S. 21, V. 5).

³²⁵ In Kapitel III.3, S. 25 (Eine Charakterisierung und Deutung der Admetfigur) dieser Arbeit wurde bereits ausführlich darauf eingegangen. Umstritten ist vor allem das hoch frequentierte Verb *προδοῦναι*, das die Bedeutung *verraten* oder *verlassen* haben kann.

³²⁶ Rey: Weltentzweiung und Weltversöhnung, S. 40.

³²⁷ Das gilt übrigens auch für die Alkestis-Figur. Während ihre Bitte im griechischen Original von vielen Interpreten nicht zu Unrecht als lieblos und eigennützig gedeutet worden ist, wirken ihre Formulierungen in der hofmannsthalschen Fassung liebevoll. Laut Nüchtern „drückt sich in ihrer Abschiedsrede [...] eindeutig ihre Liebe zu Admet aus.“ Nüchtern: Hofmannsthals „Alkestis“, S. 22.

Bei Euripides hebt Eumelos daraufhin eine hoch reflektierte Klage an, die wenig von der kindlichen Naivität spüren lässt. Im Gegenteil, die Erkenntnisse, sein Vater habe *vergeblich geheiratet* (πάτερ, / ἀνόνατ' ἀνόνατ' ἐνύμφευσας, A_E, V. 411-2) und *das Haus sei verloren* ohne Alkestis (μαῖατερ, ἄλωλεν οἶκος, A_E, V. 415), wirken reif und bilden einen Kontrast zu den fast kindlichen Klagen Admets. Dies unterstützt die Absicht des antiken Autors, die Schwäche des Königs darzustellen, der die Tragweite und Sinnlosigkeit des Lebenstauschs nicht in vollem Umfang begreifen kann³²⁸.

Hofmannsthal gestaltete den Auftritt des Kindes altersgerechter, indem er die Reflexionen gestrichen und den Monolog gekürzt hat. Sein Eumelos wird von der Sklavin auf den Schoß genommen (siehe Regieanweisung A_H, S. 21, V. 35) und „stellt kindliche Fragen“³²⁹: „Was legen sie die Mutter auf die Trage? [...] Ein fremder Mann? wann bringt er sie denn wieder?“ (A_H, S. 21, V. 30 und 37). Laut Nüchtern hat die Kindlichkeit „symbolische Bedeutung“: Sie „spiegelt die menschliche Unwissenheit angesichts des Todesmysteriums wider“³³⁰.

Der anschließende Gesang des Chors, das zweite Stasimon bei Euripides, beschreibt die Trauer des Gefolges. Er ist von Hofmannsthal wesentlich verändert worden. Den direkten Bezug zu Alkestis lässt der Autor fast vollständig weg, lediglich in der dritten Strophe, dem Gesang der Sklavinnen, erklingt ein Gebet für die Verstorbene: „Nicht des Geiers Schwingen schlage / Ihr ums Haupt, die wilden, Tod, / Flieg ihr auf den Mund, ein Falter, Schwarz und still im Abendrot!“ (A_H, S. 22, V. 21-24)³³¹. Aufschlussreiche Bilder liefern die Metaphern *Geier* und *Falter*: der Aasvogel steht für den „brutal vernichtenden Tod“, der Schmetterling, ein „Auferstehungssymbol“, „deutet auf Alkestis' Wiedergeburt hin“³³².

Die weiteren Preisungen des euripideischen Chorlieds an Alkestis³³³ ersetzt Hofmannsthal durch den Wechselgesang von älteren und jüngeren Frauen über das „Wundervolle des Lebens“ („Die Wunder der Weite, die Wunder der Nähe, [...] Wunderweg“, A_H, S. 22, V. 3, 7), über den jähen Einbruch des Schicksals („Da springt gegen sie mit eicherner Keule / Und schlägt sie nieder das stumme Geschick“, A_H, S. 22, V. 8f.) und schließlich über die Nutzung der Lebenszeit („Beladet mit Leben die fliehenden Stunden / Mit Lachen und Liebe, mit Herrschaft und Lust“, A_H, S. 22, V. 13-14).

³²⁸ Die psychologisch falsche Darstellung des Kindes bei Euripides lässt sich ferner auf den Umstand zurückführen, das der aktive Auftritt eines Kindes auf der Bühne zu Euripides' Zeiten äußerst selten war – kein anderes attisches Drama mit einer aktiven Kinderrolle ist uns überliefert. Demnach hatte Euripides wahrscheinlich weder ein Vorbild, nach dem er sich richten konnte, noch eine eigene Erfahrung mit Sprechrollen von Kindern auf der Bühne.

³²⁹ Nüchtern: Hofmannsthals „Alkestis“, S. 24.

³³⁰ Ebd.

³³¹ Vgl. die erste Strophe bei Euripides, A_E, V. 435-443: *Oh Tochter des Pelias, / mögest du mir heiter in den Gemächern des Hades / das sonnenlose Heim bewohnen! / Es solle Hades wissen, der schwarzhaarige Gott [...], dass er mit der besten Frau sehr Wertvolles / über den Acherontischen See bringt [...].*

³³² Nüchtern: Hofmannsthals „Alkestis“, S. 25.

³³³ Z.B. A_E, V. 444f.: *Viele Male werden die Dichter / dich besingen [...], V. 460: Du bist die einzige, oh Freundin der Frauen.* Vgl. auch S. 23 dieser Arbeit.

Diese Aspekte schließen zwar an die Aussage der euripideischen Tragödie von der Notwendigkeit des Schicksals an (sowie an den Appell des Herakles, das Schicksal hinzunehmen und die Lebenszeit zu nutzen). Ihre frühe Erwähnung bei Hofmannsthal macht jedoch die unterschiedliche Gewichtung der Aspekte deutlich: Hofmannsthal möchte zeigen, dass der Tod zwar notwendig ist, aber als ein Teil des Lebens mit zu dessen Wundern gehört.

Der Auftritt des Herakles und das Motiv der Gastfreundschaft

Die Frauen haben anhand von Metaphern und Begriffen nicht nur das Wunder des Lebens umschrieben, sondern auch eine Atmosphäre des Märchenhaften geschaffen: „Zauber der Töne, Königsgedanken aus Träumen der Nacht, Träumerei und Mohn im Haar“ (A_H, S. 22, V. 4, 5, 28). Diese Atmosphäre bereitet den Auftritt des Halbgottes Herakles vor, der dadurch nicht so unvermittelt erscheint wie bei Euripides³³⁴. Hofmannsthal lässt die Einwohner Herakles erblicken („Er ist es! Von Nemea ist's das Fell! / Die Keule ist's! Der Held Herakles ist's“, A_H, S. 22, V. 31-32) bevor der Held zu Wort kommt: „Geh ich hier recht zur Schwelle des Admet?“ (A_H, S. 22, V. 34). Dadurch verliert der erste Auftritt des Herakles an Unsensibilität. In diesem Sinne hat Hofmannsthal die Figur auch im Folgenden angelegt. Im Gespräch mit den Gefolgsleuten, die ihn mit staunenden Fragen umringen, wirkt der hofmannsthalsche Held besonnen und bescheiden, ganz im Gegenteil zu seinem euripideischen Vorbild:

Herakles (lächelnd):

Da hast du gar was Großes, alter Mann!
Staunst du auch jedes Mal, wenn du den Blitz
In alte Bäume fahren siehst? Und doch,
Der schlägt viel stärker zu als ich und kommt
Viel weiter her. (A_H, S. 23, V. 9-14).

Herakles:

*Du nennst die Mühe auch meines Schicksals.
Denn hart und immer zur steilen Höhe kommt es.
[...]Aber niemand wird sein, der sehen wird,
dass der Sohn der Alkmene jemals vor einer
feindlichen Hand fliehen wird. (A_E, V. 499-506).*

Als Admet in Trauerkleidung aus dem Haus tritt, ahnt Herakles sofort, dass der König „um einen Nahverwandten“ weint und „will dem Trauernden nicht lästig sein“ (A_H, S. 24, V. 28-9). Durch die Auflösung der Stichomythie und die Kürzung der Verse des Helden, verliert die Figur an Begriffsstutzigkeit und Komik. Seine philosophisch-mystische Lebensweisheit in dem zweiten Auftritt wird somit besser vorbereitet.

Im Dialog zwischen dem König und Herakles steht nicht mehr „Herakles' Inquisition“ im „Mittelpunkt der Szene“, sondern „Admets drängendes Bitten“³³⁵: „Herakles, nur dies eine tu mir nicht, / Daß du, ein Gast, umkehrst auf meiner Schwelle!“ (A_H, S. 24, V. 36-37). Er begründet die Gastfreundschaft anhand seines Königsdaseins, das dank des Opfertodes der Alkestis erhalten geblieben ist (A_H, S. 25, V. 13-17):

³³⁴ Dort platzt Herakles auf die Bühne: *Gastfreunde, Bewohner der Pheraischen Erde, / treffe ich denn Admet in seinen Häusern an?* (A_E, V. 476f.) Daraufhin antworten die Einwohner, ihn sofort erkennend: *In den Häusern ist der Sohn des Pheres, Herakles* (A_E, V. 478.)

³³⁵ Jens: Hofmannsthal und die Griechen, S. 38f.

[...] – Um einen König,
 Um einen milden König über Männer
 Und Land und Flüsse, einen reichen König
 Hat diese sterben dürfen, nicht um einen
 Der eines Königs Puppe.³³⁶

Diese Überlegung begründet das Verhalten des Witwers, die wahre Person der Verstorbenen zu verheimlichen („Mir starb kein Nahverwandter, nein ein Weib, / Zwar nötig hier im Haus, doch eine Fremde.“ A_H, S. 25, V. 18-20) und das Unglück des Todesfalls abzuschwächen („Gleichviel. Tot sind die Toten.“ A_H, S. 25, V. 21) – auch wenn ihn seine Trauer am Ende des Gesprächs wieder übermannt, wie seine *schwankende Stimme* (Regieanweisung) verrät: „Geh – jetzt – hinein – verzeih – Du siehst mich – später!“ (A_H, S. 25, V. 27-28).

Die Veredelung Admets vor und während des Streits mit Pheres

Das 3. Stasimon, ein Chorlied über die Gastfreundlichkeit des Königreichs von Admet, hat Hofmannsthal komplett herausgenommen. Stattdessen fügte der Autor eine Rede des Königs ein, in der die Veredelung des Charakters deutlich zum Ausdruck kommt.

Die Regieanweisung im Vorfeld der Rede deutet auf die Erhabenheit Admets hin: „Der König, im Begriff ins Haus zu gehen, wendet sich nach den untereinander murmelnden Edlen zurück“ (A_H, S. 25, V. 29-31). Etwas erhöht über den anderen auf der Treppe des Hauses stehend, „sagt er stark“ (siehe Regieanweisung, A_H, S. 25, V. 32):

Wer mich nicht versteht, wer fragen will,
 Wie dieses Tun zu solcher Trauer stimmt,
 Wem alles dies unziemlich scheint und hart,
 Der schweige und bedenk: der König tat's.
 (A_H, S. 25, V. 33-36)

Hier ist das Motiv des Königseins explizit genannt. Doch Hofmannsthal genügt dies nicht zur Rechtfertigung des Opfertodes. Er lässt Admet einen Vergleich seiner Vorfahren und sich selbst anstellen (A_H, S. 25, V. 39-40)³³⁷:

Ihr schautet doch zu meinen Vätern auf
 Und dachtet: „Wenn uns der durchs Feuer führt,
 Ist's gut, trägt er doch Helm und Schild von Göttern

Während sich die Königlichkeit früher durch Kampfesmut zeigte, ist es Admet „auferlegt, / So königlich zu sein, daß [er] darüber / Vergessen könne all [sein] eigenes Leid“ (A_H, S. 26, V. 7-9). Admets Herrschaft hat eine intellektuellere Bestimmung als die seiner Väter – eine Anspielung auf den kommenden Streit mit seinem Vater Pheres.

³³⁶ Dadurch entfällt die empörte Reaktion des euripideischen Chors (*Was tust du? Obwohl solch ein Vorfall vorliegt, Admet, / wagst du es, gastfreundlich zu sein? Was für ein Dummkopf bist du?*, A_E, V. 551-2) sowie die Rechtfertigung Admets, die bei Euripides eine egozentrische Nuance erhält. Dies trifft auf Admets Sorge um seinen Ruf (*Und zu den Übeln käme wohl noch dieses andere Unglück, / dass meine Häuser gastfeindlich genannt würden*, A_E, V. 557-558) sowie um sein Gastrecht bei Herakles (*Ich selbst träte in ihm den besten Wirt, / wenn ich irgendwann mit Durst ins Argierland käme*, A_E, V. 559-560) zu.

³³⁷ Hierzu steigt er laut Regieanweisung eine Stufe hinunter (A_H, S. 25, V. 37), was einerseits eine Bewegung voller Erhabenheit ist; andererseits nähert er sich so dem Volk, von dem er sich zuvor abgegrenzt hatte.

Nicht nur die Funktion eines Königs stellt Admet in seiner Rede heraus, sondern auch den Sinn des Opfers, den er zuvor angedeutet hatte (siehe die A_H, S. 25, V. 33-36):

Der schöne Leib der jungen Königin
ward in die Erde eingesenkt als Same:
nun sollen Wunderbäume Zweige spreizen,
[...]
Den Schatten wundervoll erhöhten Lebens;
Und Zaum und Zügel aller dieser Wunder
Will ich wie diesen Stab in meiner Hand
Beherrschend halten und mein Leid vergessen!
(A_H, S. 26, V. 10-19)

Admets Vision enthält Einsichten, die ihn in hohem Maße von seinem euripideischen Vorgänger unterscheiden. Er greift den Gedanken von Alkestis' Wiedergeburt auf, indem er sie als *Same* neuen Lebens sieht. Aus ihrem Körper sollen *Wunder* entstehen für ein „wundervoll erhöhtes Leben“. Die Formulierung steht im Kontrast zu Admets vormaliger Auffassung („so grauenvoll ist das Leben“), in der er den Tod nicht zum Leben zählte. Hier aber „wird der Begriff eines Todes entwickelt, der nur eine Seite des Lebens darstellt und zu dessen Steigerung beiträgt; die Tragik einer zersplitterten Welt wird gleichsam durch ein dionysisches Mysterium überwunden“³³⁸.

Admets „Wiedergeburtvision“ ist „eine Verdichtung der Wunderatmosphäre, ihre letzte Steigerung vor der wirklichen Wiedergeburt der Alkestis“³³⁹.

Die tröstliche Stimmung wird bei beiden Autoren jäh durch die Erscheinung des Pheres zerstört. Admet sieht sich von seinem Vater konfrontiert, dem er vorwirft, trotz seines hohen Alters nicht sein Leben für ihn geopfert zu haben. Bei Euripides folgt ein gehässiger Streit zwischen den beiden, der das retardierende Moment und zugleich einen Höhepunkt im Aufzeigen der Schwächen Admets darstellt.

Zu der von Hofmannsthal konzipierten Veredelung des Königs passt der schonungslose Agon zwischen Vater und Sohn nicht. Aus diesem Grund hat der Autor die zwei Rheseis und den anschließenden stichomythischen Schlagabtausch erheblich gekürzt. Die Enttäuschung Admets über seinen Vater ist in den Regieanweisungen wiedergegeben, in seinen Äußerungen überwiegt der Versuch, höflich zu bleiben. Er begrüßt Pheres „mit Anstrengung freundlich“ (Regieanweisung, A_H, S. 27, V. 10) und bittet ihn „mit bemeisterter Ungeduld: Vater, / Mach's kurz!“ (A_H, S. 27, V. 21-23)³⁴⁰. Die Argumentation gegen Pheres in Bezug auf dessen Alter und Elternpflichten hat Hofmannsthal weggelassen, ebenso wie die Zweifel an dessen Vaterschaft oder den Vorwurf der Feigheit³⁴¹.

³³⁸ Riedel: Nietzsche und das Bild einer „dionysischen Antike“, 2002b, S. 169f.

³³⁹ Nüchtern: Hofmannsthals „Alkestis“, S. 29.

³⁴⁰ Dagegen bei Euripides: *Du bist weder zu dem Grab gekommen, weil du von mir eingeladen wurdest, / noch zähle ich deine Anwesenheit zu den Freunden* (A_E, V. 629-30). Das Motiv der Freundschaft zeigt hier erneut die kindliche Argumentation Admets.

³⁴¹ Bei Euripides: *Warst du vielleicht gar nicht der Vater dieses Körpers hier?* (A_E, V. 636) und: *Fürwahr, du zeichnest dich von allen durch Feigheit aus* (A_E, V. 653-4).

Pheres büßt im Unterschied zu Admet an Würde ein. Die Tilgung seiner Argumente zur Elternpflicht, zum Lebensrecht oder zur Schicksalsübertretung Admets³⁴² wirft ein negatives Licht auf die Figur des Vaters. Ihm bleibt nur die Betonung auf das süße Leben („Indessen wir uns am süßen Leben erfreuen, / Denn wir (er kichert) wir leben und sind frisch“, A_H, S. 27, V. 26-29) oder Verächtlichkeit gegenüber Alkestis („Und dich hat doch ein schwaches Weib besiegt, / Die sich dem schönen Knaben opfern ging“ (A_H, S. 28, V. 26-7).

Admet, der das Verhalten seines Vaters mit dessen Alter entschuldigt³⁴³, reagiert auf die Beleidigung: „Schweig! Und geh! geh! geh!“ (A_H, S. 29, V. 9).

Bezeichnenderweise zieht Pheres mit der Frage ab: *Bin ich nicht ein König, he, / So gut als er ein König?* (A_H, S. 29, V. 14-5). Hier wird der Aspekt des Königlichseins aus der Rede Admets aufgegriffen. Admet konnte im Streitgespräch seine intellektuelle Bestimmung des Königlichseins bewahren, wohingegen Pheres materialistisch orientiert und egoistisch wirkt. Er ist keineswegs ein Spiegelbild Admets wie bei Euripides, sondern ein Kontrastbild.

Herakles und der Diener

Während der Trauerzug sich in Bewegung setzt, ändert sich die Stimmung des Stücks erneut. Die Bedrücktheit, verursacht durch den Streit und durch den Trauergesang, wird gestört vom „nicht deutlich verständliche[n], trunkene[n] Singen des Herakles: Weiberarme, Weinreben [...]“ (A_H, S. 29, V. 19-23). Dieser unvermittelte Szenenwechsel verstärkt den Kontrast zwischen „Todesatmosphäre“ und „Lebenslust“. Darüber hinaus deutet der „Zusammenklang von Todesgesang und Singen im Rausch“³⁴⁴ die Lebensphilosophie des Halbgottes voraus.

Doch zunächst folgt der Bericht des Sklaven – bei beiden Autoren in Form einer Beschwerde über das Gelage des Herakles. Der verprellte Gast versucht, den mürrischen Diener aufzumuntern und eröffnet seine Trostrede deutlich unter der Wirkung des Alkohols³⁴⁵. Oberflächlich geht es in Herakles' Trost bei beiden Autoren um den Genuss des gegenwärtigen Lebens in Form des Rausches und der Liebe:

Göttliche Art der Trunkenheit vielleicht
Ist, was wir Totsein heißen!
Weintrunkne und Verliebte, die Berauschten
Der Kypris, schau'n mit solchen sonderbaren
Augen auf einen, als ob sie, aus Dämmerung
voll Wundern, zwinkernd ins Alltäglich-Grelle
Einträten [...]
(A_H, S. 30, V. 39-40, S. 31, V. 1-5)

*Woher das Unbekannte des Schicksals kommen wird,
ist weder zu lehren noch durch eine Kunst einzufangen.
Da du dieses nun von mir hörst und lernst, ist es möglich,
erfreue dich, trink, denke
an dein jetziges Leben, das andere ist des Schicksals.
Ehre auch die größte und den Menschen freundlichste
der Götter, Aphrodite [...]*
(A_E, V. 785-791)

³⁴² *Ich habe dich zum Herren dieser Häuser gemacht, / und ernährt, ich schulde dir nicht, für dich zu sterben* (A_E, V. 681-2), *Du freust dich das Licht zu sehen; Meinst du, der Vater freut sich nicht?* (A_E, V. 691) und *Du hast doch schamlos durchgesetzt, nicht zu sterben, / und lebst, indem du das verhängte Schicksal übertreten hast* (A_E, V. 694-5)

³⁴³ *Wie grauenvoll, daß bloße Zeit dies bewirkt / Dies ganz unwürdig hilflos Häßliche, / Fast wie das Alter selber hassenswert!* (A_H, S. 27, V. 32-34).

³⁴⁴ Nüchtern: Hofmannsthal's „Alkestis“, S. 30.

³⁴⁵ Die Trunkenheit macht bei Euripides die komische Komponente des Stücks aus, da sie keinem weiteren Zweck dient. Bei Hofmannsthal fällt jedoch jegliche Komik weg, weil Herakles die Trunkenheit als etwas Dionysisches und Tod-Verbundenes interpretiert.

Auf tieferer Ebene offenbaren die Herakles-Figuren jedoch die Kernaussage des jeweiligen Stücks. Während Euripides das Augenmerk auf die Unausweichlichkeit des Schicksals und die Verantwortlichkeit eines jeden für sein eigenes Leben richtet, versucht Hofmannsthal anhand des mythischen Helden die „enge Beziehung zwischen Trunkenheit, Rausch und dem Geheimnis des Todes“³⁴⁶ herzustellen. Er lässt Herakles *die Berauschten der Kypris* mit den Toten vergleichen (A_H, S. 31, V. 5-9):

[...] kämen aber Tote wieder,
sie hätten noch viel wundervollre Augen,
so vollgesogen innerlich mit Wundern, –
[...] Und was noch sonst im Herzen träumt der Erde –

Der Tod wird dadurch als ein Teil des Lebens – des Wunders – dargestellt, als ein Gang ins „Herz der Dinge“³⁴⁷. „Der Alpdruck der Vergänglichkeit weicht, denn das Schicksal des Sterbenmüssens [...] erweist sich als Erhöhung in die göttliche Trunkenheit des mütterlichen Alls“³⁴⁸. Durch das Erscheinen des Herakles „tritt der Umschlag aus dem Grauenhaften ins Wunderbare ein“³⁴⁹. Dies wird bei Hofmannsthal vordergründig auf das „Wunder“ des Lebens bezogen und als eine logische Konsequenz folgt daraus: die Wiederkehr der Alkestis.

Als Herakles erfährt, dass die Königin gestorben ist, beschließt er, sie aus dem Hades zurückzuholen. Reue über sein Gelage und Dankbarkeit für die Gastfreundschaft sind die Motivationen der Rettungsaktion. Während der Halbgott bei Euripides das edle Verhalten Admets relativ unreflektiert mit Gleichem vergelten möchte³⁵⁰ (Segall sieht darin eine Geste zwischen Männern), deutet Hofmannsthals Herakles durch zusätzliche Verse das Verhalten des Königs, wodurch dessen Veredelung hervorgehoben wird:

[...] Das ist viel mehr als Trunk
Und Gastgeschenk, wie's Könige wohl geben.
[...] Der schweigt wohl auch, wo er der Stärkre ist,
Und läßt den Schwächern prahlen! (A_H, S. 33, V. 2-9)

Erneut wird der Vergleich des unterschiedlichen Königlichseins beschrieben: Admet hebt sich von den übrigen Fürsten ab durch charakterliche Stärke, die Herakles nicht nur auf die Gastfreundschaft Admets bezieht, sondern allgemein auf dessen Person.

Dieser Aspekt fehlt bei Euripides ganz – im antiken Stück ist die Gastfreundschaft die einzige Stärke des Königs.

³⁴⁶ Nüchtern: Hofmannsthals „Alkestis“, S. 30.

³⁴⁷ Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, S. 120. Nietzsche verbindet das Mysterium des Todes mit dem dionysischen Rausch. Diesen Gedanken scheint Hofmannsthal in der Heraklesrede übertragen zu haben.

³⁴⁸ Rey: Weltentzweiung und Weltversöhnung, S. 47.

³⁴⁹ Ebd., S. 46.

³⁵⁰ [...] *τοιγάρ οὐκ ἐρεῖ κακὸν εὐεργετῆσαι φῶτα γενναῖος γεγώς*, A_E, V. 859-60 entspricht A_H, S. 33, V. 37-38: *Er soll nicht sagen, wohlgetan / Hab er, der Edle, einem schlechten Mann!*

Die Totenklage Admets

Die Veredelung der Admet-Figur führt Hofmannsthal auch in der Totenklage fort, indem er die ausgedehnte Klage durch „ein dumpfes, in sich versunkenes Brüten Admets“³⁵¹ ersetzt, was starke Kürzungen – von 140 Versen im Original (V. 861-1005) auf 70 Verse – und Veränderungen des euripideischen Kommos nach sich gezogen hat.

In der antiken Tragödie bricht Admet im Anblick des leeren Palastes in lautes Wehgeschrei aus, das der Chor durch Tröstungen zu besänftigen versucht³⁵². Doch Admet lässt sich nicht beruhigen und da seine Klagen zunehmend egoistischen und peinlicher³⁵³ werden, verliert der Chor die Geduld: *Ertrage es! Du hast nicht als Erster [...] eine Frau verloren. Solches Unglück bedrückt auch andere [...]* (A_E, V. 892-4).

Die Konstellation des kindlichen Gebarens Admets gegenüber der Gefasstheit der übrigen Dramenfiguren passt nicht in das Bild des edlen Königs, das Hofmannsthal in den bisherigen Szenen aufgebaut hat. Er streicht daher den Eingangsdiallog und setzt unmittelbar mit der Klagerede des Witwers ein (A_H, S. 34, V. 5-8):

Aus leeren Augenhöhlen starrst du her,
Mein Haus! Öd streicht die Luft durch Leeres hin,
Die Bäume brüten, hässlich, stumm ist alles!
Gebt einen Mantel, mir ist kalt.

Anhand der Personifikationen wird eine düstere Todesatmosphäre geschaffen: das Haus ähnelt einem Totenkopf, die Umgebung einer Einöde, Kälte wird ausgestrahlt. Admet, der sich davor schützen will, hüllt sich ein in einen Mantel, „Dingsymbol für Abgrenzung und Ausdruck [für] Wärmebedürftigkeit“³⁵⁴. Admet zieht sich tief in sein Innerstes zurück, wo allein Alkestis' „Herzens Herz“ (A_H, S. 34, V. 23) weiterbebt – die „Gefahr der Erstarrung“ ist groß, die laut Rey „mit dem Willen zur Erinnerung verbunden ist“³⁵⁵.

In dieser tiefen Versenkung ins Innerste nimmt der Trauernde den hinter ihn getretenen Jüngling kaum wahr. Dessen Trost ist das Einzige, was vom Ananke-Lied der antiken Vorlage übrig geblieben ist. Es greift das Bild des Grabsteins auf, allerdings etwas abgeändert: so heißt es nicht wie bei Euripides, *sie solle den Göttern gleich verehrt werden* (A_E, V. 998-9), sondern: „nun ward sie Göttin“ (A_H, S. 34, V. 32-33)³⁵⁶.

Admet gleitet zunehmend in einen Traumzustand, der seine Ahnung vom Ur-Einen („solche Tiefen“), vom Dionysisch-Mystischen („den andern Göttlichen“) offenbart:

³⁵¹ Esselborn: Hofmannsthal und der antike Mythos, S. 93.

³⁵² *Αδ. αἰαῖ - Χο. πέπονθας ἄξι' αἰαγμάτων. - Αδ. ἔ ἔ. - Χο. δι' ὀδύνας ἔβας, σάφ' οἶδα...- Αδ. φεῦ φεῦ [...]*(A_E, V. 872-74). Ähnlich auch die Verse 889-894.

³⁵³ Zuerst verlangt Admet, in Hades' Häuser gehen zu können, da er sich nicht mehr an den Sonnenstrahlen erfreuen kann (A_E, V. 867-8), dann wünscht er sich, nie geheiratet zu haben (A_E, V. 880).

³⁵⁴ Nüchtern: Hofmannsthal's „Alkestis“, S. 33.

³⁵⁵ Rey: Weltentzweiung und Weltversöhnung, S. 54.

³⁵⁶ Der Tod der Alkestis wird ein weiteres Mal als eine Verwandlung verstanden und die Frage scheint berechtigt, in welcher Form Alkestis am Ende des Stücks wiederkehren wird. Schon bei Euripides ist sie nicht klar beantwortet (Das Schweigen der Alkestis am Ende rufen Zweifel hervor). Hofmannsthal will die „Möglichkeit einer unpersönlichen Wiedergeburt der Alkestis andeuten“ (Rey: Weltentzweiung und Weltversöhnung, S. 55), bevor er sie dem Mythos entsprechend in realer Person aus dem Hades zurückkehren lässt.

So aber träum ich dumpf in solchen Tiefen
 Der Seele, draus nur Ahnung Kunde gibt
 Von dir, wie von den andern Göttlichen [...]
 Denn alles dies lebt irgendwo in uns.
 (A_H, S. 35, V. 7-11)

Der veränderte Blick auf das Schicksal macht das vierte Stasimon überflüssig. Der hofmannsthalsche Admet spürt bereits, dass Leben und Tod zusammengehören. Zudem erkennt Admet die Unausweichlichkeit des Todes selbst: „Tot! Tot! Kann denn das sein? / Nicht da! nicht dort! und kommt nie mehr herein!“ (A_H, S. 35, V.18-19).

Allein zu einer Einsicht gelangt der König im Gegensatz zu seinem antiken Vorgänger nicht: *Ich aber, der leben muss, der das Verhängnis zuließ, werde ein trauriges Leben führen. Jetzt begreife ich* (A_E, V. 939-940). Es ist ein spätes Einsehen der eigenen Verantwortlichkeit für Alkestis Tod, dessen Folgen Admet so bitter zu spüren bekommen hat.

Dennoch kann die Einsicht den Egoismus der Worte nicht aufwiegen. Der euripideische Admet begreift zwar, dass der Lebenstausch aufgrund seiner Konsequenzen sinnlos war, aber sieht nur sich selbst geschädigt: er ist der Hinterbliebene, der fortan ein Leben in Trauer führen muss – ein Leben voller Unannehmlichkeiten, wie *die leeren Betten des Ehelagers* (*γυναικὸς εὐνάς κενάς* A_E, V. 945), *den schmutzigen Fußboden* (*αὐχμηρὸν οὐδᾶς* A_E, V. 947), *den Anblick gleichaltriger Frauen* (*οὐ γὰρ ἐξανέξομαι / λεύσσω δάμαρτος τῆς ἐμῆς ὁμήλικας* A_E, V. 952-3), *den Ruf als Feigling* (*ἀντιδοὺς ἀψυχία* A_E, V. 957). Trotz dieser Kehrseiten des gewonnenen Lebens zeigt Admet weder Reue noch entschuldigt er sich für die Annahme des Opfers. Im Gegenteil: er macht Alkestis das Opfer zum Vorwurf³⁵⁷.

Hofmannsthals Admet unterlässt derlei Überlegungen. Er gelangt nicht zu der Erkenntnis, dass sein Leben nicht mehr lebenswert, sondern dem Tode gleich sei – und kann auch nicht dazu gelangen: denn für ihn ist das Opfer der Frau eine Verpflichtung zur Veredelung. Es „soll [...] im Leben fruchtbar werden, und zwar im Seelenadel des wahren Königtums“³⁵⁸. Als „Auftrag der Selbstlosigkeit“³⁵⁹ sieht Admet z.B. das Vergessen des eigenen Leids in Form der Gastfreundschaft, aber auch seine Selbstbeherrschung in Bezug auf die Trauer. So wirkt der hofmannsthalsche König in der Klageszene edler als sein antiker Vorgänger.

Dennoch zeigt auch er weder Reue noch bittet er um Verzeihung für den Opfertausch. Dagegen stilisiert er Alkestis' Tod für sich selbst, indem er sich zunehmend „vom Strom des Lebens“³⁶⁰ ausschließt. Beinahe despotisch ruft er: „Ich ertrag eure Weiber nicht! / Das Land ist fürchterlich! [...] Seid lieber häßlich, starr und stumpf als so!“ (A_H, S. 35, V. 23-29).

³⁵⁷ In den Versen A_E, V. 935-8 nennt Admet die gestorbene Alkestis die Glücklichere von beiden (*φιλοι, γυναικὸς δαίμον' εὐτυχέστερον / τοῦμοῦ νομίζω*), da sie kein Leid mehr spürt (*τῆς μὲν γὰρ οὐδὲν ἄλγος ἄλγεταί ποτε*) und ihre Qualen ruhmvoll beendet hat (*πολλῶν δὲ μόχθων εὐκλεῆς ἐπάυσασα*).

³⁵⁸ Rey: Weltentzweiung und Weltversöhnung, S. 54.

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Ebd.

Der Schluss: Alkestis' Wiederkehr:

Trotz der Schwächen Admets, die Hofmannsthal nicht zuletzt deshalb beibehalten hat, um eine Konturlosigkeit der Dramenfigur zu vermeiden³⁶¹, erhält er seine Gattin durch Herakles wieder, der wie in der euripideischen Fassung mit der verschleierte Alkestis zurückkehrt.

Vergleicht man die Schlussverse beider Stücke, fällt auf, dass Hofmannsthal diese Szenen am wenigsten modifiziert hat. Das muss aber nicht verwundern, denn im Anschluss an die umfassenden Veränderungen der vorherigen Szenen kann man den Schluss, auch wenn er der euripideische ist, nur im Sinne Hofmannsthals verstehen.

Dies lässt sich an der Problematik von Alkestis' Rückkehr illustrieren: Bei Euripides bilden der Realismus der Charaktere und das Wunder der Rettung einen scharfen Kontrast – das glückliche Ende rückt auf die Ebene des Mythos (oder Märchens). Hofmannsthal dagegen bereitet Alkestis' Wiedergeburt im Drama mythisch vor, sodass die tatsächliche Rückkehr nur als logische Konsequenz aus dem vorher Geschehenen verstanden werden kann.

Dennoch hat der Autor einige Änderungen am Dramenende vorgenommen, die seine Deutung der Wiederkehr kennzeichnen.

Eine Umgestaltung betrifft die Rede Admets im Anschluss an Herakles' Bitte um die Aufnahme der verschleierte Frau³⁶²: Hofmannsthal fügt Verse hinzu, die eine mystische Verbindung zwischen der aus den dionysischen Gründen wiederkehrenden Frau und Admet beschreiben: „Die dumpfe Starrheit meines Innern löst / In Sehnsucht qualvoll ihre Gegenwart“ (A_H, S. 36, V. 35-6). Angesichts der Frau fühlt Admet „die ‚Entschleierung‘ und Selbstwerdung in seinem Innern“³⁶³: „Und lautlos wie ein Schleier löst sich ab / Vom nackten Ich das bunte Schicksalskleid“ (A_H, S. 37, V. 25-26). Admet erlebt mithilfe der Alkestis die Befreiung von einem Leben (dem *bunten Schicksalskleid*), das den Tod nicht als Teil enthalten hat. Plötzlich fühlt er sich federleicht, da er im Anblick der Frau das Vorhandensein eines *Herzens aller Dinge* ahnt: „Als trüge mich der Adler in der Luft / [...] Als wär sie aus dem Herzen aller Dinge / Ans Licht getreten!“ (A_H, S. 37, V. 28, 32-3). Die Verse schließen an die früheren Vorstellungen im Stück von der Verwandlung bzw. Wiedergeburt der Alkestis an. Doch Admet verwirft seine Ahnung wieder („Die Toten, / Die kommen auch nicht wieder!“, A_H, S. 37, V. 34-5) und verweigert ganz nach Euripides die Aufnahme der Fremden aus Treue zu seiner Frau. Herakles' Ratschläge und Mahnungen³⁶⁴ nützen nichts: „An meiner Seite ruht kein zweites Weib!“ (A_H, S. 38, V. 23). Obwohl die Treuebekundungen des hofmannsthalschen Witwers mit denen des griechischen Originals identisch sind, wirken sie glaubwürdiger. Dies lässt sich auf die Veredelung Admets zurückführen, die Hofmannsthal im Verlauf des Stücks vorgenommen hat.

³⁶¹ Man denke hierbei nur an den Admet der Wielandschen *Alkestis*.

³⁶² Die Rede des Halbgottes hat Hofmannsthal bis auf einige Verkürzungen von Euripides übernommen.

³⁶³ Nüchtern: Hofmannsthals „Alkestis“, S. 37.

³⁶⁴ Z.B.: „Es heilt ein Weib und neuer Ehe Lust / Den Jammer.“ Oder: „Wie? willst du ewig Witwer sein?“ (A_H, S. 38, V. 16-17; 21)

Am Ende eines regelrechten Wortgefechts (die einzige Stichomythie, die Hofmannsthal von Euripides übernommen hat) überredet Herakles den König, die fremde Frau ins Haus zu führen. Im Moment der Übergabe lässt Herakles den Schleier fallen und enthüllt Alkestis. In beiden Stücken reagiert Admet zunächst mit Staunen und Zweifel über die Wirklichkeit der Gattin. Bei Euripides lenkt der König mit der technischen Frage an Herakles *Wie brachtest du sie aber von unten ans Licht?*³⁶⁵ von seiner Unsicherheit ab. Auch am Ende des Stücks wird seine charakterliche Schwäche dargestellt, da er aus Furcht vor der stummen Alkestis versucht, Herakles bei sich zu behalten.

Dagegen richtet Hofmannsthal die Aufmerksamkeit Admets ganz auf die stumme Frau und ihre Wirkung auf ihn: „Weh! Mich fast ein Schauer an! / Warum so lautlos steht mir diese da?“ (A_H, S. 41, V. 16-20). Herakles liefert dem König die euripideische Erklärung für Alkestis' Stummheit, fügt aber hinzu:

Des Lebens Früchte geben sich nicht uns,
Sie lassen allenfalls sich nehmen: diese
Gab sich dir hin und gibt sich dir auf neu
So ganz, wie kaum dir selber du gehörst.
(A_H, S. 41, V. 30-33)

Dies knüpft unmittelbar an die Vision Admets von der Wiedergeburt der Alkestis („in die Erde eingesenkt als Same“, A_H, S. 26, V. 11) an. Der Gedanke, dass Alkestis' Tod Früchte tragen müsse, und den Admet durch Selbstlosigkeit umzusetzen versuchte, wird hier in Form der wahren Wiedergeburt aufgenommen. Die Bemühungen Admets haben sich gelohnt, Alkestis und er sind wieder vereint. In Erinnerung an den von Hofmannsthal beschriebenen Grundmythos der *Alkestis* („die in Individuen zerstückelte Welt sehnt sich nach Einheit, Dionysos Zagreus will wiedergeboren werden“) fällt auf: die Wiedergeburt der Alkestis zieht die Vereinigung von Alkestis und Admet nach sich, anhand ihrer „gegenseitige[n] Treue [ist] die Trennung der Individuation überwunden“³⁶⁶ – die Einheit der zerstückelten Welt ist erreicht – nicht nur in Bezug auf die Liebenden, sondern auch hinsichtlich der Zusammengehörigkeit von Leben und Tod als die „beseligende Erfahrung des All-Einen“³⁶⁷.

Mit Herakles schließlich, der sich als „Heiland“ sieht, der aus dem „Herzen aller Dinge“ gekommen ist und Alkestis wiedergebracht hat (A_H, S. 41, V. 35-36), schließt sich der Kreis um den Dionysos-Zagreus-Mythos: Auch er „gehört zu ‚des Dionysos, der Venus Sippe‘ – ein Bote jener höchsten Welt, die im Zeichen des All-Einen steht“³⁶⁸.

³⁶⁵ πῶς τήνδ' ἐπεμψας νέσθαι ἐς φάος τάδε; A_E, V. 1139.

³⁶⁶ Rey: Weltentzweiung und Weltversöhnung, S. 57.

³⁶⁷ Ebd., S. 56.

³⁶⁸ Ebd., S. 47.

IV.1.d. Hofmannsthal's *Alkestis* und die Moderne – ein Fazit

Ein abschließender Blick auf die *Alkestis* von Hofmannsthal soll die Frage nach ihrer Modernität beantworten: Inwiefern repräsentiert sie die Epoche der Moderne, speziell die Wiener Moderne?

Hermann Bahr bemerkte nach seinen ersten Treffen mit dem jungen Hugo von Hofmannsthal 1891 über *Loris* (das Pseudonym des damaligen Schülers): „Man sieht es auf dem ersten Blick, man hört es an jedem Worte, dass er der Moderne angehört“³⁶⁹. Bahr war beeindruckt von der Ästhetik der äußeren, aber auch der inneren Erscheinung des jungen Mannes:

[...] es gibt in seiner Seele keine sentimentale Partie. Er lebt nur mit den Nerven, mit den Sinnen, mit dem Gehirne; [...] Er sieht auf das Leben und die Welt, als ob er sie von einem fernen Stern sähe; [...]. Daher jenes Mass, die vollkommene Anmuth, die edle Würde, daher aber auch die Kälte, die sécheresse, der ironische Hochmuth seiner Verse³⁷⁰.

Von Ästhetik, d.h. von den literarischen Strömungen des Ästhetizismus war auch das Werk des Wieners geprägt. In der *Alkestis* finden sich zahlreiche Beschreibungen von Gefühlen und Innenansichten. Die verwendeten Metaphern und Sprachbilder sowie das Schaffen von Atmosphäre kennzeichnen die Konzentration auf Empfindungen. Im Zusammenhang mit dem ästhetischen Denken steht die Sprachkrise Hofmannsthal's, deren Verarbeitung in der *Alkestis* festgestellt wurde.

Der Ästhetizismus bildet nur eine Reaktion der Kunstwelt auf die Umbrüche der Zeit, dem sich Hofmannsthal zugewandt hat. In seinem Werk ist eine Tendenz zur Romantik, bzw. „nervösen Romantik“ (siehe Bahr) zu erkennen. Dies betrifft die Beschäftigung mit dem Mythischen und Mystischen wie die Auseinandersetzung mit dem Alkestis-Mythos und deren Modifizierung – die Veredelung des Königs steht deutlich im Zeichen der Neuromantik.

Andererseits sind die „Merkwort[e] der Epoche“, „Nerven“, „Seele“, „Ich“ und „Traum“³⁷¹, die Hofmannsthal für die Moderne genannt hat, auch eindeutige Kennzeichen der Romantik.

Sieht man sein Stück *Alkestis* auf diese Tendenzen hin durch, wird man vielfach fündig.

Abschließend soll die maßgebende Neigung der Zeit um 1900 Erwähnung finden, die Hofmannsthal's *Alkestis* neben den verschiedenen literarischen Strömungen geprägt hat: Nietzsches Hinwendung zum Dionysischen – in der *Alkestis* anhand der Themen Tod und Leben, Individuation oder das Herz der Dinge erkennbar.

Hofmannsthal's Bearbeitung der Euripides-Tragödie zeigt ganz im Sinne Nietzsches, dass „unter dem mystischen Jubelruf des Dionysos der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Seins, zu dem innersten Kern der Dinge offenliegt“³⁷².

³⁶⁹ Hermann Bahr: Studien zur Kritik an der Moderne, hrsg. v. Claus Pias, Weimar 2005, S. 116.

³⁷⁰ Ebd., S. 117.

³⁷¹ Siehe diese Arbeit, Kapitel II.2, S. 9, Anm. 46.

³⁷² Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, S. 120.

IV.2. Robert Prechtel: *Alkestis. Die Tragödie vom Leben*

Robert Prechtel, Autor der dritten *Alkestis*-Fassung, ist nahezu unbekannt in der deutschen Literaturwissenschaft. Lediglich der Wilamowitz-Forscher William M. Calder hat sich aufgrund eines Briefwechsels zwischen Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff und Robert Prechtel mit dem Schriftsteller beschäftigt³⁷³. 1990 veröffentlichte er zusammen mit Alexander Kosenina die erwähnte Korrespondenz³⁷⁴. Dabei handelt es sich um 13 erhaltene Briefe, in denen es vor allem um Prechtels *Alkestis* geht³⁷⁵. Sie sind eine wertvolle Quelle für die Untersuchung des Dramas, das der vorliegenden Arbeit den Namen gegeben hat: *Alkestis – die Tragödie vom Leben*.

Der Umstand, dass Robert Prechtel bislang „in der literaturwissenschaftlichen Forschung [...] nicht berücksichtigt“³⁷⁶ wurde, erfordert zunächst eine Vorstellung seiner Person und des literarischen Wirkens (IV.2.a). Anschließend wird die Entstehung seiner *Alkestis*-Bearbeitung erläutert (IV.2.b). Hiernach soll die *Alkestis*-Nachahmung Prechtels anhand einer vergleichenden Analyse (mit der euripideischen und Hofmannsthalschen Fassung) untersucht (IV.2.c) und in die Moderne eingeordnet (IV.2.d) werden.

IV.2.a. Robert Prechtel – Person und Werk

Nimmt man die Werke des Autors zur Hand, fällt eine Besonderheit auf: die Pseudonyme Friedlaender-Prechtel, „Robert Prechtel und Pankrätius Pfauenblau“³⁷⁷, derer er sich für die Publizierung seiner Schriften bedient hat. Sein gebürtiger Name war Robert Friedlaender³⁷⁸. Koschs „Deutsches Literaturlexikon“ liefert in einem kurzen Artikel einige biographische Daten zur Person: „*31.5.1874 Wien, † August 1950 Starnberg“³⁷⁹, lebte zeitweise in Berlin u.

³⁷³ In jüngerer Zeit gibt es eine weitere Recherche zu Robert Prechtel. Die freiberufliche Historikerin Beatrice Vierneisel erforscht das Leben und Schaffen Prechtels und hat dazu eine Internet-Seite eingerichtet, die ausführlich ermittelte und mit Quellen belegte Lebensdaten, einen autobiographischen Lebenslauf (von 1947) sowie Informationen zum familiären, beruflichen und schriftstellerischen Hintergrund Prechtels enthält. Da die Internetseite Beatrice Vierneisels momentan die einzige aktuelle Quelle zu Robert Prechtel bildet, beziehe ich mich in meiner Darstellung von Person und Werk auch auf diese Online-Daten. Siehe <http://www.beatricevierneisel.de/Friedlaender-Prechtel.htm>. Ferner sei Margret Dietrich zu erwähnen, die in dem Vorwort zur *Alkestis*-Sammlung Schondorffs eine Kurzinterpretation zu Prechtels Tragödie schrieb. Siehe Margret Dietrich: *Alkestis*, S. 57f.

³⁷⁴ William M. Calder, Alexander Kosenina: Poesie, Philologie und Politik: Ulrich von Wilamowitz-Moellendorffs (1848-1931) mit Robert Friedlaender (1874-1950), in: *Antike und Abendland*. Bd. 36 (1990), S. 163-186.

³⁷⁵ Die Originalbriefe des Briefwechsels sind in der Staatlichen Universitätsbibliothek zu Göttingen unter den Signaturen: Wilamowitz-Nachlass, Nr. 413 (Briefe von Prechtel an Wilamowitz) und <2°Cod. Ms. philos. 182: Wilamowitz> (die Gegenbriefe) aufbewahrt.

³⁷⁶ Calder, Kosenina: Ulrich von Wilamowitz-Moellendorffs Briefwechsel mit Robert Friedlaender, S. 164.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Im Folgenden werden die Nachnahmen Friedlaender und Prechtel gleichwertig verwendet. Ich schließe mich hierin dem Vorgehen Friedlaenders selbst an, der die Briefe an Wilamowitz-Moellendorff abwechselnd mit beiden Namen unterschrieb. (Im Brief vom 11. Juli 1917 verwendete er Prechtel in der Kopfzeile und Friedlaender in der Unterschrift. Siehe Calder, Kosenina: Wilamowitz-Moellendorffs Briefwechsel mit Robert Friedlaender, S. 176.)

³⁷⁹ Beatrice Vierneisel hat das genaue Sterbedatum aufgrund der Starnberger Sterbeurkunde auf den 13.8. 1950 datiert. Siehe <http://www.beatricevierneisel.de/Friedlaender-Prechtel.html>.

seit 1948 in Starnberg³⁸⁰. Calder und Kosenina erweiterten die Angaben mithilfe einer „von ihm selbst mitgeteilten ‚Biographischen Notiz‘“³⁸¹; demnach „verlebte“ Friedlaender „dreißig Jahre [in Wien], die nächsten zwanzig in Berlin; seitdem [war er] in Starnberg bei München zu Hause“. Der Name Prechtl geht auf die „Familie der Mutter (Prechtl) aus Österreich“ zurück, „die Familie Friedlaender stammt aus Oberschlesien“³⁸².

Friedlaender hat eine humanistische Schulausbildung genossen. Er besuchte „1884-1892 das Humanistische Gymnasium“³⁸³ in Wien und gehörte somit zur Generation Hugo von Hofmannsthal, der 1884 in das Akademische Gymnasium Wien eintrat.

Während Hofmannsthal die berufliche Laufbahn als Jurist zugunsten seiner Schriftstellerambitionen aufgab, begann Robert Friedlaender nach dem Studium an der Technischen Handelshochschule Wien eine Karriere in der Industrie, in der er über verschiedene Posten zum „Leiter des Industrie-Konzerns v. Friedlaender-Fuld“³⁸⁴ wurde. Daneben ging er seiner schriftstellerischen Neigung nach, die sich nicht nur im Verfassen eigener Dramen, Romane und Gedichte³⁸⁵, sondern auch in der Herausgeberschaft der Zeitschrift „Spiegel. Beiträge zur sittlichen und künstlerischen Kultur, 1918-21“³⁸⁶ äußerte. Im dazugehörigen Verlag publizierte er 1918 das Drama *Alkestis. Die Tragödie vom Leben*.

IV.2.b. Die Entstehung der *Tragödie vom Leben*

Die Entstehung des Stücks beruht auf persönlichen Erfahrungen und Eindrücken Robert Friedlaenders. Der Autor, der sich selbst nicht als Schriftsteller („ich bin kein Literat“) bezeichnete, hatte das Verfassen des Dramas nicht geplant³⁸⁷. Als er 1908 an einer unheilbaren Beinlähmung erkrankte und mit seiner Frau einige Wochen am Thunersee verbrachte, las er die euripideische *Alkestis* in der Übersetzung von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. Anfangs „befremdet“, sah der Erkrankte „mit einem Male [...], zum Greifen deutlich, ein «Alkestis»-Drama“ vor sich, da er Parallelen seiner eigenen Situation mit der Geschichte von Admet und der aufopfernden Frau entdecken konnte. Im ersten Brief an Wilamowitz-Moellendorf, den er mitsamt seiner Tragödie verschickte, erwähnte Friedlaender

³⁸⁰ Deutsches Literaturlexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch, begr. v. Wilhelm Kosch, Bd. 5, 3. u. völlig neu bearbeitete Aufl., Bern, München 1977, Sp. 685f.

³⁸¹ Vgl. Calder, Kosenina: Wilamowitz-Moellendorffs Briefwechsel mit Robert Friedlaender, S. 168.

³⁸² Ebd., S. 168. Erwähnenswert ist, dass die Friedlaenders jüdischen Ursprungs waren, die Eltern Roberts für die Heirat aber zum evangelischen Glauben konvertierten (Robert Prechtls Mutter war katholisch). Prechtl hat als „Halbjude“ im Nationalsozialismus „schwere Schädigungen erlitten. Siehe Lebenslauf (Link), <http://www.beatricevierneisel.de/Friedlaender-Prechtl.html>.

³⁸³ Siehe Biographie, ebd.

³⁸⁴ Calder, Kosenina: Wilamowitz-Moellendorffs Briefwechsel mit Robert Friedlaender, S. 177.

³⁸⁵ Einige Schriften sind: *Gedichte dieser Zeit* (1914), *Sechs Sonette* (1915), *Alkestis. Eine Tragödie vom Leben* (1917 publiziert), *Die Nacht der Jenny Lind. Ein fröhlich ernstes Spiel* (1919), *Spiel und Zwischenspiel. Versuche zu menschlicher und künstlerischer Erziehung* (1920), *Der Weiberstaat (nach Aristophanes)* (1922), *Titanensturz. Roman eines Zeitalters* (1937); sowie politische bzw. wirtschaftliche Schriften: *Chronische Arbeitskrise, ihre Ursache, ihre Bekämpfung* (1926), *Wirtschaftswende* (1931). Aus Kosch: Deutsches Literaturlexikon, Sp. 686.

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ „[...] ich hätte sicher kein Drama geschrieben“, Brief von Friedlaender an Wilamowitz, 20. März 1912. Die Zitate des folgenden Absatzes beziehen sich auf den Brief. Alle Zitate aus den Briefen in den folgenden Kapiteln sind der Arbeit von William M. Calder und Alexander Kosenina entnommen.

die eigene Frau, „die dem Erkrankten hielt, was sie dem Gesunden versprochen hatte, – und die ihre Treue wer weiß welchem Schicksal entgegenführte“. Seiner Frau galt offenbar die Widmung des Drucks: „Meiner Alkestis“³⁸⁸.

Friedlaender schrieb sich die *Alkestis* „von der Seele“, er musste sie schreiben, wie er sagte („wenn ich es nicht gemusst hätte“). Ein „«es» dichtete“ und „die Gestalten wuchsen, tranken [sein] Herzblut“. Die Formulierung deutet auf Friedlaenders Kenntnis der Schriften Sigmund Freuds und Ernst Machs hin. Beide haben die Instanz eines «es» in ihren Betrachtungen über die Seele und Empfindungen des Menschen beschrieben³⁸⁹. Die Metapher „Herzblut“ findet sich in Reden von Wilamowitz-Moellendorff wieder³⁹⁰.

Obwohl Robert Friedlaender die Tragödie 1908 verfasst hatte³⁹¹, holte er sie erst 1912 „aus der Unterwelt [s]eines Schreibtisches“ hervor, um sie „an das Tageslicht der Öffentlichkeit [zu] führen“ – aber nicht, „ohne [die] Meinung [Wilamowitz-Moellendorffs] gehört zu haben“³⁹². Friedlaender, den die *Alkestis*-Übersetzung zur Bearbeitung der Tragödie inspiriert hatte, nannte Wilamowitz „an dem Entstehen dieses Stücks in Etwa mitschuldig“³⁹³. Nach einem „sehr wohlwollenden Empfang“³⁹⁴ des Philologen für die Tragödie vergingen noch einmal fünf Jahre, ehe der Druck seiner *Alkestis* zustande kam. 1917 ließ der Autor sein Buch im eigenen Spiegel-Verlag erscheinen und sandte Wilamowitz „eines der ersten Exemplare“³⁹⁵ zu.

Die Bedeutung, die der klassische Philologe für Robert Friedlaender hatte, spiegelt die Wirkung des Philologen um 1900 im Allgemeinen wieder. Im folgenden Exkurs soll die Arbeit und der Einfluss Ulrich von Wilamowitz-Moellendorffs in der Literatur kurz dargestellt werden.

Exkurs: Der Philologe Wilamowitz-Moellendorff und die Jahrhundertwende

Der 1848 geborene Sohn einer preußischen Adligenfamilie war Professor der Klassischen Philologie in den Universitäten Greifswald (1876–1883), Göttingen (1883–1897) und Berlin (1897–1921). Neben zahlreichen Monographien und anderen Beiträgen zur Altertumswissenschaft gab Wilamowitz-Moellendorff in den Jahren 1899–1923 seine Übersetzungen griechischer Tragödien in einer 14bändigen Reihe heraus³⁹⁶, mit ausführlichen literatur-, geschichts- und sprachwissenschaftlichen Einführungen zu einzelnen Tragödien. Seine Grundlage für die Übertragungen bildeten die klassische Philologie sowie die Altertumswissenschaft und nicht ausschließlich – wie bei Adolf Wilbrandt³⁹⁷ – das moderne Theater. Wilamowitz verfolgte ebenfalls

³⁸⁸ Siehe Robert Prechtl: *Alkestis. Die Tragödie vom Leben*, Berlin 1918, S. 1. Die Textstellen der *Alkestis* von Robert Prechtl sind alle dieser Ausgabe entnommen und werden mit den Siglen A_P und der Angabe von Seite und Vers gekennzeichnet.

³⁸⁹ Vgl. Calder, Kosenina: *Wilamowitz-Moellendorffs Briefwechsel mit Robert Friedlaender*, S. 170, Anm. 37.

³⁹⁰ Ebd., S. 169, Anm. 36.

³⁹¹ „Ich schrieb es noch im Schweiß meines Angesichts mit der Schreibmaschine ab“, Brief von Friedlaender an Wilamowitz, 20. März 1912.

³⁹² Ebd.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Brief von Friedlaender an Wilamowitz, 11. Juli 1917.

³⁹⁵ Ebd. Der Publikation von 1917 folgte der eigentliche Druck mehrerer Exemplare ein Jahr später, 1918.

³⁹⁶ *Alkestis* erschien in Band III der Reihe „Griechische Tragödien“ von 1906 zusammen mit den Tragödien *Der Kyklop*, *Medea* und *Die Troerinnen*. Siehe Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff (Hrsg.): *Griechische Tragödien*. Übers. von dems. Bd. 3, Berlin 1906.

³⁹⁷ Adolf Wilbrandt – von 1881 bis 1887 Direktor des Burgtheaters in Wien – sah hinsichtlich der Theateraufführungen antiker Stücke vor allem Anlass „to replace the iambic trimeters of the original with blank

das Ziel, die antiken Texte für die modernen Zuschauer und Leser zugänglich zu machen, doch behielt er einen historischen Blick auf die Tragödien bei. Sein Anspruch war, „geschichtlich zu verstehen, um gerecht zu urteilen“³⁹⁸. So übernahm er die griechischen Texte vollständig, einschließlich der Chorpartien (im Gegensatz zu Wilbrandt), formte aber vor allem die schwer verständlichen Verse des Chors in einfachere Sprechgesänge um. „Wilamowitz versuchte mit seinen Übersetzungen die Menschen seiner Zeit an die griechische Tragödie heranzuführen, ohne sie aus ihren Konventionen allzu sehr herausreißen zu müssen“³⁹⁹. Er hatte Erfolg: insbesondere in Berlin wurden von 1900 bis 1911 seine Übersetzungen antiker Stücke aufgeführt⁴⁰⁰.

In Wien schieden sich die Geister über die Arbeit des Philologen. Das Junge Wien, unter anderem durch die Nietzsche-Lektüre beeinflusst, wendete sich den dunklen, dionysischen Gründen der griechischen Tragödien zu. Wilamowitz, der in den 70er Jahren mit heftiger Kritik auf die *Geburt der Tragödie* reagiert hatte, vertrat eine eher philologisch-klassizistische Betrachtung der antiken Stücke. Vermutlich gab es zwischen den Vertretern der Wiener Moderne und dem Berliner Professor wenig Austausch. Hugo von Hofmannsthal, der als Schüler zur Zeit der Inszenierungen Wilbrandts ins Burgtheater gegangen war⁴⁰¹, wurde von dessen Übersetzungen griechischer Tragödien beeinflusst. Von Seiten Wilamowitz-Moellendorffs sind Aversionen gegen Hofmannsthal nachweisbar. In einem Brief an Friedlaender von 1917 spricht er „von dem Widerwillen gegen Hofmannsthalsche Verfratzungen“⁴⁰² (er meint dessen freie Übertragung der *Alkestis*). Seine Reaktion auf Friedlaenders Erwähnung von der Aufführung der hofmannsthalschen *Alkestis* in Leipzig⁴⁰³ kann zweierlei Ursachen haben: Erstens wird sich der Altphilologe an den Veränderungen der euripideischen Verse durch Hofmannsthal gestoßen haben. Zweitens, so vermuten Calder und Kosenina, könnte der Bühnenerfolg der hofmannsthalschen Tragödienübertragungen⁴⁰⁴ in Berlin Wilamowitz zunehmend Unbehagen bereitet haben.

Robert Precht hat für den Übersetzer keine Konkurrenz auf den Bühnen Berlins dargestellt, obwohl seine *Alkestis* aufgeführt worden ist⁴⁰⁵. Es verwundert allerdings, dass der Altphilologe die von Precht vorgenommenen Veränderungen an der euripideischen Tragödie wohlwollend aufgenommen hat.

IV. 2.c. Prechtls Rezeption der *Alkestis* des Euripides

In Anbetracht der komplexen Umgestaltungen der *Alkestis*, möchte man Precht weder glauben, er sei „kein Literat“, noch, dass er sich das Drama „mit einem Male“ „von der Seele“ geschrieben hat.

Die bei Euripides in Eepisodien und Stasima gestalteten Handlungen teilte Precht in vier Akte ein, in denen er aber meist nur einige Elemente aus den Szenen des Originals

verse, to remove stichomythia [...] and to distribute the Chorus among individual speakers“. Ward: Hofmannsthal and Greek Myth, S. 51.

³⁹⁸ Ward: Hofmannsthal and Greek Myth, 2002, S. 51. Das Zitat geht auf eine Aussage Mommsens über die Aufgabe der Philologie zurück.

³⁹⁹ Hellmut Flashar: Aufführungen von Griechischen Dramen in der Übersetzung von Wilamowitz, In: Wilamowitz nach 50 Jahren, hrsg. v. William M. Calder, Darmstadt, 1985, S. 342.

⁴⁰⁰ Dies war darin begründet, dass Wilamowitz zu der Zeit in Berlin arbeitete und direkt an den Inszenierungen der Stücke durch den Direktor des „Akademischen Vereins für Kunst und Literatur“, Hans Oberländer, zu Rate gezogen werden konnte. Im Wiener Burgtheater wurde 1900 unter der Regie von Direktor Schlenker die von Wilamowitz übersetzte *Orestie* inszeniert, doch die Aufführung war dem Übersetzer „teils zu naturalistisch, teils mit zu üppiger Aufmachung zurechtgeschnitten“, sondern auch den Wienern, sodass sie 1901 in Anlehnung an Berlin den „Akademischen Verein für Kunst und Literatur Wien“ gründeten. Mithilfe des Vereins wurden weitere Tragödien in Übersetzung von Wilamowitz-Moellendorff aufgeführt, bis der Direktor des Burgtheaters seinen Schauspielern ein Verbot erteilte, an den Stücken des Vereins mitzuwirken. Vgl. Flashar: Aufführungen von Griechischen Dramen in der Übersetzung von Wilamowitz, S. 310f.

⁴⁰¹ Vgl. Ward: Hofmannsthal and Greek Myth, 2002, S. 50f. Siehe auch dieses Kapitel, S. 61, Anm. 397.

⁴⁰² Brief von Wilamowitz an Friedlaender, 20. September 1917.

⁴⁰³ Brief von Friedlaender an Wilamowitz, 19. September 1917.

⁴⁰⁴ „[...] besonders ihre Bevorzugung durch Max Reinhardt“, dem Direktor des Deutschen Theaters Berlin (1905-1920 und 1924-1932). Calder, Kosenina: Ulrich von Wilamowitz-Moellendorffs Briefwechsel mit Robert Friedlaender, S. 179, Anm. 71.

⁴⁰⁵ Im Brief von Wilamowitz an Friedlaender, 20. März 1918, ist zu lesen: „Daß Ihre *Alkestis* auf die Bühne kommt, ist mir eine Freude, und ich wünsche Glück und Erfolg.“

einbaute⁴⁰⁶. Der erste Akt enthält Ansätze des euripideischen Prologs, der Parodos, des ersten Epeisodions und Stasimons. Die Abschiedsszene zwischen Alkestis und Admet sowie die Sterbeszene (2. Epeisodion) sind im zweiten Akt mit einbezogen. Im dritten Aufzug wurden alle weiteren euripideischen Szenen verarbeitet, bis auf die Schlussszene, die sich mit wenigen Versen und Parallelen im vierten Akt wiederfindet. Friedlaender übernahm die Hauptfiguren Alkestis, Admet und Herakles sowie einige Nebenfiguren (Thanatos, Pheres, ein Diener und die Kinder). Apollon, den Chor und die Dienerin ersetzte er durch die Charaktere Archon, Philos und Hipparchos (sowie eine Alte). Teilweise hat Prechtl die Gesprächspartner der euripideischen Dialoge durch andere Figuren ausgetauscht, z.B. findet der Pheres-Streit zwischen Pheres und Philos statt und nicht zwischen Vater und Sohn.

Aufgrund der von der Euripides-Tragödie abweichenden Abfolge der Szenen und Handlungen bietet sich eine chronologische Vorgehensweise bei der Analyse von Prechtls Tragödie nicht an. Stattdessen werden die Hauptfiguren und ihre Handlungen im Verlauf des Dramas einzeln interpretiert und die markantesten Modifikationen des Autors mit dem euripideischen Drama verglichen.

Eine Zusammenfassung der Alkestis-Version Robert Prechtls

Zur besseren Orientierung für die Einzelanalyse soll der nachstehende Überblick über den Handlungsverlauf von Prechtls *Alkestis* dienen:

Die Tragödie beginnt vor dem Krankenzimmer Admets mit einem Dialog zwischen dem Archon des Palastes und einem Diener, aus dem zu erfahren ist, dass der König krank und dem Sterben nahe ist. Philos, ein Freund Admets, und Pheres kommen aus dem Krankenzimmer, aber sie können keine klare Auskunft über das Befinden des Kranken geben. Die vier beklagen das Leid des Königs und rühmen dessen Tugenden. Der hinzukommende Arzt Hipparchos kann keine Hoffnung mehr machen und ordnet das Totenopfer an. Zusammen mit einer alten Bettlerin beginnen die Anwesenden die Zeremonie und rufen einzeln den Tod an. Als dieser plötzlich nahe ist, flüchten die Opfernden erschreckt. Thanatos erscheint und geht auf die Zimmertür zu. Da tritt Alkestis heraus und verhindert den Eintritt des Todes, indem sie ihm ihr Leben zum Tausch anbietet. Thanatos nimmt an, gibt der sich opfernden Frau aber noch eine unbestimmte Frist. Sofort erholt sich Admet und erscheint als Genesener.

Der zweite Akt zeigt die Ehegatten in einem Gespräch um eine bevorstehende Reise Admets. Der König möchte Herakles, seinen Gastfreund, in einer naheliegenden Stadt empfangen, um ihn am nächsten Morgen in den Palast zu begleiten. Alkestis bittet ihn eindringlich darum, die Nacht über bei ihr zu bleiben. Sie macht Andeutungen von ihrem Lebenstausch und dem Gefühl, dass der Tod sie bald holen wird. Als sie auf Unverständnis stößt, ringt sie Admet das Versprechen ab, nach ihrem Tod nicht wieder zu heiraten. Etwas verärgert gibt Admet das Versprechen. Sie verabschieden sich voneinander und von den Kindern, die Alkestis wehmütig ins Bett schickt. Danach kommt Hipparchos zu Alkestis und versucht die düstere und lebensverneinende Stimmung der Königin in eine positivere Haltung umzuwandeln. Am Ende eines langen Gesprächs hat er schließlich Erfolg: beruhigt und frohen Gemüts schickt Alkestis den Arzt weg. Doch da kommt Thanatos und fordert Alkestis' Opfer ein. Die Frau weigert sich mitzugehen, aber Thanatos bleibt unerbittlich und nimmt Alkestis mit.

In einer neuen Szene erscheint Admet mit Herakles in fröhlicher Feierlaune, zu der auch Alkestis gerufen werden soll. Doch die Königin wird tot aufgefunden. Hipparchos kann sie nicht mehr retten

⁴⁰⁶ Die Akte weisen, bis auf den zweiten Akt (990V.), ungefähr den gleichen Umfang auf: 538 (1. und 3. Akt) bzw. 512 (4. Akt) Verse. Da die euripideische Tragödie nach 1163 Versen endet, ist augenscheinlich, dass Prechtl eine erhebliche Verszahl hinzugedichtet hat.

und Admet bricht in lautes Klagen aus. Während Archon ihn tröstet und an seine königlichen Pflichten erinnert, beginnt ein Streit zwischen Philos und Pheres: Philos gibt das Erlebnis während der Opferzeremonie schamvoll zu, Pheres streitet es mit Vehemenz ab. Admet schickt schließlich alle außer Herakles und Hipparchos fort und setzt die Totenklage fort. Herakles, der den Schmerz des Sterblichen nicht nachvollziehen kann und ihn zum Weiterleben ermahnt, bringt Admet auf eine Idee. Der König bittet ihn, mit ihm zum Hades hinab gehen und Alkestis zu retten, und die beiden brechen auf.

Der vierte Akt findet im Hades statt. Admet und Herakles sind auf dem Weg zum Totengericht, wo sie Alkestis erwarten wollen. Herakles klärt Admet über die Schwierigkeiten der Rettung der Verstorbenen auf, doch Admet ist zuversichtlich. Als Alkestis erschienen ist und die Totenrichter über ihren Verbleib im Hades entschieden haben – sie darf den „Weg, derer die befreit sind“ gehen – spricht Admet sie an. Nur mit Mühe kann er Alkestis wecken, da sie sich weigert, aus der Kühle des Todes hinauszutreten. Auch im wachen Zustand ändert sie ihre Meinung nicht. Alle Versprechen, die Admet ihr für das zukünftige Leben macht, wiegt die Gestorbene mit den Qualen, die sie im Leben hatte, auf. Selbst das Argument der gemeinsamen Kinder stimmt Alkestis nicht um. Sie ist von allen Gefühlen, sei es Liebe oder Hass, befreit. Sie entscheidet sich für den Weg in den Hades und kehrt nicht mit Admet ins Leben zurück.

Admets Schicksal und das Tauschgeschäft

Im griechischen Original führt Apollon das Publikum in die Vorgeschichte des Dramas ein, lässt jedoch in seinem Bericht viele Fragen offen: Auf welche Weise hat Admet seine Frau um das Opfer gebeten? Wie ist der Tausch vonstatten gegangen? Was bedeutete das Wissen um den Tod für Alkestis' weiteres Leben?

Prechtl hat diese Fragen in seinem Stück beantwortet. Die Ausgangssituation der Handlung ist eine andere als bei Euripides: Admet liegt im Sterben und es gibt keinen Apollon, der ihn durch eine Verhandlung mit den Moiren retten kann⁴⁰⁷. Die Erkrankung des Königs ist unvermittelt eingetreten und niemand im Palast weiß genaueres über Ursache oder Ausgang. Die ersten Worte Archons und des Dieners spiegeln die Ratlosigkeit wieder, die an das 1. Stasimon des euripideischen Chors erinnert: Archon: „Wie stehts um unserm Herrn?“ und der Diener: „Ich kanns genau / euch selbst nicht sagen. [...] Allein was ich verstehe vom Kranksein – [...] / so muss ich sagen: es steht schlecht um ihn“ (A_P, S. 9, V. 12, 13-21).

Nach Hipparchs Diagnose, dass es „Keine!“ (A_P, S. 18, V. 7) Hoffnung mehr gibt, bereiten die vor dem Krankenzimmer Wartenden⁴⁰⁸ das Totenopfer vor. Nacheinander stimmen sie ein Gebet an den Tod an, das sie jeweils mit der Floskel „Nimm mich, nicht ihn, o Tod! Nimm mich, nicht ihn!“⁴⁰⁹ beenden. In einzelnen Strophen begründen sie, warum Admet verschont werden soll: Philos argumentiert, Admet habe „hundertmal sein Leben drangesetzt, um [seins] zu retten“ (A_P, S. 24, V. 7-8), der Diener will dem König für seine Begnadigung danken⁴¹⁰. Am Ende der Gebete wiederholen die Tauschbereiten das Angebot im Chor⁴¹¹.

⁴⁰⁷ Das Weglassen des Gottes Apollon kann als bewusste Entscheidung verstanden werden in einer Zeit, da das Weltbild Nietzsches vom Apollinischen und Dionysischen in allen Kreisen diskutiert wurde. Es ist zu überprüfen, ob die Tragödie Prechtls im Zeichen des Dionysischen steht.

⁴⁰⁸ Es wird noch eine alte Bettlerin dazugeholt, die bei der Zeremonie die Armen des Landes vertreten soll.

⁴⁰⁹ A_P, S. 24, V. 4, 19, S. 25, V. 8, 20 und S. 26, V. 2-3, 4.

⁴¹⁰ „Gehört es doch Admetos, meinem Herrn, / denn er hats mir geschenkt, als mit der Schlinge / schon um den Hals ich unterm Baumast stand“, A_P, S. 24, V. 22-24. „Fürs Vaterland zu sterben / ist höchste Pflicht“ (A_P, S. 25, V. 12-13), motiviert Archon zum Lebenstausch.

⁴¹¹ Die Strophenform, der Refrain sowie der gemeinsame Gesang am Schluss des Gebets weisen Parallelen zu den Chorliedern in der griechischen Tragödie auf. Im ersten Stasimon der euripideischen *Alkestis* betet der Chor zu Paian – einer Gottheit, die mit Apollon und Asklepios, dem Gott der Heilkunst, zusammenhängt, und bittet den

Der zeremonielle Charakter des Totenopfers kontrastiert das nachfolgende Verhalten der Anwesenden, die von der plötzlichen Nähe des Todes erschreckt das Gebet abbrechen. Prechtl hat hier einen Gedanken des Euripides in Szene gesetzt: im Anblick des Todes ist sich jeder selbst der nächste. Bei Euripides liefert Pheres eine Erklärung für das allzumenschliche Verhalten, indem er im Streit mit Admet die Verantwortlichkeit eines jeden für sein eigenes Leben hervorhebt. Aus seiner Sicht erscheint die Selbstopferung der Frau töricht (*ἄφρονα*, A_E, V. 728). Dennoch sticht Alkestis' Opfer durch den Rückzug der Freunde besonders hervor. Auch Prechtl hat die Flucht der vier Dramenfiguren vor das Tauschangebot gesetzt. Im Gegensatz zur antiken Tragödie ist Admet aber nicht der Initiator des Tauschs, sondern Alkestis selbst – sie wird nicht von Admet gefragt, sondern trifft ihre Entscheidung aus eigenem Antrieb.

Alkestis stellt sich dem Tod in den Weg: „[...] töte zuvor auch mich, / bevor du ihn mir nimmst! Denn ohne ihn / gilt mir das Leben keine taube Nuß“ (A_P, S. 29, V. 2-5). Thanatos ermahnt sie („Du bist noch jung!“, A_P, S. 29, V. 6)⁴¹², dass man das Leben nicht leichtfertig aufgeben dürfe und parallel zum Anankelied in der Euripides-Tragödie erinnert er an „das ewige Buch des Schicksals“ (A_P, S. 29, V. 13). Alkestis nimmt ihre Jugend als Gegenargument: „Mein ganzes Leben heißt Admetos nur,– / du tötest mich, wenn du Admetos tötest!“⁴¹³. Sie hat in ihrer kurzen Existenz nur Admet kennen gelernt und keine eigene Persönlichkeit aufbauen können – ein typisches Problem für junge Ehefrauen. Thanatos versteht sie nicht („Du Törin! [...] Es könnte mich / gelüsten fast, ich nähme dich beim Wort!“, A_P, S. 30, V. 1-2) und provoziert sie zur trotzigen Antwort: „So tu's! Dich fürchte ich nicht!“ (A_P, S. 30, V. 3). Nachdem der Entschluss gefallen ist, steigert sich Alkestis emphatisch in die Vorstellung des Tauschs hinein: „jubelnd“ wirft sie ihr Leben hin „als ein Geschenk für ihn [Admet]“ (A_P, S. 30, V. 11-12), laut Regieanweisungen (A_P, S. 31) ist sie „ausbrechend“, „leidenschaftlich“ und „ekstatisch“. Den Refrain des Totengebets, den Alkestis aufgreift, nimmt Thanatos beim Wort und besiegelt den Tausch per Handschlag⁴¹⁴. In Berührung mit der kalten Todeshand „erschauert“ die Opferbereite, es wird ihr „bang“. Unbewusst ahnt sie, was der Tod ankündigt: „Verfallen bist du mir“ (A_P, S. 32, V. 13). Durch die Gewährung einer unbestimmten Lebensfrist wird Alkestis erfahren, was es bedeutet, das „vorherbestimmte“ (A_P, S. 29, V. 13) Schicksal zu beeinflussen: „nicht in blindem Wahn“ (A_P, S. 32, V. 13) soll Alkestis sich dem Tod hingeben.

Heiler um Rettung für Admet: *Oh Herrscher Paian, finde für Admet irgendein Mittel gegen das Übel. Bringe es, [...] auch jetzt werde der Erlöser aus dem Tod, halte den Mord des Hades an!* A_E, V. 220-225. Auf ähnliche Weise handeln die Betenden vor Admet's Totenzimmer.

⁴¹² Die Verbindung stellt ebenfalls Pheres im dritten Akt im Streit mit Philos her: „Nur junge Leute werfen um ein Nichts / ihr Leben fort, wie eine taube Nuß.“ A_P, S. 104, V. 12-13.

⁴¹³ A_P, S. 29, V. 9-10. An anderer Stelle drückt sie ihre Abhängigkeit durch einen Naturvergleich aus (A_P, S. 31, V. 14-15): Frag einen Vogel, was für ihn die Luft, / frag einen Fisch, was ihm die Meerflut ist, / die Blume frage nach der Sonne, [...] Du nimmst mir nichts, wenn du mein Leben hinnimmst! / Admetos hat es immer ganz gehört“.

⁴¹⁴ Alkestis: „Nimm mich hin, o Tod“, A_P, S. 31, V. 21. Thanatos: „Gib mir deine Hand / zum Zeichen“. A_P, S. 32, V. 2-3.

Der König Admet

Von dem Tausch erfährt Admet zunächst nichts. Er wird dem Publikum als makelloser König vorgestellt, doch in Bezug auf seine Ehe gerät die Idealität ins Wanken. Es ist zu überprüfen, welche Seite in der Tragödie überwiegt und ob Admet seinen hohen Charakter beibehalten kann⁴¹⁵. In diesem Abschnitt sollen die Herrschertugenden Admets im Fokus stehen.

Im ersten Akt wird Admet von Archon, dem Diener und Philos charakterisiert. Die einleitenden Verse Archons stellen den König und seine Akzeptanz im Volk vor⁴¹⁶. Admet ist beliebt, jung und stark. Weitere Merkmale wie Tapferkeit und Ausdauer beschreibt der Diener⁴¹⁷ und später Philos: „– er zwei Pferdelängen / voraus, mit wehenden Locken, wie der Kriegsgott selber: / so stand kein Feind vor uns, - wie weggeweht war alles!“ (A_P, S. 15, V. 10-12). In dem elliptischen Bericht wird Admets Tapferkeit bis zur Göttlichkeit gesteigert. Weitere Führungsqualitäten wie Gerechtigkeit, Selbstlosigkeit und Entschlossenheit⁴¹⁸ werden angeführt. Admet ist aus Sicht der Freunde ein idealer König, selbst Trinkfestigkeit⁴¹⁹ zeichnet ihn aus.

Die positive Einschätzung wird durch den ersten Auftritt des Königs bestätigt. Voll Tatendrang erscheint der Genesene, froh, „wieder auf der geliebten Erde“ zu stehen. Er spürt „ihre Kraft [...] wie Frühlingssaft in Bäumen“⁴²⁰ in sich aufsteigen. Der Vergleich steht für Admets tiefe Erd- und Naturverbundenheit, die fast religiöse Formen annimmt (A_P, S. 34, V.18-23; S. 35, V. 8-11.):

[...] Der herbe Morgenwind,
der wie ein Bote vor der Sonne hereilt,
ist voll von junger, ungebrochener Kraft [...]
Und da! Die Herrin selbst! [...]
O schenke mir noch lange dein liebes Licht,
durchströme mich mit deines Atems Kraft,
und dankbar will ich dir, Hochheilige, dienen,
denn aller Güter höchstes ist das Leben!⁴²¹

⁴¹⁵ Allen drei Dichtern lag daran, besonders bei Admet die Entwicklung des Charakters deutlich zu machen, der in der Tragödie die schwerste Last zu tragen hat: den Tod der Frau und die Verantwortung dafür. Euripides gewährt Admets Charakter nur eine geringe Entwicklung. Obwohl der König in der Totenklage die Einsicht zur eigenen Schuld am Tod der Alkestis hat, behält er seine egozentrische Weltansicht bei. Euripides hat den Fokus eher auf den Ehemann statt auf den König gelenkt. Hofmannsthal stellte den Aspekt des Königseins heraus. Er gesteht Admet von Beginn an eine Veredelung zu, die im Laufe des Stücks gesteigert wird. Friedlaenders Admet weist indes eine andere Entwicklung auf.

⁴¹⁶ „So geht die richtige Ahnung doch durchs Volk! / [...] flüsternd stehen die Bürger an den Ecken; / der Markt ist leer; Kläger und Angeklagte / stehn im Gerichtshof, brüderlich geeint / von gleichem Kummer [...] / und jeder hofft insgeheim auf frohe Botschaft. / Niemand kanns fassen, daß Admetos schon, / so jung, so stark, so froh, zum Hades soll“ (A_P, S. 10, V. 1-12). Vgl. dazu das erste Stasimon bei Euripides, A_E, V. 77-85.

⁴¹⁷ „[...] mit einem Pfeil im Arm, / und etlichen Schwertwunden [...] / wie damals er drei Stunden lang den Engpaß / mit wenigen Getreuen hielt“ (A_P, S. 11, V. 3-7).

⁴¹⁸ „Genosse war er allen, / und Helfer, Schutz und Schirm“, A_P, S. 15, V. 17-18; „[...] und deckte noch / mit seinem Mantel seinen Nachbarn zu“, A_P, S. 16, V. 2-3; „Und gradeaus ging sein Weg, / es gab kein Zaudern und kein Wanken“ A_P, S. 16, V. 16-17.

⁴¹⁹ „Doch wenn wir abends am Lagerfeuer saßen, / nach heißem Tag der kühle Trunk herumging, / [...] niemand war da wilder / und maßloser als er! Ihn beugte kein Schlaf, / kein Wein besiegte ihn [...]“ A_P, S. 16, V. 8-14.

⁴²⁰ Beide Zitate siehe A_P, S. 33., V. 26 und S. 34, V. 1.

⁴²¹ Sonnengebete sind ein Merkmal des Jugendstils. Auch andere Indizien für diese Strömung finden sich in Prechtls Tragödie wieder, mehr dazu weiter unten.

Admet verbindet die Natur mit Wachstum, Kraft und Lebensfreude – sie ist der Inbegriff seiner positiven Einstellung zum Leben, aber auch seines Realismus. Die unverhoffte Heilung hält der König für das „Meisterstück“ (A_P, S. 34, V. 2) des Arztes Hipparchos.

Im zweiten Akt erlebt das Publikum den König vertieft in Herrscherangelegenheiten. „Wichtige Geschäfte, unaufschiebbare“, machen es ihm zur „Pflicht, den eigenen Wunsch [...] gering zu achten“ (A_P, S. 41, V. 9-12). Die Sprache des Königs ist erfüllt von Begriffen aus Krieg und Regierung: Herakles, berichtet er, lebe mit dem „alten Feinde Diomedes in Fehde“ und befinde sich auf dem „Marsch nach Thrazien“. Admet will „seine Sache mit der unsrigen / zu einer machen“ (A_P, S. 41, V. 16,-20)⁴²². Trotz des Widerwillens seiner Frau bricht er noch in der Nacht auf.

Als Admet mit Herakles zurückkehrt, ahnt er nichts von Alkestis' Tod. Er wird weiter als idealer König präsentiert, z.B. durch Herakles' Verse (A_P, S. 89, V. 9-15):

[...] Denn dieses Haus ist dein,
dies Volk, dies Land. Ein gütiger Vater bist du
den vielen. Wie ein Hirte stehst du stattlich
und aufrecht in der Mitte der Herde,
die sonst nichts ist und bald zerstreut.
Drum sei dein Herd gesegnet, denn dein eignes Glück
strahlt milde wie die Sonne auf Alle.

Die Preisung mit typischen Herrschersymbolen (Hirte, Herde, Sonne) weist Ähnlichkeiten zum dritten Stasimon bei Euripides auf. Die darin gelobte Gastfreundschaft des Königs⁴²³ demonstriert auch Prechtl's Admet. Herakles darf ihm „Bruder / [...] nicht im Kampf nur sein“, er lädt ihn ein: „Nun aber laß uns trinken und auf gut Gelingen / und gute Freundschaft frohe Opfer bringen!“⁴²⁴. Seine Gastfreundschaft geht weiter als die des euripideischen Originals: der König verheimlicht nicht seinen Kummer, er erzählt Herakles von den „Sorgen, die Frauen [...] bereiten“⁴²⁵. Der Held beschwichtigt ihn, indem er Alkestis preist (in Anlehnung an das euripideische zweite Stasimon⁴²⁶): „Wer wie du / ein schönes tugendhaftes Weib sein eigen nennt, – / der soll den Göttern täglich danken“ (A_P, S. 91, V. 10)⁴²⁷.

⁴²² Das Kriegsvokabular ist typisch für die Tragödie und wird schon zu Beginn von Archon, dem Diener und Philos demonstriert. Die veränderte Fokussierung geht auf die politischen Umstände nach 1900 zurück. In Österreich zerfiel die Habsburger Monarchie, in ganz Europa spitzten sich die internationalen Spannungen aufgrund der Imperialismuspolitik zu. Der Erste Weltkrieg stand bevor. Der Briefwechsel von Prechtl und Wilamowitz bildet ein aufschlussreiches Zeugnis über die Zeit während und nach dem Ersten Weltkrieg. Siehe Calder, Kosenina: Ulrich von Wilamowitz-Moellendorffs Briefwechsel mit Robert Friedlaender, ab S. 173.

⁴²³ *Oh, übergastfreundliches und immer freies Haus des Herrn [...] Da er nun das Haus öffnete, nahm er den Gast mit feuchtem Augenlid an, denn er beweint de Leichnam der lieben Gattin [...] Bei den Tugendhaften ist auch immer Weisheit*, A_E, V. 569, 597-599, 603.

⁴²⁴ A_P, S. 89, V. 16-17, S. 90, V. 16-17.

⁴²⁵ „Heimgekehrt / von Mühsal, Kämpfen und Gefahren, - musst du / noch mit den eitlen Luftgebilden streiten, / die deiner Eheliebsten Ruhe stören“ A_P, S. 91, V. 3-7.

⁴²⁶ *Möge mir eine solche Ehefrau begegnen, gepaart mit Liebe*. (A_E, V. 472-3).

⁴²⁷ In Kontrast zur Darstellung des Königs Admet's soll hier kurz auf die Figur des Pheres eingegangen werden. Da Prechtl der Figur und dem damit zusammenhängenden Generationenkonflikt eine weitaus geringere Bedeutung zugeschrieben hat als seine Vorgänger, sei der Analyse des Charakters nur diese Anmerkung gewährt. Der euripideischen Tragödie entsprechend (z.B. Alkestis, A_E, V. 290-292, oder der Chor, A_E, V. 466-470) wird Pheres zu Beginn der Handlung vor seinem Auftritt von den Dramenfiguren eingeführt (A_P, S. 13, V. 8-15). Ihre Worte werfen ein negatives Licht auf Pheres und er selbst trägt zu diesem Eindruck bei, wenn er auf die Frage, wie es Admet („ihm“) geht, antwortet: „Ach, guter Archon, schlecht – mir geht es schlecht!“ (A_P, S. 14, V. 8-9). Auf die Nachricht des nahen Todes seines Sohnes reagiert der Vater ebenso egoistisch: „Mit ihm die Stütze

Das Paar Admet und Alkestis – zwei Lebensauffassungen

Neben der Bedeutung Admets als König ist seine Rolle als Ehemann und Liebender wichtig. Der Dialog zwischen Alkestis und ihm (im zweiten Akt) stellt die Liebesbeziehung dar. Da die Gedanken der Partner wesentliche Merkmale der um die Jahrhundertwende dominierenden Lebensauffassungen enthalten, sollen beide Charaktere im folgenden Abschnitt interpretiert und miteinander verglichen werden.

Alkestis versucht, Admet zum Bleiben zu überreden, denn ihr ist „so bang heut abend!“. Das Gefühl verschafft ihr „all diese Schönheit eines Frühlingsabends“ (A_P, S. 42, V. 17-21). Dagegen mahnt Admet: „Dem Spiel der Phantasie gibst du zu willig nach. Ringsum die einfache Natur“ (A_P, S. 43, V. 10f.). Die Ansichten stehen exemplarisch für die Charaktermerkmale: Alkestis zeichnet sich durch Emotionalität und Sensibilität aus, die Natur macht sie nervös. Admet dagegen findet Kraft und Ruhe (Bodenständigkeit) in der Natur, er ist rational und emotional stabil. Sein Lebensoptimismus drückt sich in folgender Metapher aus (A_P, S. 44, V. 5, 11f.):

Und so scheint mir das Leben eine Brücke,
das auf den Pfeilern Zukunft und Vergangenheit
ganz festgegründet steht. Auf ihrem höchsten Scheitel
steh ich, - und kann nach vor und rückwärts schau!

Robert Precht hat hier offensichtlich einen zentralen Gedanken aus Nietzsches *Also sprach Zarathustra* übernommen:

Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch – ein Seil über einem Abgrunde. Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben. Was groß ist am Menschen, das ist, daß er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, daß er ein *Übergang* und ein *Untergang* ist.⁴²⁸

Es ist die Erklärung zur Lehre des Übermenschen, in der der Mensch „als Brücke gleichsam das Bindeglied zwischen dem einen Ufer ‚Thier‘ und dem anderen Ufer ‚Übermensch‘“⁴²⁹ ist.

von meines Alters Unkraft!“ und: „Vergessen werde ich, unbeweint dahingehn“. Er ist der einzige, der im Totengebet sein Angebot einschränkt: „Du läßt, o großer Herr, nicht mit dir reden und tauschest nicht, - sonst sagte ich dir: nimm mich“ (A_P, S. 25, V. 21-22). Pheres behält im gesamten Stück die Eigenschaften Eigenliebe, Altersschwäche und Rücksichtslosigkeit bei. Als Alkestis tot aufgefunden wird, versucht Pheres den in Klagen ausgebrochenen Admet zu mäßigen. Sein Standpunkt, „jeder Mensch [trage] seines eignen Schicksals vorher gewogne Last“ klingt nicht reflektiert wie bei Euripides, dessen Pheres das Argument in einer langen Rhesis bekräftigen darf. Precht hat Pheres wenig Raum für die Darlegung seiner Meinung gewährt (A_P, S. 97, V. 2-9). So wirken die Ratschläge wie „Maß zu halten ist des Mannes Pflicht“ oder „Dich selbst darfst du nicht an diese Tote verlieren“ unsensibel und rücksichtslos. Admet antwortet dementsprechend ungehalten auf die Mahnung seines Vaters („Mich selbst! Hier liegt mein Selbst! [...]“, A_P, S. 97, V. 10-11). Hysterisch reagiert Pheres auf den Bericht des Hipparchos von Alkestis' Todesbegegnung: „Die Arme war von Sinnen!“ (A_P, S. 100, V.2). Mit der Frage „Hat diese tote Frau denn aller Männer Hirne verwirrt?“ (A_P, S. 103, V. 2-4) versucht er sich aus der Mitwisserschaft herauszureden. Pheres kann sich die Opferart nicht vorstellen, denn „einmal lebt man nur, gar süß und köstlich ist das Leben jedem, und dieses einzige Gut wirft niemand weg, der nicht verrückt ist“ (A_P, S. 103, V. 9-12). Die den euripideischen Versen entlehnten Worte zeigen Pheres Unverständnis und den Egoismus. Der Satz „Doch habe ich nicht Lust, auch nur ein halbes Stündlein herzugeben, von dem, was mir gehört“ (A_P, S. 104, 9-10) gipfelt die Egozentriertheit, die durch den hedonistischen Begriff „Lust“ sowie den Diminutiv „Stündlein“ zusätzlich gesteigert wird.

⁴²⁸ Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*. Ein Buch für Ale und Keinen (1883-1885), in: Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Bd. 6.1, Berlin 1968, S. 10.

⁴²⁹ Karen Joisten: *Die Überwindung der Anthropozentrität durch Friedrich Nietzsche*, Würzburg 1994, S. 91.

Die Brückenmetapher illustriert, dass der Mensch nicht nur zum Menschsein existiert, sondern zu dessen Überwindung, er lebt nicht zum „Selbstzweck“⁴³⁰.

Admet begreift die Bedeutung einer Brücke als Übergang jedoch nicht, denn er bleibt auf dem „höchsten Scheitel“ stehen. Er schaut, aber er geht nicht „nach vor und zurück“. Er ist im Leben verwurzelt, was sich in der Natur- und Erdverbundenheit ausdrückt: „[...] denn was sich rings im Blühn der Fluren regt, [...] dem fühl ich mich im Innersten verwandt, und mit der Erde fühl ich mich verwoben!“ (A_P, S. 44, V. 21-24).

Alkestis stellt der lebensbejahenden Philosophie Admets eine nihilistische entgegen: „Ich sehe keine Brücke! Nicht feste Pfeiler / sind mir Zukunft und Vergangenheit!“ (A_P, S. 45, V. 1-2). Sie glaubt nicht an das Leben im Zwischenstadium Mensch, noch hat sie die Hoffnung auf ein neues Stadium – sie sieht den Übermenschen nicht. Darum ist für Alkestis nur „der Augenblick [...] wahr“⁴³¹, sie fühlt sich „allein im Weltenraum, ein Opfer jedes Hauchs“ (A_P, S. 45, V. 7-8). Alkestis verkörpert das Gefühl, dass Nietzsche durch die Proklamierung Zarathustras, „dass Gott tot ist“⁴³², hervorgerufen hat: „der definitive Verlust traditioneller sinnstiftender Werte“⁴³³. Ihr Glauben ist zerstört durch den Verlust der Unwissenheit über den eigenen Tod. Das Leben ist ihr zur Qual geworden (A_P, S. 45, V. 12-17):

Welch Qual
ist doch das Leben! Wie ein wilder Strom
rinnt hin die Zeit. Nichts bleibt. Alles stirbt hin.
Wo ist da Raum für Glück? Nur ein Glück kenne ich:
wenn du, Admet, bei mir bist, wenn ich sicher bin,
daß du verweilst.

Die Aussage erinnert an den Vers Admets bei Hofmannsthal: „So grauenvoll ist, wenn man bedenkt, das Leben“ (A_H, S. 21, V. 17f.). Während ihm die eine Seite des bipolaren Lebens weggebrochen war – er erkannte den Tod nicht als Teil des Daseins –, droht Alkestis die andere Seite wegzubrechen: angesichts des Todes beginnt sie, das Leben zu verkennen⁴³⁴. Umso mehr klammert sie sich an Admet, der den verlorenen Halt ersetzen soll.

Ihr Verhältnis zu Admet hat sich seit der Rettung verändert. War sie vorher die unerfahrene junge Frau, die ihre einzige Lebensaufgabe im Opfer für ihren Ehemann gesehen hat, so begreift sie allmählich ihre Unfreiheit: „Admet, ich schlief, / wie Frauen schlafen und vom Leben träumen! / [...] Ich schlief. Nun aber bin ich wach geworden“⁴³⁵. Die Abhängigkeit wird durch den Lebenstausch verschärft: Alkestis hat das Gefühl, Admet vollständig zu gehören. Es ernüchert sie, dass er von all dem nichts ahnt. Als er auf ihre Frage „Mahnt in der Schlacht dich nie ein Liebesgedanke / an mich [...]?“ mit „Nein!“ antwortet (A_P, S. 48, V. 4-5,

⁴³⁰ Nach Richard Wisser, in: Joisten: Die Überwindung, S. 91.

⁴³¹ Der Augenblicksgedanke erscheint noch einmal am Ende des Dialogs: „Ist's nicht Betrug am Heute, wenn ich schon im Morgen lebe?“ A_P, S. 61, V. 7-8.

⁴³² Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 8.

⁴³³ Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890-1933, S. 84.

⁴³⁴ Zur Lebenskrise der Frau gehört die Metapher des Mondes, die Alkestis' Naturverbundenheit im Gegensatz zu der Admets verdeutlicht: „Der Mond ist unser Bruder. Kalt und starr / schwimmt er im Unermesslichen, im ewigen Dunkel / unsichtbar“ (A_P, S. 50, V. 16-18). Das Symbol der Melancholie (Mond), die Hinwendung zur Nacht versinnbildlicht die Tendenz zum Nihilismus.

⁴³⁵ A_P, S. 51, V. 22-23, S. 52, V. 6.

8), bricht es aus der Todgeweihten heraus: „Ich aber hasse, was dich sonst erfüllt. [...]“⁴³⁶, ich hasse Alles, was dich mir nimmt, - / denn mir allein gehörst du, mir allein!“. Nach Liebe klingen ihre Worte nicht, ebenso wenig die Begründung: „Ich habe dich mit meinem Leben erkauft / und will dich mit Niemanden teilen!“ (A_P, S. 49, V. 1-2). Die fordernden Ausrufe erschrecken Admet, der den Inhalt aufgrund seiner Unkenntnis (über den Tausch) nicht deuten kann. „Wild“ und „gänzlich unvernünftig“ (A_P, S. 49, V. 3-4) scheinen sie ihm. Er versucht die Aufgabe bzw. den Sinn von Ehefrauen zu erklären – doch sind sie für ihn nur „Zweck und Ziel“ oder mit Alkestis' Worten ein „Zeitvertreib“, „ein Besitz für [die] Eitelkeit“⁴³⁷. Alkestis, ahnend, dass ihr Tod nahe ist, muss erkennen, dass sie trotz der Andeutungen zum Tausch⁴³⁸ bei Admet auf Unverständnis stößt. Resignierend ringt sie ihm darum ein Versprechen ab: „Gib deinen, unsern Kindern nicht eine zweite Mutter“ (A_P, S. 55, V. 21f.). Etwas verärgert verspricht ihr es Admet, obwohl „Fürstenkinder / Vaterwaisen allein sind; früher Tod / blüht auf dem Schlachtfeld, nicht im Frauengemach!“ (A_P, S. 56, V. 1-3).

Alkestis und Hipparchos

Eine Fortführung des Dialogs bildet das Gespräch zwischen Alkestis und Hipparchos, da es die gegensätzlichen Lebensansichten (Hipparchos vertritt die Auffassung des Königs) ergänzt und einen weiteren Blick auf die Beziehung des Ehepaars wirft.

Der Arzt wird von Admet zur Königin geschickt, um sie zu therapieren und aufzumuntern. Dazu ist er nicht nur als Mediziner in der Lage, sondern auch als „Freund und Rater“, der Alkestis „immerdar willkommen“ ist (A_P, S. 62, V. 12, 20). Das Verhältnis zwischen Hipparchos und der Königin beruht auf einer besonderen Vertrautheit, dank derer Hipparchos seinen Standpunkt vom Leben darlegen kann. Er spricht wie Admet von dem „einzigsten erhabnen, heiligen Wunder[]“: dem Leben, das sich „als die Krone [...] des Menschen Herz und Hirn“ schuf. „Das Wunder aller Wunder ist der Mensch!“⁴³⁹ ruft er emphatisch. Alkestis gesteht dem Freund offen ihre Leben verkennende Haltung: „Nur eins: der Tod! [...] Nichts ist sonst, als der Tod“ (A_P, S. 64, V. 4, 7). Sie begründet ihre Erkenntnis mit einem Erlebnis, das sie bei der Entdeckung eines alten Königsgrabes hatte⁴⁴⁰. Als dem königlichen Leichnam die „schöne goldne Maske“ abgehoben wurde, „war dahinter – / ein Häuflein brauner Staub“ (A_P, S. 67, V. 4-5). Staub steht symbolisch für Vergänglichkeit und weist auf nihilistische Lebenseinstellung hin – auf das „Niedergangs- und

⁴³⁶ „[...] ich hasse den Hund, der dir die Hände leckt, / ich hasse den Freund, der dein Zeltlager teilt, / ich hasse die Ratsherrn, die deine Rede vernehmen [...]“, A_P, S. 48, V. 14-23.

⁴³⁷ Die letztgenannten Zitate siehe A_P, S. 49, V. 6, 17, 19. Die Genderproblematik klingt hier deutlich an, adäquat zur antiken Tragödie, in der Euripides die Rolle der Geschlechter kritisch beleuchtet hat.

⁴³⁸ Siehe A_P, S. 56, V. 20-21: „Denk dir, die Krankheit, der du selbst entrannst, / ergriff und raffte mich dahin!“

⁴³⁹ Die drei Zitate, siehe A_P, S. 63, V. 15-21.

⁴⁴⁰ Laut Calder und Kosenina handelt es sich um „Heinrich Schliemanns Entdeckung des sogenannten Agamemnon“ in den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts. Die Erwähnung des antiken Königsgrabes in Prechtls Text sowie seine Korrespondenz mit Wilamowitz lässt darauf schließen, dass sich der Autor mit der Forschung in den Altertumswissenschaften beschäftigt oder zumindest dafür interessiert hat. Das Interesse an der Antike ist ein verbreitetes Phänomen in der Zeit um 1900. Vgl. Calder, Kosenina: Ulrich von Wilamowitz-Moellendorffs Briefwechsel mit Robert Friedlaender, S. 169, Anm. 33.

Verfallsbewusstsein⁴⁴¹ der Décadence. Für Alkestis ist „nur Eines ewig [...]: der Tod!“ (A_P, S. 67, V. 22f.) – und allein das ist in ihrer Situation möglich. Ihr Dasein ist bestimmt vom Sterbenmüssen, sie ist, wie es Thanatos prophezeit hat, dem Tod verfallen.

Demgegenüber sind für Hipparchos „Leben und Tod“ „verbundene Eimer [...] im selben Brunnen. In unablässigem Spiel / steigt einer voll aus dunkler Tiefe auf, / die weil der andere geleert hinabsteigt.“ (A_P, S. 68, V. 6-10). Es ist das Bild vom ewigen Kreislauf des Vergehens und Werdens, von der Einheit des Dionysos, denn „Leben und Tod stehen im Zeichen des Dionysos“⁴⁴². Beide Pole kann man jeweils als Wandlung des anderen Pols verstehen, mit Hipparchos' Worten: „[...] und was wir als Tod schauen, / ist nur des Lebens Wandlung“⁴⁴³.

Auf die bildreichen Erklärungen des Arztes reagiert Alkestis mit dem Ausruf „Ach, das sind Worte! Wie willst du denn das Unfaßbare fassen, das Unnennbare nennen?“ (A_P, S. 69, V. 8-10). Zu ihrem Verlust des Ganzheitsdenkens, dem Verlorensein gehört auch der Verlust der Sprache – die Sprachkrise Hofmannsthal's klingt hier an.

Schließlich beginnt Alkestis, von der Begegnung mit Thanatos und dem Tauschgeschäft zu erzählen. Sie lässt sich diesmal nicht von den Zweifeln des Gesprächspartners entmutigen („Mach mich nicht rasend, Arzt, mit deinen Zweifeln!“, A_P, S. 71, V. 8). Hipparchos hört auf, von „Wachträume[n], Fieberbilder[n] und Phantasien überreizten Blutes“⁴⁴⁴ (A_P, S. 71, V. 5-6) zu reden und leiht ihr seine Aufmerksamkeit („dein Leid ist wahr, und deiner Leiden Grund / muß also Wahrheit sein“, A_P, S. 72, V. 4-6). Hierin zeigt sich erneut die tiefe Vertrautheit der beiden. Alkestis muss bei ihrem Arzt keine höfliche Etikette bewahren, wenn sie Hilfe braucht, Hipparchos wiederum erkennt, wann er ihr helfen muss.

Nachdem er die Ursache für Alkestis' Leid erfahren hat, setzt er zu einem Heilungsversuch an. Denn für ihn sind es Symptome einer Krankheit, „ein seltsames Fieber“ (A_P, S. 75, V. 12). Der Gelehrte spricht von der Gewissheit, die allen Lebewesen trotz des Sterbenmüssens zu eigen ist: dem Vertrauen eines jeden, „sein Leben sei ein anderes: ohne Leid / und ewig!“⁴⁴⁵:

Die große Mutter hat sie ausgeschickt,
ein kurzes Spiel, mit Tränen und mit Lachen,
getreu zu spielen, - und das Spiel ist schön,
denn aller schönen Dinge Schönheit ist:
daß sie vergehn! (A_P, S. 78, V. 10-14)

Für Hipparchos ist Werden und Sein im ewigen – im dionysischen – Muttergrund begründet⁴⁴⁶. Dennoch bleibt er wie Admet auf dem „Scheitel der Brücke“, dem Menschsein, stehen, da er das Leben, auch wenn es nur ein Spiel ist, bejaht. Er kann deshalb der Vergänglichkeit etwas Tröstliches oder auch „Schönheit“, abgewinnen. Alkestis, die das

⁴⁴¹ Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890-1933, S. 97.

⁴⁴² Schmidt-Dengler: Dionysos im Wien der Jahrhundertwende, S. 321.

⁴⁴³ A_P, S. 70, V. 9-10.

⁴⁴⁴ Die Begriffe sind vermutlich den Freudschen Lehren zur Traumdeutung oder Psychoanalyse entlehnt. Dies muss aber nicht bedeuten, dass Pechtl die Werke des Psychologen studiert hat, vielmehr handelt es sich um eine Mode um 1900 von Traum und Wahn zu sprechen.

⁴⁴⁵ A_P, S. 77, V. 10f.

⁴⁴⁶ Vgl. Esselborn: Hofmannsthal und der antike Mythos, S. 39.

Leben zwar angesichts des Todes nicht mehr als „Wechsel natürlichen Werdens und Vergehens“⁴⁴⁷ sieht, wird dennoch von den Worten des Arztes beruhigt. Sie folgt seinem metaphorischen Rat: „Nimm wieder ihre Hand [der Gewissheit] und halte fest sie!“⁴⁴⁸.

Die Sterbeszene

Von Hipparchos zu neuem Lebenswillen geweckt, ist Alkestis Entsetzen bei Thanatos' Erscheinen umso größer (durch Ausrufe und Gedankenstriche ausgedrückt). „Du kommst zu früh!“ ruft sie wiederholt und „Nein! Nein! Noch nicht! / Ich will noch leben! Hörst du! Muß noch leben! / [...] Ich wußte nicht, was leben heißt!“ (A_P, S. 82, V. 11, 14-17).

Bei Hofmannsthal verabschiedet sich Alkestis mit den Worten „[Ich will] Fortgehn“⁴⁴⁹. Sie wird von der Erkenntnis der Einheit von Leben und Tod getrieben. Was treibt Prechtls Alkestis zur Umkehr? Es ist das wieder gewonnene Ich-Bewusstsein, die Befreiung aus der Machschen „Ichlosigkeit“⁴⁵⁰: „Ich fühle mich, – / und sonst nichts auf der ganzen Welt“ (A_P, S. 83, V. 6-7). Der Zerfall der Wirklichkeit „in einzelne Empfindungsmöglichkeiten, die an das jeweilige Subjekt gebunden sind und eine Ich-Konstituierung unmöglich machen“ zieht laut Mach nach sich: „Das Ich ist unrettbar“⁴⁵¹. Bei Alkestis ist die Wirklichkeit durch das Wissen um den Tod zerfallen – und somit auch ihr Ich. Das im Gespräch mit Hipparchos wiedergewonnene Ich-Gefühl versucht die Frau nun durch drei Mittel zu verteidigen: erstens durch das Angebot eines neuen Tauschpartners:

Nimm alte Leute, die die Zeit zermürbt hat,
[...] nimm meinen Gatten wieder, der dir schon
verfallen war, der kaum des Lebens achtet, -
nimm meine Kinder, die noch nicht erwacht sind
[...] nur mich laß leben!! (A_P, S. 83, V. 8-19)

In diesem besonders enttarnenden Versuch spielt Friedlaender durch, was Hofmannsthal nur anzudeuten gewagt hat⁴⁵²: das Verhalten eines Menschen in Todesangst. Hier ist es Alkestis, die im Anblick des Todes nach einem Tauschgeeigneten sucht. Dass Friedlaender die edle Haltung der euripideischen und hofmannsthalschen Alkestis zugunsten der realistischen Darstellung des Lebenserhaltungstriebes aufgibt, spricht dafür, dass er die Sinnlosigkeit des Lebenstauschs deutlich machen will⁴⁵³.

⁴⁴⁷ Esselborn: Hofmannsthal und der antike Mythos, S. 39.

⁴⁴⁸ A_P, S. 77, V. 15-16. Als Metapher allein ist die Aufforderung wohl nicht gemeint, wenn man sie im Zusammenhang mit den weiteren Beruhigungen sieht: Hipparchos hat der Frau offensichtlich seine Hand angeboten und hält sie nun im Arm. Zwar sagt sie „Wie wohl tut, was du sprichst“, doch deuten weitere Seufzer der Frau auch auf körperliche Nähe hin, z.B. „balsamind um meine wunde Brust“, „deine große Treue ist um mich und hüllt mich ein“. Siehe A_P, S. 78, V. 16, S. 79, V. 16.

⁴⁴⁹ A_H, S. 20, V. 29. Siehe auch diese Arbeit, Kapitel IV.1.c (*Alkestis*), S.45.

⁴⁵⁰ Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890-1933, S. 85.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² A_H, S. 10, V. 8-10: „Da bebt er zwischen Scham und Todesangst / Und fragte; und die Frage kaum getan, Gereut' ihn, und er wäre lieber tot. Siehe diese Arbeit, Kapitel III.1.c (*Der Prolog*), S. 40.

⁴⁵³ Euripides hat dies auf ähnliche Weise versucht, indem er Alkestis' Idealität durch ihre Forderung an Admet Brüche versetzt.

Zweitens versucht Alkestis ihre Daseinsfrist zu verlängern – auch das in Todesangst:

Ein Jahr! Ein halbes! Eine Woche nur!
Nur einen Tag, den morgigen laß mir!
[...] Noch einmal lasse mich die Sonne schauen,
das liebe Licht, und silberner Wolken Ziehn
auf eines Mittagshimmels dunklem Blau! (A_P, S. 84, V. 1-8)

Die Naturbegriffe „Sonne“, „Wolken“ und „Mittagshimmel“ weisen auf die Abschiedsrede der Alkestis bei Euripides und Hofmannsthal zurück. Precht hat den Anruf an die Sonne noch persönlicher gestaltet, d.h. noch mehr auf Alkestis bezogen als Hofmannsthal, der die Verse atmosphärisch aufgeladen hat.

Das Feilschen um die Lebensfrist begegnet in ähnlicher Weise in einer früheren Szene der Tragödie. In der Totenklage wünscht sich Admet:

[...] Wenn ich ein Jahr
von den verlorenen wiederhaben könnte –
nur einen Tag – nur eine einzige Stunde –
die ärmste, leerste – aber doch mit ihr. (A_P, S. 107, V. 16-19)

Admet begreift, welchen Verlust er durch Alkestis' Tod erlitten hat und bereut die Zeit, die er nicht mit ihr verbracht hat. Was bei Alkestis die Todesangst ist, die sie zum Feilschen bringt, ist bei Admet Lebensangst, d.h. die Angst vor dem zukünftigen Leben ohne Alkestis⁴⁵⁴.

Um dem Tod zu entgehen macht Alkestis ihm ein drittes Angebot: sie erklärt sich bereit, das Leben als Königin mit dem einer Bäuerin zu tauschen:

[...] Laß eines Bauern Frau
mich sein, die vor den Pflug gespannt wird,
weil es am Vieh gebricht, dem dünnen Boden
die Nahrung abzutrotzen. Will auch nicht mehr schön sein!
[...] ich will arm und elend sein, -
Lass nur ein kleines Stück vom Leben mir
(A_P, S. 84, V.22-44, S. 85, V. 1-5)

Thanatos „schweigt und neigt leise das Haupt“⁴⁵⁵ – das Zeichen zum Aufbruch in den Hades.

Admets Reue

Als Admet zum Palast zurückkehrt, ist Alkestis schon gestorben. Die Todesnachricht platzt in sein positives Leben: „Alkestis!!“ (A_P, S. 92, V. 5) schreit er, als schrecke er aus einem Traum hoch. Er erinnert sich an das letzte Gespräch mit Alkestis, an ihre Stimme, die „wie von andern Ufern klang“ und macht sich Vorwürfe: „Ich aber sah nicht, und hörte nicht“ (A_P, S. 96, V. 15-16). Während die anderen Dramenfiguren über die Todesbegegnung streiten, realisiert Admet allmählich den Verlust seiner Frau: „ich war ein Fürst an Glück, / solange sie lebte, – und ich wußt es nicht! / [...] Jetzt stehe ich an Alkestens Bahre / ein kahler Bettler da“ (A_P, S. 107, V. 10-16). Das Bettlermotiv ist typisch für die Gegenüberstellung des Wertes

⁴⁵⁴ Eine dritte Version der Fristverlängerung ist in dem dramatischen Gedicht *Alkestis* von Rainer Maria Rilke (1907) dargestellt: „Um Jahre, um ein einzig Jahr noch Jugend, / um Monate, um Wochen, um paar Tage, / ach, Tage nicht, um Nächte, nur um Eine, / um Eine Nacht, um diese nur: um die.“ Es handelt sich um die Worte Admets angesichts des Todes, der dem jungen König noch während des Hochzeitsfests erschienen ist. Siehe Rainer Maria Rilke: *Gedichte. 1895-1910*, in: ders.: *Werke*, hrsg. v. Manfred Engel, Ullrich Fülleborn, 4 Bände, Frankfurt/ M, Leipzig 1996, S. 504, V. 28-31.

⁴⁵⁵ Regieanweisung, A_P, S. 85.

von Liebe und Reichtum oder von Leben und Reichtum, wie es auch bei Alkestis in der Sterbeszene angewandt wurde.

Neben den Trostversuchen der Anderen erreicht allein Hipparchos, den Nerv des Königs zu treffen und ihm zur Einsicht zu verhelfen: „Ein großer Lehrherr ist der Tod. [...] Nur Eines bleibt, das er uns lehrt: die Reue“ (A_P, S. 107, V. 23-5). Darauf Admet: „Die Reue! Ja, die bleibt uns“, denn „Alkestis starb für mich!“ (A_P, S. 108, V. 1, 22).

Damit hat Prechtl einen wesentlichen Aspekt der früheren *Alkestis*- Fassungen geändert. Er gesteht Admet die Einsicht zur Schuld und Reue zu. Da Prechtl die Entwicklung des Königs in anderer Weise als seine Vorgänger verlaufen lässt, ist die Reue hier notwendig: Prechtls Admet entwickelt sich vom rationalen König zum emotionalen Ehepartner. Er scheint sich aus der „Innerlichkeit des isolierten Ich“ – Admet als König – zu befreien und zum Ich der „Ich-Du-Gemeinschaft“⁴⁵⁶ zu werden. Er erkennt den Zusammenhang zwischen Alkestis und sich selbst, die Beziehung ist nicht mehr nur Zweck, sondern Lebensinhalt.

Mit Hilfe des Herakles findet Admet einen Weg, seine Reumütigkeit und Treue zu beweisen. Doch zunächst sei dazu Herakles in Friedlaenders Tragödie vorgestellt.

Herakles

Die Figur wurde von Prechtl am deutlichsten geändert, obschon auch bei ihr Parallelen zur euripideischen Tragödie erhalten bleiben.

Herakles wird erst durch Admet im zweiten Akt erwähnt – allerdings nicht als Held und Halbgott, sondern als Feldherr, mit dem Admet Geschäfte machen möchte. Aus diesem Grund bringt ihn der König selbst in den Palast: „Vielleicht gewährt dem Fürsten der Stolz, was er seinen Dienern abschlägt“ (A_P, S. 42, V. 10-11). Stolz wirkt der Friedlaender'sche Herakles aber bei seinem Auftritt nicht. Ähnlich wie bei Hofmannsthal übt er sich in Bescheidenheit, beklagt sich sogar über sein Los als „Unbehauster“ (A_P, S. 90, V. 7-9):

Nicht Haus, nicht Stadt, nicht Land
sind mir zu eigen. Keiner Gattin Treue
ist dem Ruhlosen sichrer Ankerplatz.

Nach dem Fund der Gestorbenen rückt Herakles zunächst in den Hintergrund. Admet vergisst seine Gastfreundlichkeit und den Gast – und verhält sich somit genau entgegengesetzt zu seinen Vorgängern: bei Euripides und Hofmannsthal wird Admet durch Alkestis' Tod veranlasst, besonders gastfreundlich zu sein.

Bei allen drei Autoren sieht anfangs niemand den Halbgott als Retter bzw. Wundervollzieher. In Prechtls Tragödie gibt es nur wenige indirekte Hinweise zur Göttlichkeit des Helden, z.B. das Unverständnis über Admets Trauer. Sätze wie „Und wenn du viel verlorst, - so blieb dir viel!“ (A_P, S. 108, V. 9-20) können einen Sterblichen nicht trösten. An anderer Stelle handelt Herakles ebenfalls verständnislos, indem er sagt, „nicht das Gefühl [sei] oberstes Gesetz,

⁴⁵⁶ Rey: Weltentzweiung und Weltversöhnung, S. 40.

[sondern] Notwendigkeit und Pflicht“ (A_P, S. 110, V. 7). Er meint damit aber nicht wie der euripideische Herakles die Notwendigkeit des Schicksals, sondern die des Weitermachens, wie es das „hohe Amt“ des Königs verlangt. Die Mahnungen des Helden können Admets Trauer nicht stillen: der König verliert sich in Vorstellungen, die entfernt an das Statuenmotiv aus der Euripides-Tragödie erinnern. Er hofft, wenn er „auf ödem Lager eingeschlafen“ ist, dass Alkestis dann wieder an „[s]einer Seite wandelt“ (A_P, S. 112, V. 4,6).

Herakles nimmt schließlich das Leid seines Freundes ernst und bietet Admet seine Hilfe an. Indem er in den Märchenmodus wechselt (– in die Welt der Wunder: „von all den Wundertaten [...] hab eine ich vollbracht“, A_P, S. 113, V. 2), erzählt er von seiner Rettungsaktion gemeinsam mit Orpheus, um Eurydike aus dem Hades zu befreien⁴⁵⁷. Analog bietet Herakles Admet die Begleitung in die Unterwelt an und sie brechen sofort in den Hades auf.

Abstieg in den Hades – Die Entwicklung der Charaktere

Der vierte Akt enthält den einzigen Szenenwechsel (aus den Räumen des Palastes in den Hades) in der Friedlaender'schen Tragödie. Der Wechsel des Ortes deutet auf die Wandlung der Charaktere hin: Herakles ist in die Rolle der Mythosfigur geschlüpft; Admet hat das Königsein zugunsten seines Daseins als Ehemann vernachlässigt. Alkestis' Entwicklung schließlich wird das Ende der Tragödie entscheidend bestimmen.

Bereits der Entschluss zur Hadesfahrt⁴⁵⁸ zeigt eine Veränderung Admets im Vergleich zu seiner Rationalität im zweiten Akt. Auf dem Weg durch die Unterwelt malt er sich das zukünftige Leben mit der geretteten Alkestis überschwänglich aus: „Für sie wird es ein Reich der Freude werden! / Von meiner neuen dankdurchströmten Liebe / wird sie umhüllt sein wie von einer Wolke, / die Leid und Sorge von ihr fern hält.“ (A_P, S. 121, V. 7-10). Der König neigt zu emotionaler Überschwänglichkeit, die Herakles befremdet. Er mahnt ihn ab („Du schwärmst, Admetos!“, A_P, S. 121, V. 16)⁴⁵⁹, aber Admet lässt sich von der Mahnung des Begleiters nicht beeindrucken. In den folgenden Versen beschreibt er die Bedeutung von Alkestis Wiederkehr (A_P, S. 122, V. 6-12):

[...] das Leben war uns beiden ganz verloren,
und wieder steigt es wie ein weißer Schwan
aus grauenvollen Abgrundtiefen auf! [...]
Wird nicht ein großes, köstliches Verstehn
uns jeden Tag und jede Stunde segnen?

⁴⁵⁷ Sie scheiterte aber, da sich „Orpheus [...] trotz dem Verbot nach der Gefährtin um[wandte]“ (A_P, S. 113, V. 8-9). Die Erwähnung des Orpeus-Mythos, die schon aus den vorherigen Tragödien bekannt ist, wird von Prechtl nicht nur als Wunsch, sondern auch als Warnung verstanden. Prechtl hat die Ambivalenz des Verlangens, Orpheus zu sein, erkannt. Denn genau betrachtet kann dieses Ziel nicht erstrebenswert sein, da Orpheus Bemühen, Eurydike aus dem Hades zu befreien, fehlschlägt. Aus einer vielleicht egoistischen Schwäche heraus dreht sich Orpheus nach seiner Frau um, weil er sehen will, ob sie ihm noch folgt, vielleicht auch, weil er sie nur ansehen will. Diese Warnung überhört Admet.

⁴⁵⁸ „Ja! / Gern möchte ich dreifachen Todes sterben, / könnt ich Alkestens Leben so erkaufen!“ (A_P, S. 113, V.17-18), „Für dich, Alkestis, / nehm ich den Kampf mit allen Höllen auf!“ (A_P, S. 115, V.6-7).

⁴⁵⁹ Eine Reaktion, die auch Euripides' Admet hätte gebrauchen können. Die Versprechen des Friedlaender'schen Admets erinnern an die Übertreibungen in der Abschiedsszene der euripideischen Tragödie.

Es ist die Beschreibung von dem „unsäglich Wundervolle[n] des Lebens“: „Der Alpdruck der Vergänglichkeit weicht, denn das Schicksal des Sterbenmüssens, das zunächst als Triumph des Nichts erschien, erweist sich als Erhöhung in die göttliche Trunkenheit des mütterlichen Alls“⁴⁶⁰. Die Erkenntnis Admets, die er durch Alkestis' Opfer gewonnen hat, ist die der Verbindung von Vergänglichkeit und Leben, die Zweieinigkeit (die Ich-Du-Gemeinschaft) nach sich zieht: „unter dem mystischen Jubelruf des Dionysos [wird] der Bann der Individuation zersprengt und der Weg zu den Müttern des Seins, zu dem innersten Kern der Dinge [liegt] offen“⁴⁶¹, lautet passend dazu das bekannte Zitat Nietzsches.

Herakles erklärt dem König inzwischen die Regeln des Hades-Reichs, einem mythischen Ort, den er, die mythische Figur, gut kennt. Eine Stelle des Weges erinnert den Halbgott an Orpheus, der ein „heiliges Lied vom Leben“ sang,

als ginge noch einmal der Schauer
des Werdens durch die Welt, wie an dem Tag
da sie die Liebe aus dem Nichts gebar.

Wie diese Liebe vermochte das Lied, dass die Sterne „in regellosen Bahnen vereint“ „stürzten“ und die „Tiere, die sonst sich hassen, [sich] einten / in tiefstem Frieden“ (A_P, S. 126, V. 17-20). Die Erwähnung des Orpheus-Mythos im Zusammenhang mit der Liebe deutet auf den Eros-Kult um 1900 hin. Eros, der Philosophie Hesiods nach „aus dem Nichts“ entstanden⁴⁶², ist laut Klages „kosmogonisch“, da er Werden und Sein verkörpert: „Er ist Wollust zugleich des Aufgangs und Unterganges; Wollust, der Sterben und Tod zur wehvoll seligen Wandlung wird!“⁴⁶³. Klages nennt den Eros

kosmisch, sofern das von ihm ergriffene Einzelwesen sich selbst erlebt als durchpulst und durchflutet von einem gleichsam elektrischen Strom, der [...] den Raum und die Zeit, in das allgegenwärtige Element eines tragenden und umspülenden Ozeans wandelt und dergestalt unbeschadet ihrer nie zu mindernden Verschiedenheit zusammenknüpft die Pole der Welt⁴⁶⁴.

Eros ist Teil der Lebensphilosophie, die mit den lebensbejahenden Kultur- und Literaturströmungen um 1900 zusammenhängt. Im Jugendstil ist der Eroskult enthalten und wird z.B. anhand von Erosgebeten zelebriert. Hierzu lässt sich das Eros-Gebet von Admet kurz vor dem Totengericht zuordnen:

Eros! Der aller Menschen und Götter
Vater du bist, nie alternder Gott, du, Anfang und Ende
Von allen Geschehens urewigem Strom,
steh du mir bei! (A_P, S. 127, V. 16-20)

Bezeichnenderweise findet das Gebet im Hades statt – der Welt des Thanatos. Nach Freud'scher Terminologie bezeichnet Thanatos den Todestrieb, d.h. die lebensverneinende

⁴⁶⁰ Nüchtern: Hofmannsthals „Alkestis“, S. 47.

⁴⁶¹ Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, S. 120.

⁴⁶² „Als Grundmacht des in genealogischer Form konzipierten theo- und kosmogonischen Geschehens ist E. bei Hesiod eine Urpotenz, die zusammen mit Gaia und Tartaros (Erde und Erdentiefe) ohne Eltern aus dem Chaos entsteht.“ Fritz Graf: Eros, in: Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum. Bd. 4 (Epo-Gro), hrsg. v. Hubert Cancik und Helmut Schneider, Stuttgart, Weimar 1998, Sp. 89f.

⁴⁶³ Ludwig Klages: Philosophische Schriften, in: ders.: Sämtliche Werke. Bd. III, hrsg. v. Ernst Frauchinger, Gerhard Funke, Karl J. Groffmann, Robert Heiss und Hans Eggert Schröder, Bonn 1974, S. 356-497 (Vom kosmogonischen Eros, darin speziell: Kapitel III: Der Elementare Eros, S. 383-389), S. 386.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 387.

Perspektive, Eros dagegen den Lebenstrieb. Es wird an Alkestis sein, zwischen den beiden Elementen zu entscheiden.

Die Wahl wird ihr nicht leicht gemacht, denn die Totenrichter gewähren ihr den dritten Weg ins Totenreich, den „Weg Derer, die befreit sind“ (A_P, S. 125, V. 11). Herakles beschreibt drei Welten des Hades, den Tartaros⁴⁶⁵, das Elysium⁴⁶⁶ und einen „Ort vollkommener Ruhe“, „tiefsten Frieden[s]“. Hier „ist [die Seele] – und ist auch nicht“⁴⁶⁷.

Admet versucht zunächst, die traumwandlerische Frau zu wecken: „Alkestis, wache auf! / Ein Chor von Liebe ruft nach dir! Mich führt / die Liebe her [...] / Nimm meine Hand!“ (A_P, S. 132, V. 5-10). Zwei Elemente der euripideischen Tragödie klingen hier an: einmal die schon erwähnten Übertreibungen parallel zu Euripides' Admet in der Abschiedsszene⁴⁶⁸, zweitens die Geste der Handreichung. Während sich im antiken Stück der König weigert, die Hand der verschleierten Frau zu ergreifen, bietet er ihr in Friedlaenders Stück seine Hand an – aber sie nimmt sie nicht. Mit ihrem Namen, den Admet unablässig ruft, will sich die langsam Erwachende nicht mehr identifizieren, denn sie verbindet mit Alkestis „ihre[] Qualen“, „ihre[] Angst, ihr[] Abschiedsweh“, „ihre[n] bittern Tod“ (A_P, S. 133, V. 3-4). Admet reagiert auf Alkestis' Zögern mit Forderungen („Ich lasse dich nicht! Du mußt mich doch erhören!“; A_P, S. 133, V. 8) und Vorwürfen („Hast du mich denn, Alkestis, ganz vergessen, hast du mich nicht geliebt?“; A_P, S. 134, V. 4-5) – und ähnelt somit am Ende scheinbar dem euripideischen Admet mit seinem egoistischen Verhalten.

Ganz so negativ kann man die Entwicklung von Prechtls Admet allerdings nicht sehen. Wie in den vorherigen Szenen erkenntlich wurde, hat Admet die Bedeutung der „Ich-Du-Gemeinschaft“ begriffen – allerdings auf der Ebene des Menschseins, den Schritt zum Nietzschen Übermenschen macht er nicht. Admet sieht sich nach wie vor auf dem „Scheitel der Brücke“. Es ist zwar eine lebensbejahende Sicht, aber eine, die die Schrecken des Lebens ausblendet, die sich nicht vereinbaren lässt mit dem Nihilismus. Das aber ist das Ziel des Übermenschen: das Leben als Einheit von Grauen und Wunder zu begreifen und somit das monopolare Sein des Menschen zu überwinden. Die folgenden Verse Admets (mit denen er Alkestis in die Welt zurück locken will) machen ersichtlich, das er das Ufer des Übermenschen nicht erreichen will (A_P, S. 137, V. 15-18):

Der Gegenwart
lebendige Sonne wird uns heiß durchfluten
und jeder Augenblick wird reich an Glück
tief in die Brunnen unsrer Seele fallen!

Im Sinne einer ähnlich lautenden Brunnenmetapher in Nietzsches *Zarathustra* lautet die Überlegung: „Leicht ist es, einen Stein hineinzuwurfen; sank er aber bis zum Grunde, sagt,

⁴⁶⁵ „Es ist das weite Reich / der Wünsche und Begierden. Ewige Zeiten jagt / die Seele dort dem Unerreichten nach“, A_P, S. 124, V. 12-14.

⁴⁶⁶ „Auf lichtbeglänzter Asphodeloswiese / siehst du die Schatten derer, die man selig nennt“, A_P, S. 125, V. 4-5.

⁴⁶⁷ A_P, S. 125, V. 13-15.

⁴⁶⁸ Siehe diese Arbeit, S. 75, Anm. 459.

wer will ihn wieder hinausbringen?“⁴⁶⁹. Für Alkestis ist das Leben ein Stein, der schwer in der Seele liegt: das Glück, das ihr Admet verheißt, wird gepaart mit Unglück erscheinen, „Qualen und Lust, sie sind in einer Frucht“ (A_P, S. 139, V. 1). Sie hat diese Erkenntnis, weil sie „ein volles Leben ausgelebt“ hat, weil sie nicht wieder „offnen Auges / das Spiel der großen Täuschung [...] schau[n]“ kann (A_P, S. 139, V. 10-12)⁴⁷⁰. Alkestis hat keine Hoffnung auf ein neues anderes Dasein. Sie beharrt auf einer nihilistischen Sicht, in der das Leben „nur eine schaumgekrönte Welle auf dem Meer“ ist, „[...] hinter ihr nichts mehr – und vor ihr noch nichts, bis sie im Nichts versinkt“ (A_P, S. 141, V. 11-16). Sie lässt Admet „zurück zur Sonne – zur grünen Erde“ gehen und kehrt „heim zur großen Mutter – [...] sag[t] also [s]ich vom Leben los“ (A_P, S. 143, V. 6-9).

Alkestis' Lösung hat, ähnlich wie die Admets, den Nietzschen „Übermenschen“ nicht parat. Sie kann sich im Gegensatz zu der lebensbejahenden Ansicht nicht für das Leben entschließen, da es neben Glück Leid und Grauen in sich birgt. Sie tritt aus dem Kreislauf der „Täuschung“ aus, indem sie in den ewigen Muttergrund zurückkehrt. Doch anders als die Vorstellung Hipparchos', der die „große Mutter“ als Ursprung allen Lebens und Vergehens versteht (s.o.), ist sie für Alkestis das Ziel – sie weigert sich gegen den Wandel von Sein und Werden. Und so entschwindet sie in den „weiße[n] Glanz“, in ein „weltenumspannende[s] ...Schweigen...“ (A_P, S. 144, V. 12, 18).

IV.1.d. Die *Tragödie vom Leben* – eine Tragödie der Moderne?

Ähnlich wie bei Hofmannsthal spiegelt sich auch in Prechtls Bearbeitung der Stilpluralismus der Epoche wieder. Einflüsse des Fin de Siécle, der Décadence und des Jugendstils konnten nachgewiesen werden. Friedlaender hat sich ebenso mit den Werken der um die Jahrhundertwende modernen Philosophen Nietzsche, Mach und Freud auseinandergesetzt und deren Ansichten in seinem Stück durchgespielt. Vor allem Nietzsches „Übermensch“ wird in der Tragödie diskutiert. Eine klare Entscheidung zur Lebensbejahung oder Lebensverneinung hat Prechtl aber nicht getroffen. Vielmehr schafft er mithilfe der ebenfalls Nietzsche'schen Auffassung vom Dionysischen einen Kompromiss, indem er Alkestis nicht ins Leben zurückkehren lässt.

Abschließend sei noch auf eine Erstaunlichkeit hinzuweisen, die sich aus der Analyse des Dramas in Bezug auf den Briefwechsel zwischen Friedlaender und Wilamowitz ergeben hat: sein Zustandekommen und die Aufrechthaltung. Es ist bemerkenswert, dass der Klassizist und Gegner der Ansichten Nietzsches auf eine *Alkestis*-Bearbeitung, die erhebliche Änderungen gegenüber dem griechischen Original vorwies und zudem deutliche Hinweise

⁴⁶⁹ „Wie ein tiefer Brunnen ist ein Einsiedler“, Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 84.

⁴⁷⁰ Bei Euripides ist die Todeserfahrung durch eine Leerstelle bzw. durch das Schweigen der Alkestis ausgedrückt. Vgl. dazu Kurczyk: Ein Ende mit Schrecken oder ein schreckliches Ende?, S.33, sowie diese Arbeit, Kapitel III.3 (Exodos), S.35.

auf die Lektüre mehrerer Werke Nietzsches enthielt, überhaupt reagiert hat. Darüber lassen sich mehrere Vermutungen anstellen: vielleicht beeindruckte den Philologen der nach seiner Forderung geänderte Schluss, der von Friedlaender in seinem ersten Brief an Wilamowitz angekündigt wurde:

[...] dass ich in einigen entscheidenden Punkten Das instinktiv getroffen hatte, was Sie aus einer eindringlichen Beschäftigung mit diesem Stoff heraus als aesthetische Forderung für eine Neubearbeitung des Mythos aufgestellt haben: vor Allem die innere Möglichkeit der Wiederkehr...⁴⁷¹

Möglicherweise hat Wilamowitz das Drama nicht intensiv genug gelesen. Dafür sprechen mehrere Indizien aus den Briefen, z.B. dass Wilamowitz bei einer erneuten Sendung von Prechtls Tragödie das Stück, das er fünf Jahre zuvor gelesen hatte, nicht erkennt. Grund dafür sind vor allem die politischen Unruhen, die Wilamowitz stark beschäftigt haben⁴⁷² – im Jahre 1917 befindet sich Deutschland im Ersten Weltkrieg.

IV.3. Eberhard König: *Alkestis. Mythologisches Schelmenspiel*

Die dritte *Alkestis*-Bearbeitung stellt in zwei wesentlichen Punkten ein Gegenstück zu den Tragödien Hofmannsthals und Prechtls dar. Erstens hat sich König für eine komisch-satirische Auslegung des Alkestis-Mythos entschieden, sein Stück stellt ein *Mythologisches Schelmenspiel* dar. Der zweite Unterschied erschließt sich zunächst aus den Lexikonartikeln, die die Hauptquellen zu Königs Leben und Werk darstellen⁴⁷³: Helmut Blazek nennt den Autor „politisch konservativ und an der Tradition des Idealismus festhaltend“, er unterstellt ihm eine „betont vaterländische Gesinnung und Affinität zur Heimatdichtung“⁴⁷⁴. Nach Hellmut Rosenfeld gehört Eberhard König „zu den von klassischer Geistigkeit, Christentum und vaterländischer Gesinnung geprägten idealistischen bürgerlichen Dichtern“⁴⁷⁵. Beide Autoren erwähnen den Erhalt der Goethe-Medaille (1937) im Zusammenhang mit den

⁴⁷¹ Brief von Friedlaender an Wilamowitz, 20. März 1912, siehe Calder, Kosenina: Ulrich von Wilamowitz-Moellendorffs Briefwechsel mit Robert Friedlaender, S. 170f.

⁴⁷² Vgl. ebd., S. 175, Brief von Wilamowitz an Friedlaender, 7. Juli 1917.

⁴⁷³ Hellmut Rosenfeld: Eberhard König, in: Neue Deutsche Biographie [NDB], Bd. 12 (Kleinhans – Kreling), hrsg. v. der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1980, S. 335; Ingrid Bigler: E. K., in: Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-Bibliographisches Handbuch [Kosch], Bd. 9 (Kober – Lucidarius), begr. v. W. Kosch, 3. Aufl., hrsg. v. Heinz Rupp, Carl Ludwig Lang, Bern 1984, Sp. 89f.; Helmut Blazek: E. K., in: Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache [Killy], Bd. 6, hrsg. v. Walther Killy, Gütersloh (u.a.) 1990, S. 427; Wilhelm Kosch: E. K., in: Deutsches Theaterlexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch, Bd. 2, hrsg. v. Wilhelm Kosch, Klagenfurt, Wien 1960, S. 1048; Franz Lennartz: E. K., in: ders.: Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts im Spiegel der Kritik, Bd. 2, Stuttgart 1984, S. 955f. Der letztgenannte Lexikonartikel (von Lennartz) wird in dieser Arbeit nicht berücksichtigt, da die Schreibweise des Beitrags zu Eberhard König nationalistische Tendenzen offenbart [nach Meinung der Autorin]. Einige Beispiele dafür seien hier und im folgenden Kapitel genannt.

⁴⁷⁴ Blazek: E.K., Killy, S. 427.

⁴⁷⁵ Rosenfeld: E. K., NDB, S. 335.

scheinbar völkischen Tendenzen⁴⁷⁶. Diese Merkmale weisen auf eine anti-moderne Haltung hin, die im Widerspruch zur Moderne Hugo von Hofmannsthals oder Robert Prechtls steht.

In der Analyse des Schelmenspiels sollen die Unterschiede im Fokus stehen, weshalb auf eine ganzheitliche Textanalyse verzichtet wird. Vielmehr werden einzelne Dramenfiguren sowie markante Szenen in den folgenden Untersuchungen der Teilaspekte mit einbezogen und interpretiert. Nach einer kurzen biographischen Übersicht zum Autor (IV.3.a.) sowie einer Inhaltsangabe des Stücks (IV.3.b.) sollen die Merkmale der Gattung Schelmenspiel im Vergleich zum Schelmenroman und zur Komödie untersucht werden (IV.3.c.). Anschließend folgt eine Analyse der satirischen Elemente in Königs *Alkestis* (IV.3.d.), um die Einflüsse moderner bzw. anti-moderner literarischer Strömungen im Text aufzuzeigen (IV.3.e.).

IV.3.a. Eberhard König – Person und Werk ⁴⁷⁷

1871 als Sohn eines Farbenfabrikanten in Grünberg (Niederschlesien) geboren, lebte König ab 1876 in Berlin und starb dort am 26.12.1949⁴⁷⁸. Seit 1890 studierte Eberhard König Philologie und Kunstgeschichte in Berlin und Göttingen, brach das Studium aber ab, „als das 1897 entstandene Renaissance-Schauspiel ‚Filippo Lippi‘ allg. Zustimmung fand“⁴⁷⁹. Danach arbeitete König als Dramaturg in Berlin und ließ sich als freier Autor (Dramatiker und Erzähler) in Frohnau (bei Berlin) nieder. Königs schriftstellerische Arbeit war äußerst produktiv: im Kosch werden über 50 Werke genannt, die bevorzugt „Stoffe aus der dt. und antiken Geschichte u. Sagenwelt“⁴⁸⁰ aufgreifen. Trotz Königs Publikumsbeliebtheit wurden seine Theatererfolge von den „auf den Naturalismus eingeschworenen Literaturkritikern ignoriert[] [...] oder [...] vernichtend [kritisiert]“⁴⁸¹. Als Beispiel erwähnt Rosenfeld die Reaktion auf Königs *Alkestis* (1912 „im Lessing-Theater mit großem Publikumserfolg“ aufgeführt): „von der Presse totgeschwiegen, das Buch von dem Geographie-Verleger Freud aufgekauft und eingestampft“⁴⁸². Laut Rosenfeld wurde König „so [...] in die Isolation gedrängt“.

⁴⁷⁶ Rosenfeld hat in diesem Zusammenhang die Formulierung „nach 1918 als Vorkämpfer völkischer Wiedergeburt“ aus dem Artikel Lennartz' übernommen, mit dem Unterschied, dass er die Entwicklung des Schriftstellers bedauerlich findet, während Lennartz darin einen Verdienst sieht. Siehe Lennartz: E. K., S. 956.

⁴⁷⁷ Die folgenden Angaben beziehen sich ausschließlich auf die Artikel zu Eberhard König von Helmut Rosenfeld (Rosenfeld: E. K., NDB, S. 335) und Helmut Blazek (Blazek: E.K., Killy, S. 427).

⁴⁷⁸ Dies bildet eine weitere Differenz zu den vorher behandelten Autoren: Eberhard König war kein Wiener, sondern lebte in Berlin. Wie der Einleitung dieser Arbeit zu entnehmen ist, lassen sich Berlin und Wien als Literaturzentren zur Jahrhundertwende voneinander abgrenzen. (Robert Prechtel hat zwar ebenfalls in Berlin gelebt, aber da er in Wien geboren, zur Schule gegangen und seine ersten dreißig Lebensjahre verbracht hatte, kann man von einem starken Einfluss der Wiener Moderne auf sein schriftstellerisches Werk ausgehen.)

⁴⁷⁹ Blazek: E.K., Killy, S. 427. Siehe auch Rosenfeld: E. K., NDB, S. 335: „[...] vom Goethe-Biographen A. Bielschowsky als großer Wurf anerkannt, vom Verleger S. Fischer gedruckt (1899) und von Heinrich Hart im ‚Literar. Echo‘ gewürdigt [...]“.

⁴⁸⁰ Blazek: E.K., Killy, S. 427.

⁴⁸¹ Rosenfeld: E. K., NDB, S. 335. Siehe auch Lennartz, hier allerdings in polemischer Form: der Ausdruck „Literaturherrscher“ ist nur ein weiteres Indiz für Lennartz nationalistische Sichtweise. Lennartz: E. K., S. 955.

⁴⁸² Rosenfeld: E. K., NDB, S. 335.

IV.3.b. *Alkestis. Mythologisches Schelmenspiel* – Inhaltsangabe

Das Schelmenstück ist in vier Aufzüge gegliedert, die eine lockere Szenenstruktur aufweisen. Mit 3930 Versen ist das Drama fast dreimal so umfangreich wie seine Vorgänger. König hat vor allem neue Szenen hinzugefügt und in diesem Zusammenhang die Anzahl der Dramenfiguren erweitert: zu nennen sind neben anderen die Amme Kapsa, die Zofe Galanthis, der Töpfermeister Hoffmann sowie Hades und die Heroinnen in der Unterwelt. Da König ähnlich wie Prechtl vom Handlungsverlauf der Euripides-Tragödie abgewichen ist, erscheint eine Übersicht des Dramengeschehens in Hinblick auf die Textanalyse sinnvoll:

Das Schelmenspiel beginnt mit einem Dialog zwischen der Souffleuse und Thanatos über das Theaterstück, bis Alkestis und ihre Amme Kapsa auf die Bühne treten und geschäftig von der anstehenden großen Wäsche erzählen. Da tritt Thanatos, nur von Kapsa gesehen, hinzu und schneidet Alkestis eine Haarlocke ab. Kapsa weist die Herrin erschrocken auf die Schicksalserfüllung des Lebenstauschs hin, doch Alkestis, auch wenn sie sich an das in einer Liebesnacht gegebene Angebot erinnert, will nicht glauben oder einsehen. Beide schimpfen auf Admet und dessen Benehmen, das er seit der Einkehr des „Saufkumpans“⁴⁸³ Apollon zeigt. Als Alkestis, von fünf Choreuten abgelöst, von der Bühne gegangen ist, erscheint Admet. Er erzählt von seinem Traum von Charon und einer verschleierten Frau und schläft auf dem Stuhl ein. Alkestis weckt ihn wenig später, um ihn halb schimpfend, halb zärtlich an den Lebenstausch zu erinnern und sich von ihm zu verabschieden. Sie geht von der Bühne und kurz darauf tritt Thanatos auf, den Tod der Alkestis konstatierend.

Der zweite Akt wird von dem Versuch der Choreuten, ein Trauerlied anzustimmen, eingeleitet. Admet kommt von Hoffmann (ein Töpfermeister, der eigentlich auch zum Chor gehört, aber vom König als Trostspender angeheuert wurde) gestützt auf die Bühne und klagt über den Tod seiner Frau. Doch mit leerem Magen lässt es sich nicht gut trauern und er bestellt bei Galanthis ein Frühstück, wobei er gleichzeitig ein Auge auf die Zofe wirft. Während Hoffmann und Admet ein Frühstück mitsamt alkoholischen Getränken genießen, ist Herakles' Gesang im Hintergrund zu hören. Admet entschließt sich trotz des zu erwartenden Zornes der Kapsa, den Freund als Gast ins Haus aufzunehmen und bestellt ein größeres Frühstück. In der feuchtfröhlichen Runde diskutieren Admet, Hoffmann und Herakles über Aristokratie, Sozialdemokratie und Körperkultur und flirten mit den Mägden. Erst das Erscheinen der wütenden Kapsa veranlasst Admet, Herakles über den Tod der Frau aufzuklären. Diesen bestürzt die Nachricht und Zorn ergreift ihn über Thanatos, der es gewagt hat, Alkestis zu holen. Beherrscht bricht der Held in den Hades auf, um die Frau zu retten.

Im dritten Akt findet ein Szenenwechsel statt – in den Hades, eine verstaubte öde Pension. Nachdem sich Hades, die Furie Alekto und Thanatos über das Benehmen der Alkestis in der Unterwelt beschwert haben, tritt diese auf und schimpft ihrerseits über die unwirtschaftlichen Zustände und die Langeweile des Totenreichs. Diese wird jäh durch das johlende und alkoholisierte Erscheinen des Herakles unterbrochen, der mit Sekt und Gesang eine Feier unter den Hadesbewohnerinnen anstiftet. Hades ist darüber so entrüstet, dass er Herakles samt Alkestis aus der Unterwelt ins Leben zurückschickt.

Die beiden erreichen den in Unordnung geratenen königlichen Palast (im vierten Akt). Admet ist nicht da, stattdessen liegt Galanthis in Alkestis' Bett. Die Wiedergekehrte ist betrübt, doch nach dem Wiedersehen mit Kapsa und einem Mitternachtsimbiss fühlt sie sich besser und legt sich im Gästezimmer schlafen, während die Amme einen Streich für Admet ersinnt. Admet zeigt sich am nächsten Morgen in einer Lebenskrise. Das freie und untreue Leben ist ihm sinnlos geworden, er vermisst Alkestis und möchte hinaus in den Kampf ziehen, um etwas Nützliches zu tun. Kapsa bringt ihn auf andere Gedanken, indem sie von einer Gräfin berichtet, die sich aus Trauer um ihren Mann verschleierte und sich ein Schweigegelübde auferlegt hat. Admet brennt vor Neugierde und neuer Begierde und möchte sie kennen lernen. In einem Zusammentreffen bezirzt er die Verschleierte, die sich schließlich als Alkestis zu erkennen gibt und scherzend seine Untreue tadelt. Beide Ehepartner sind froh, dass sie sich nicht verändert haben und veranstalten ein großes Freudenfest.

⁴⁸³ Eberhard König: *Alkestis. Mythologisches Schelmenspiel*, Berlin 1912, S. 17, V. 9. Die Textstellen der *Alkestis* von Eberhard König sind alle dieser Ausgabe entnommen und werden mit den Siglen A_K und der Angabe von Seite und Vers gekennzeichnet.

IV.3.c. Das Schelmenspiel⁴⁸⁴ – Erläuterungen zur Gattung des *Alkestis*-Stücks

Der Schelm Admet

Eberhard König hat für die Bearbeitung der *Alkestis* die seltene Form des Schelmenspiels verwendet. Die Gattung ist in der neueren deutschen Literatur kaum belegt und weder durch Artikel in den gängigen Literaturlexika⁴⁸⁵ noch in der Sekundärliteratur vertreten. Man findet aber Beiträge zu einer verwandten Gattung, dem Schelmenroman, der wichtige Anhaltspunkte für Königs *Alkestis* liefert.

Als Schelmenroman wird ein „Mitte des 16. Jhs. auftretender Romantypus mit satirisch-kritischer Tendenz“⁴⁸⁶ bezeichnet. Es handelt sich um die „erzählerische Darstellung der Lebensgeschichte eines vagabundierenden Außenseiters (des ‚Schelms‘ oder Pícaro)“, oder laut Brockhaus, „spitzbübischer Schelme (Picaros), Landstreicher und Glücksritter“⁴⁸⁷. Weitere Merkmale erläutert Jürgen Jacobs in dem Aufsatz „Das Erwachen des Schelms“⁴⁸⁸:

„Der Held des Schelmenromans, der Pikaro, gerät in Konflikt mit seiner Umwelt, weil sie ihm die Möglichkeit, sein Leben in Unschuld zu fristen, nicht gutwillig einräumt. [...] Die Lehre von der Bosheit und Brutalität der Welt wird dem Helden [...] in der Regel durch ein Desillusionierungserlebnis beigebracht. [...] Die Ernüchterung macht ihn zum Pikaro, der sich den bösen Bräuchen der Gesellschaft anpaßt. [...] Er ist demnach Sünder in einer sündigen Welt. [...] Der pikareske Roman zeichnet offensichtlich ein düsteres Bild der Gesellschaft: moralische Werte haben in ihr keine Geltung [...].“

Einige dieser Charakteristiken sind auf Königs *Alkestis*-Bearbeitung übertragbar: Der „spitzbübige Schelm“ wird von Admet dargestellt. Er ist zwar kein Landstreicher oder Tagedieb, aber die Inszenierung des Palastes, die Gespräche der Frauen über die große Wäsche, die nicht so recht in das Bild eines königlichen Lebens passen, sind Merkmale eines „niedrigen Milieus“⁴⁸⁹, zu dem der Schelm gehört. Den Konflikt mit der Umwelt bzw. die Desillusionierung erlebt Admet durch den Tod der Alkestis: durch erhöhte Trink- und Flirtfreudigkeit⁴⁹⁰ wird er zum Sünder in einer sündigen Welt – sündig, da Alkestis nicht mehr für Ordnung sorgen kann. Ein Widerspruch scheint zu sein, dass der König schon vor dem Tod nicht nach „moralischen Werte[n]“ lebte. Alkestis schimpft über ihn, er sei „mal wieder fort“ (A_K, S. 10, V. 31) und „ganz des Teufels“ (A_K, S. 131, V. 2). Genau genommen stellt Alkestis' Tod nicht die „Bosheit und Brutalität der Welt“ dar, sondern eine menschliche

⁴⁸⁴ Der Zusatz „mythologisch“ soll in diesen Betrachtungen beiseite gelassen werden, da er sich offenbar auf den Alkestis-Stoff bezieht. Dessen ungeachtet stellt er in Verbindung mit dem Schelmenspiel eine Besonderheit dar, da in der deutschen Schelmenliteratur in der Regel zeitgenössische Charaktere dargestellt werden, d.h. Figuren aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

⁴⁸⁵ Z.B. Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. v. Jan-Dirk Müller, Sachwörterbuch der Literatur, hrsg. v. Gero von Wilpert, Meyers Literatur-Lexikon oder Der Literatur-Brockhaus.

⁴⁸⁶ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3 (P-Z), hrsg. v. Jan-Dirk Müller, Berlin 2003, S. 370f.

⁴⁸⁷ Der Große Brockhaus, Bd. 10 (Rin – Sok), Wiesbaden 1956, S. 347. Siehe ebd.: Der Begriff Schelm („mhd. ‚Pest‘, ‚Aas‘, ‚Schufft“) steht unter anderem für „Schalk, Spaßvogel“.

⁴⁸⁸ Jürgen Jacobs: Das Erwachen des Schelms. Zu einem Grundmuster des pikaresken Erzählens, in: Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext: Rezeption, Interpretation, Bibliographie, hrsg. v. Gerhart Hoffmeister, Amsterdam 1987, S. 61, 64.

⁴⁸⁹ Reallexikon der dt. Lit., Bd. 3, S. 371.

⁴⁹⁰ Galanthis: „Zu trinken auch?“ - Admetos: „Kamel“ - Galanthis: „Frühstück komplett?“ - Admetos: „Auf daß wir nicht dem großen Gram erliegen. / Und mach's ein bißchen nett, mein Kind, du weißt schon - / Wie du in letzter Zeit gewachsen bist! / Potztausend ja, laß dich doch mal anschauen“, A_K, S. 45, V. 3-10.

selbstlose Tat, das Opfer einer Frau für ihren Mann. Hier ist zu bemerken, dass Eberhard König bewusst keinen Schelmenroman geschrieben, sondern lediglich Elemente des Romantypus verwendet und die Gattung darüber hinaus stellenweise karikiert hat. Aus der Anklage Kapsas ist zu erfahren, dass Admet den Lebenstausch angestiftet hat: „Ein Narr, wer mit ‚nem Gotte [Apollon] kneipt / Und nicht ‚ne sogenannte Gnade rausschlägt. So geht man gleich aufs Ganze: Tod und Leben!“ (A_K, S. 17, V. 13-15). Dass Admet, der Schelm, als König an der Unmoral der Gesellschaft, also an seinem eigenen Konflikt selbst Schuld ist, stellt eine Karikierung dar.

Ähnlich wie dem Schelm fehlt Admet „ein Durchbruch zu moralischen Einsichten und damit ein kritisches Abrücken von der pikaresken Lebenshaltung“⁴⁹¹. Nachdem der König durch Liebschaften und Trinkfeste ausgenutzt hat, endlich „überhaupt frei“⁴⁹² zu sein, scheint er am Ende zu einer Wandlung zu kommen, wenn er Kapsa verkündet, „er [müsse] aus diesem Sumpf heraus“ (A_K, S. 133, V. 22). Doch die Nachricht Kapsas, es sei „‚ne Dame von Gesellschaft“ (A_K, S. 136, V. 12) zu Gast, die es „wert sein [würde], wenn der Herr des Hauses, der Fürst sie ritterlich willkommen heiß[e]“ (A_K, S. 137, V. 12-13), schwenken Admets einsichtige Gedanken wieder um in die schelmische Richtung: „Das kommt mir sehr gelegen. Endlich wieder / Passiert was, endlich was, was einen anregt. Der Reiz der Hera!“ (A_K, S. 137, V. 21-23). Die Dame ist die verschleierte Alkestis. Sie muss am eigenen Leib erleben, wie Admet eine neue Liebschaft beginnt: „Oh, deine Hand – wie ihre zarte Wärme / Mich gütevoll durchrinnt. Laß sie mich küssen.“ (A_K, S. 140, V. 8). Sie nimmt ihm das aber nicht übel, im Gegenteil, Alkestis ist glücklich: „Und du bist noch derselbe Taugenichts, / Derselbe Lüderjan und Schwindelmeier, / Den Göttern Dank! Genau derselbe noch!“ (A_K, S. 141, V. 9-11). So bestätigt sich auch für das Schelmenspiel: Die „Einfalt des mit sich und der Welt zufriedenen [Helden] [den der Leser bei aller Distanzierung sogar sympathisch findet] verleiht dem [Schelmenroman] eine vordergründige Harmlosigkeit, hinter der sich allerdings scharfe satirische Kritik [an der Welt] verbirgt“⁴⁹³.

Alkestis – Merkmale einer Komödie: Vorstellung der Figuren Thanatos und Herakles

Die Gestaltung des Schelmenromans „in komisch-verkehrender Weise“⁴⁹⁴ lässt sich auf das Schelmenspiel übertragen: Eberhard König formte die euripideische *Alkestis* in eine Komödie um. Im folgenden Abschnitt sollen einige Merkmale der Komödie an dem *Mythologischen Schelmenspiel* aufgezeigt werden.

⁴⁹¹ Jacobs: Das Erwachen des Schelms, S. 74.

⁴⁹² A_K, S. 44, V.19. Dies suggeriert ihm der sozialdemokratische Töpfermeister Hoffmann.

⁴⁹³ Ebd., S. 73.

⁴⁹⁴ Reallexikon der deutschen Literatur, Bd. 3, S. 371. „Komisch-verkehrend“ bezieht sich auf „tradierte narrative Lebenslaufmuster“.

Die *Sprache* in Eberhard Königs *Alkestis* ist „volkstümlich, einfach gehalten“⁴⁹⁵, alle Dramenfiguren von den Hausangestellten bis zum König und der Königin, sprechen Umgangssprache, Dialekte oder Soziolekte. Die erste Äußerung der Alkestis illustriert den Sprachstil des Stücks (A_K, S. 10, V. 27-30):

Melitta, leg' den Argos an die Kette,
Daß mir der Köter mit den dreck'gen Pfoten
Nicht auf die frisch gebleichte Wäsche trampelt.

Die Flexionsendungen der Verben („leg'“) sowie inlautende („dreck'gen“) oder anlautende (z.B. „s ist aus“⁴⁹⁶) Vokale fallen weg; umgangssprachliche Wörter („Köter“, „trampeln“) werden verwendet. Ein weiteres Beispiel für die volkstümliche Sprache ist die Satzverkürzung bzw. -unvollständigkeit: Auf den Ausruf Kapsas „Kind! Kind! ,s ist ja der Tag!“ antwortet Alkestis: „Ja, was denn? Wie denn? Rappelt's bei dir, Kapsa?“ (A_K, S. 13, V. 5, 14). Admet spricht wie Alkestis volkstümlich, jedoch ist seine Ausdrucksweise derber⁴⁹⁷.

Neben der Umgangssprache weisen die *typisierten Dramenfiguren*⁴⁹⁸ Soziolekte bzw. passende Dialekte auf: Thanatos stellt einen Beamten dar⁴⁹⁹, der für das „objektivste der Behörden“ (A_K, S. 84, V. 2), dem „Musterinstitut“ Hades (A_K, S. 85, V. 18) „im Dienst“ (H_K, S. 7, V. 8) ist. Seine Sprache ist durchsetzt von Amtsausdrücken. „Bedaure, hab' keinen Auftrag weiter“ (A_K, S. 12, V. 18), antwortet er auf Kapsas Bitte, sie mitzunehmen, und in ironischer Weise auf das Eintreffen des Arztes: „Der rasch herbeigeeilte Tod vermochte nur noch / Den eingetretenen Arzt zu konstatieren“ (A_K, S. 37, V. 19). In seiner Dienststelle, dem Hades, wandelt sich Thanatos' Überheblichkeit klischeehaft in Unterwürfigkeit um. Den Ausruf des Hades, „Unbefugten ist / Der Eintritt untersagt!“ ergänzt der Beamte „mechanisch“ mit: „Die Direktion“⁵⁰⁰.

Eine weitere typisierte Dramenfigur stellt Herakles dar. Sein bayerischer Dialekt, durchsetzt mit überschwänglichen Ausdrücken, spiegelt die optimistische, vitale und agile Lebenseinstellung des Helden wieder. Jodelnd kündigt er sich im zweiten Aufzug an und begrüßt wenig später den König: „Ich freu' mich ganz titanisch, ganz titanisch! Grüß Gott, du alter Saufaus, grüß dich Gott!“ (A_K, S. 53, V. 24-25). Herakles ist laut, brachial und oberflächlich: Er schüttelt Admet so sehr den Arm, dass er diesen ausrenkt und kommentiert „laut lachend“: „He, ausgerenkt? [...] Das glaub' ich gern; passiert mir öfter“ (A_K, S. 53, V. 29-30). Die Frage, wie es Admet geht, beantwortet er selbst. „Famos! Famos natürlich! [...] Und

⁴⁹⁵ Andrea Bartl: Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekins, Stuttgart 2009, S. 29.

⁴⁹⁶ A_K, S. 12, V. 27.

⁴⁹⁷ Er beschimpft einen Choreuten als „Schafsdämel“, verjagt den ganzen Chor mit „Verduften! Aber schleunigst!“ (A_K, S. 24, V. 21, 30) und konstatiert über die Zofe Galanthis: „ne allerliebste Krabbe! Donnerwetter“ (A_K, S. 25, V. 14).

⁴⁹⁸ Im Sinne der Sächsischen Komödie, aber auch in deren Weiterentwicklungen, sind in Eberhard Königs Stück einige „Charaktere [...] typisiert und weniger psychologisch ausdifferenziert“. Siehe Bartl: Die deutsche Komödie, S. 30.

⁴⁹⁹ „Alter grämlicher, heruntergekommener Beamtentyp mit einer Brille, spärlichem, schmutzig-grauem Bart um Kinn und Wangen, er trägt eine Dienstmütze wie ein Gerichtsvollzieher, nimmt er sie ab: kahlköpfig; dazu ein altmodisches Säbel, Aktenmappe“. Regieanweisung, A_K, S. 7, V. 11-15.

⁵⁰⁰ A_K, S. 104, V. 20-22. Ein analoges Beispiel ist A_K, S. 106, V. 7-9: Hades: „[...] doch das / Ist freche Obstruktion, Landfriedensbruch...“ Thanatos: „Paragraph hundertfünfundzwanzig.“

Frau Alkestis? Munter, blühend, schneidig, / Wie immer, was?“ (A_K, S. 54, V. 6-7, 15-16). Über allem steht eine übertriebene Selbstverliebtheit: er ist ein „allerliebster Kerl in der verrückten Welt“ (A_K, S. 54, V. 30-31), hat „so lust'ge Beine“, eine „Gliederpracht“ und „Muskeln, Muskeln!“ (A_K, S. 56, V. 30-31). Dennoch ist Herakles nicht gefühllos. Als Admet ihm den Tod der Alkestis beichtet, schluchzt Herakles los (A_K, S. 72, V. 26-29):

Admet!
Mensch! Ungeheuer! Ochse! Ist das wahr?
Die liebe, prächtige, muntre Alkestis –
An sie hat sich der schäbige Lump [Thanatos] gewagt?

Ein weiches Herz hinter der rauen Schale wird sichtbar und macht den selbstbewussten Helden liebenswürdig: „Wozu bin ich der Herakles? Den Kopf hoch! / Ich hol' sie dir! Ich hol' sie dir einfach wieder!“ (A_K, S. 74, V. 7-8). An der Formulierung „der Herakles“ wird die Typisierung der Dramenfigur deutlich. Sie stellt einen typischen Herakles dar, einen derben Kraftprotz.

Andere Komödien-Figuren in Königs Schelmenspiel sind der Sozialdemokrat Hoffmann, der im nächsten Kapitel Erwähnung findet, sowie die Amme Kapsa. Beide sind Vertreter der „bürgerlich-familiale[n] Privatheit“, die gewöhnlich in Komödien dargestellt wird. Der „Kontrast von privatem Raum und großer Welt [wird] variantenreich durchgespielt“⁵⁰¹. Im *Schelmenspiel* Eberhard Königs ist dieses Merkmal in abgewandelter Form gegeben: Alkestis und ihre Hauswirtschaft (die große Wäsche, die Aufsicht des Personals, die Versorgung des Vieh) bilden den „häuslichen Mikrokosmos“ in der „großen Welt“ („Makrokosmos“⁵⁰²), die der König vertreten soll. Dessen Trinkfeste und „Techtelmechtel“⁵⁰³ mit den Mägden gehören jedoch ebenfalls in den Mikrokosmos. Die wiederholte Darstellung des Trinkens und Flirtens⁵⁰⁴ weist auf die „Kreisstruktur“ der Komödie hin; die „Komik lebt von der Wiederholung“⁵⁰⁵.

Ein weiteres Merkmal der Komödie ist die *Verfremdung des Zuschauers*, die durch eine „gesteigerte Intertextualität“ und die „dialogische Interaktion mit dem Zuschauer“⁵⁰⁶ erzeugt wird. Eberhard Königs Komödie beginnt mit einem metasprachlichen Dialog des Thanatos und der Souffleuse über das Stück. Thanatos nennt es eine „treffliche Komödie“ (A_K, S. 8. V. 2), für die er „ne wohlgeordnete Exposition / Den Herrschaften auf gut Euripideisch / Aufkramen“ (A_K, S. 10, V. 11-12) wollte. Die Souffleuse, die „kein Wort kapiert“, da Thanatos „so ausgefallne Sachen, / Und gar in Jamben, auf die Bühne bring[t]“, zweifelt, „ob's das

⁵⁰¹ Bartl: Die deutsche Komödie, S. 31.

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ Das Wort ist der Komödie entnommen, allerdings aus einem anderen Kontext. Siehe A_K, S. 98, V. 1. Da der Begriff die Liebschaften Admets treffend beschreibt, wird er in diesem Zusammenhang weiter verwendet.

⁵⁰⁴ Admet wird am Ende des zweiten Akts, in dem er ausgiebig gefrühstückt und Bowle getrunken hat, mit Galanthis „in zärtlicher Liebesgruppe allein auf der Bühne“ ertappt (Regieanweisung, A_K, S. 74, V. 12-13). Nachdem die Liebschaften durch die Rückkehr der Alkestis ein glückliches Ende gefunden haben, wird darauf angestoßen: „Brav, Jungens, laßt die Propfen knallen! So was / Hat man nicht alle Tage zu begießen“ (Herakles, A_K, S. 142, V. 23-24).

⁵⁰⁵ Bartl: Die deutsche Komödie, S. 30.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 32, 35.

Publikum verstanden hat“ (A_K, S. 9, V. 19-20, 17). Der „Einzug“ des Chors bildet eine Parodie der antiken Tragödie. Laut Regieanweisung kommen „fünf Choreuten [...] zögernd und unsicher auf die Bühne“, „diverse Tapergreise“ laut Kapsa (A_K, S. 20, V. 5, 18). Sie „sind hierher bestellt zu der Tragödie Alkestis“ (A_K, S. 20, V. 15f.). Als Alkestis geht, stutzen sie: „Verflucht, das stimmt ja nicht! Nun rennt sie weg! / Sie muss doch bleiben, und wir müssen singen“ (A_K, S. 21, V. 1-2). Ungeachtet dessen, dass der Chor auch bei Admet auf Unverständnis stößt („Quatsch, Chor! wer hat euch herbestellt?“, A_K, S. 25, V. 1), zieht er nach Alkestis' Tod feierlich zum Klagegesang ein. Doch ihre Verse klingen nicht nach Euripides⁵⁰⁷: „Ach, was war dies Weib lebendig! / Und nun ist es mausetot. / Mausestot – Ach, du grundgütiger Gott!“ (A_K, S. 38, 5-8). Admet will sie von der Bühne jagen, aber die Choreuten verteidigen sich als „die idealen Zuschauer“ (A_K, S. 41, V. 17) – eine Anspielung auf Schlegel bzw. Nietzsche, der das Schlegel'sche Argument in der *Geburt der Tragödie* kritisiert hat⁵⁰⁸. Die Parodie in dem Stück wird stellenweise von den Dramenfiguren erneut parodiert. Admet, der durch eine falsche Vorhangbetätigung⁵⁰⁹ mit Galanthis ertappt wird, fragt: „Was soll denn die Kritik / Zu dem Gestümper sagen, he?“ (A_K, S. 76, V. 15-16).

Durch diese verfremdenden Mittel stellt sich beim Zuschauer ein „Gefühl von Distanz und Überlegenheit [ein], das sich [...] auszeichnet zur moralischen Belehrung und Gesellschaftskritik nutzen lässt“⁵¹⁰.

Neben den genannten Beispielen gibt es noch weitere Merkmale, die das *Mythologische Schelmenspiel* Eberhard Königs als Komödie ausweisen, doch soll der hier vorgestellte Querschnitt genügen.

IV.3.d. Die *Alkestis* als Gesellschaftssatire

Für den Schelmenroman ist es typisch, ein „satirisch akzentuierte[s] Bild der Gesellschaft“⁵¹¹ zu schaffen. Eberhard König hat die Kennzeichen seiner Zeit ebenfalls in satirischer Form in der *Alkestis* verarbeitet.

Bürokratisierung

Das Stück beginnt mit dem Auftritt des Thanatos. Sein Aussehen und seine Sprache wurden im vorigen Kapitel als Klischee des Beamtenstandes gedeutet. In Bezug auf das Ende des 19. Jahrhunderts stellt dies eine Kritik an „der allgemein sich ausbreitenden Erscheinung der

⁵⁰⁷ *Oh Tochter des Pelias, / mögest du mir heiter in den Gemächern des Hades / das sonnenlose Heim bewahren!*, A_E, V. 435-437.

⁵⁰⁸ Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, S. 68: „Das Schlegelsche Wort muß sich uns hier in einem tieferen Sinne erschließen. Der Chor ist der »ideale Zuschauer«, insofern er der einzige *Schauer* ist, der Schauer der Visionswelt der Szene. Ein Publikum von Zuschauern, wie wir es kennen, war den Griechen unbekannt [...]“.

⁵⁰⁹ „Den Vorhang runter! Frechheit! Der Akt ist aus!“, A_K, S. 74, 16.

⁵¹⁰ Bartl: *Die deutsche Komödie*, S. 32.

⁵¹¹ *Reallexikon der deutschen Literatur*, Bd. 3, S. 371.

Bürokratisierung⁵¹² dar. Die Ausdehnung des Verwaltungsapparats entstand zum einen in der Wirtschaft durch die Industrialisierung. „Die Großunternehmen [...] exerzierten [...] die immer weiter voranschreitende Zergliederung von Aufgaben und Tätigkeiten sowie die Erstellung von Organisationsformen“⁵¹³ vor. Zum anderen erforderte die Verwaltung der unter Bismarck entstandenen Sozialgesetze ein hohes Maß an Bürokratie. Für einen bürgerlich Gesinnten wie Eberhard König waren beide Entwicklungen ungünstig: Die Entstehung von Großunternehmen und Fabriken hatte die Verdrängung bürgerlicher Kleinunternehmen zur Folge und durch die Sozialgesetze kamen die Arbeiter stärker zur Geltung.

Die Souffleuse beschreibt das Phänomen der Bürokratisierung als „Fortschritt überhaupt“:

[...], wo jeder
Sich gar zu gerne vorstellt, [...]: Er wär',
Er selber eigentlich derjenige, welcher,
Der oben auf der Pyramide thront.
Mensch, glaub mir...⁵¹⁴

Thanatos reagiert darauf: „Ich bin kein Mensch!“ (A_K, S. 10, V. 1). Er ist der Tod – und ein Beamter. Diese Verbindung besteht auch in der Darstellung des Totenreichs als Behörde. Im dritten Akt „erblickt man ein stil- und geschmackloses, ödes, dürftig ausgestattetes Konversations- und Eßzimmer einer mäßigen Damenpension“⁵¹⁵. Hades diktiert der Furie Alekto, seiner Sekretärin, einen Antrag an Zeus⁵¹⁶, um Alkestis „wieder abzuschieben“ (A_K, S. 78, V. 25). Alkestis, die „Nummer achtundneunzig“ (A_K, S. 81, V. 25), stört in der Behörde ‚Unterwelt‘ „durch ungebührliche Vergnüglichkeit“ (A_K, S. 88, V. 13), weil sie nicht einsieht, „was [...] das schlechte Leben helfen“ soll, wenn man „das Pech gehabt [hat], zu sterben“ (A_K, S. 88, V. 15-17). Aber „es soll ja auch kein [Leben] sein“ (A_K, S. 92, V. 22) wird ihr aus dem Hades erwidert. Das ist eine Anspielung auf die dionysisch geprägte Auffassung vom Tod um 1900.

Die Vorstellung des Hades

Königs Darstellung des Hades bildet einen Widerspruch zu den Beschreibungen der anderen *Alkestis*-Bearbeitungen der Moderne. Während Hofmannsthal (wie Euripides) auf eine Inszenierung der Hadesfahrt verzichtet, führt Prechtl dem Publikum die Unterwelt als eine Art Zwischenstation vor, die Alkestis passieren muss. Das eigentliche Jenseits wird bei beiden Moderne-Autoren das „Herz der Dinge“ (A_H, S. 37, V. 32) oder die „große Mutter“ (A_P, S. 143,

⁵¹² Manfred Rauh: Epoche – sozialgeschichtlicher Abriss, in: Frank Trommler: Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus. 1880-1918, Hamburg, 1982 (Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hrsg. v. Albert Glaser), S. 18.

⁵¹³ Ebd.

⁵¹⁴ A_K, S. 9, V. 30-35. Gemeint sind die vielen kleineren Posten (z.B. Personalleiter, Dienststellenleiter, Postbeauftragter), die den Inhabern das Gefühl von Wichtigkeit und Gehobenheit gaben.

⁵¹⁵ Regieanweisung, A_K, S. 78, V. 6-8. Dass es sich genau genommen um eine Pension und nicht um ein Amt handelt, kann vernachlässigt werden, da Hades selbst die Einrichtung als die „objektivste der Behörden“ bezeichnet. Siehe diese Arbeit, Kapitel IV.3.c, S.84.

⁵¹⁶ „Daß Du das ganze Aktenmaterial / In Sachen der verhehelichten Alkestis / Dir unverzüglich zum Olympos orderst“ (A_K, S. 79, V. 11-13).

V. 6-9) genannt, der „Mutterschoß des Ur-Einen“⁵¹⁷. Hierin erfährt Alkestis eine Wandlung, durch die sie bei Hofmannsthal wie „aus dem Licht getreten“ (A_H, S. 37, V. 33) erscheint; bei Prechtel sagt sie sich vom Leben los (vgl. A_P, S. 143, V. 6-9). König dagegen hat nichts Mystisches in der Unterweltszene eingearbeitet. Die „Damenpension“ ist geprägt von Langeweile; Alkestis ist „arg enttäuscht“ und „pfeif[t] auf das Totsein“ (A_K, S. 85, V. 22-3). Sie fühlt sich viel zu lebendig, um in dem „Stumpfsinn zu verschimmeln“ (A_K, S. 84, V. 19)⁵¹⁸ und kündigt Hades einen Aufstand an, indem sie den Bewohnerinnen einen Hut entwerfen will, „wie ein Hoplitenschild, wie’s Rad Ixions“ (A_K, S. 89, V. 22): „Toll werden sollen sie, wie sie da sind, / Und deine Alte mit, verlaß dich drauf“ (A_K, S. 89, V. 12-13). Eberhard Königs Hadesdarstellung weicht von der Nietzsche-Rezeption seiner Zeit ab, indem er das Totenreich plastisch und volkstümlich dargestellt hat. Das deutet ferner die Tendenz des Autors zur Heimatdichtung an.

Dionysos und die Trunkenheit

Bevor Alkestis den Aufstand realisieren kann, erscheint Herakles mit „wüste[m] Lärm und Gesang“ zusammen mit „besoffnen Toten“ (A_K, S. 96, V. 3-4), die er von der Acheron-Überfahrt mitgebracht hat. Laut Thanatos ist Herakles [...] mit „’nem großen Korb“ und „Sektflaschen drin“ (A_K, S. 94, V. 20-21) in Charons Boot gestiegen.

Neben der geplanten Rettung der Alkestis will der Held „für die Langeweile / Der ew’gen unterird’schen Winternacht / ’nen lust’gen Schwank [...] zurücklassen“ (A_K, S. 98, V. 28-30). Er „entleert den Weinkorb“ und präsentiert „der Erde Blut“: „Heiße[n] Burgunder! Und hier ein Schampus – extra trocken“ (A_K, S. 99, V. 21, 28-29). Das Trinkfest eröffnet Herakles mit einem Tost auf Dionysos: „Iô Bakche! Sieh, Vater Dionysos, / Dir taugt ein jeder Ort zum Heiligtum: wir kneipen hier im Souterrain der Welt [...]“ (A_K, S. 99, V. 30-32) und auf dem Höhepunkt der Feier stimmen alle in den Gesang „Wer niemals einen Rausch gehabt“ (A_K, S. 103, V. 17) ein. Eberhard König hat einen Zusammenhang zwischen Herakles, Dionysos, dem Tod und der Trunkenheit hergestellt. Allerdings hebt der Autor die Trunkenheit nicht in eine göttliche Sphäre und setzt sie mit dem Totsein gleich⁵¹⁹, vielmehr soll das Trinken, ähnlich wie bei Euripides⁵²⁰, an das Leben erinnern. Eberhard König hat die nach Nietzsche mystische Verbindung von Rausch und Dionysos aufgehoben und zeigt somit wiederum eine Abwehr gegen die Moderne-Tendenzen seiner Zeit.

⁵¹⁷ Esselborn: Hofmannsthal und der antike Mythos, S. 45. Siehe diese Arbeit, Kapitel IV.1.b., S. 37.

⁵¹⁸ „Warum habt ihr mein Herz, habt meine Sehnsucht / Nicht totgewürgt, da ihr mich hierher schlepptet, / Daß ich ein sinnlos-, fühllos-, totes Ding sei!“ (A_K, S. 86, V. 1-3)

⁵¹⁹ Siehe Hofmannsthals *Alkestis*: „Göttliche Art der Trunkenheit vielleicht / Ist, was wir Totsein heißen!“ A_E, S. 30, V. 39-40. Siehe auch diese Arbeit, Kapitel IV.1.c, S. 52f. (Der Diener und Herakles).

⁵²⁰ [...] *erfreue dich selbst, trink, denke an dein jetziges Leben [...]*, A_E, V. 788-789. Siehe auch diese Arbeit, Kapitel III.3, S. 31 (Der Auftritt des Herakles).

Antialkoholismus, Sexualreform und andere Tendenzen der Lebensreform

Nicht nur im Hades greifen die Dramenfiguren zum Alkohol. Im vorigen Kapitel wurde das wiederholte Trinken Admets erwähnt. Charakteristischer Weise erscheint der König im ersten Akt angetrunken auf der Bühne, was durch die Regieanweisungen und Gedankenstriche ausgedrückt ist (A_K, S. 24, V. 1-8):

Heda! Hippomedon! der Pferdefritze!
 (Tritt auf, Reitpeitsche noch in der Hand, gähnt und lacht, halb betrunken.)
 Hippos das Pferd, müsst ihr verstehen; und médôn –
 Na – ja – der Fritze sozusagen. [...]
 Mein armer Kopf!

Anhand der Darstellung des Alkoholkonsums wird zum einen der Dionysoskult um 1900 karikiert, zum anderen die *Antialkoholbewegung* - eine Ausprägung der Lebensreform, die sich Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte. Einige Merkmale der Bewegung seien im Folgenden aufgeführt:

Ausgangspunkt für die Lebensreformer war die „Modernisierung des 19. Jahrhunderts [...]“, die „nicht allein zu einem umgreifenden Wandel der ökonomischen Grundlagen der Gesellschaft“ führte, sondern auch „zu einer erheblichen Desorientierung beitrug“⁵²¹. Im Gegensatz zu den politischen und literarischen Strömungen zur Jahrhundertwende konzentrierte sich die Lebensreformbewegung auf die Heilung der „gleichermaßen als traumatisiert“ geltenden „Körper, Geist und Seele“ in „Hinwendung zu naturgemäßen Lebensweisen und zu [...] naturgesetzlichen Verhaltens-, Nahrungs- und Medikationsweisen“⁵²². In diesem Zusammenhang entwickelten sich mehrere Teilreformen, z.B. der Vegetarismus, die Naturheilkunde oder die Nacktkultur (um nur einige zu nennen), die alle „eine grundsätzliche Erneuerung der gesamten Lebensweise“⁵²³ zum Ziel hatten. Dabei kam es weniger auf eine Heilung „im banalen Sinne“ als auf das „Heil, [die] Erlösung“⁵²⁴ an; die Umsetzungen der Lebensreform nahmen mitunter religiöse Formen an.

Im Kontrast zur Antialkoholbewegung lässt Eberhard König die Dramenfiguren, insbesondere Herakles, während des gesamten Handlungsverlaufs trinken und feiern. Nicht einmal im Totenreich zeigen sie Mäßigung – ein Ziel der „modernen Antialkoholbewegung“ [...], die „lediglich die Exzesse zu verhindern suchte“⁵²⁵. Herakles fragt die Hades-Bewohnerinnen abschätzig: „Seid ihr Tea-totaler“⁵²⁶ / Und schnöde Antialkoholiker?“ (A_K, S. 99, V. 22-23).

Durch Herakles wird eine weitere Bewegung der Lebensreform karikiert, die Körperkultur. Als der Held im zweiten Akt jodelnd auf die Bühne tritt und seine Muskelpracht vorzeigt (s.o.), ruft er enthusiastisch: „Mehr turnen! Körperkultur! Die Rasse nicht versauen!“ (A_K, S. 56, V. 26-28)⁵²⁷. An anderer Stelle rät er zu Sonnenbädern⁵²⁸. Die Pflege des Körpers durch Sport,

⁵²¹ Wolfgang R. Krabbe: Lebensreform/ Selbstreform, in: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, hrsg. v. Diethart Kerbs, Jürgen Reulecke, Wuppertal 1998, S. 73.

⁵²² Ebd.

⁵²³ Ebd.

⁵²⁴ Ebd., S. 74.

⁵²⁵ Judith Baumgartner: Antialkoholbewegung, in: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, hrsg. v. Diethart Kerbs, Jürgen Reulecke, Wuppertal 1998, S. 146.

⁵²⁶ „Tea-totaler“ ist der englische Begriff für jemanden, der abstinent ist bzw. der Abstinenzbewegung anhängt. Neben der Lebensreform, die damit ausgedrückt wird, spielt die Verwendung des englischen Begriffs auch an die Aufnahme von Anglizismen in der deutschen Sprache an, die während des 19. Jahrhunderts stetig zugenommen hat.

⁵²⁷ Im Zusammenhang mit der Darwinschen Evolutionstheorie und den Abhandlungen Ernst Haeckels (z.B. „Die Lebenswunder“ von 1904) wurde die Lebensreformbewegung ferner auch für die Umsetzung der Rassenhygiene und Rassengesetze genutzt. Ende des 19. Jahrhunderts stellte man Theorien zur Verbesserung der „menschlichen Zuchtwahl“ auf, um auf diese Weise „die durch die moderne Massenzivilisation und Verstädterung

Hygiene und Natur wurde Ende des 19. Jahrhunderts von den Lebensreformern sowie von Ärzten vorangetrieben. Die Veränderung der Gesellschaftsstrukturen, die wachsende Urbanisierung, hatte zur Folge, dass immer mehr Menschen unter „Zivilisationsschäden in Form von Erkrankungen“⁵²⁹ litten. Diesen Erscheinungen versuchte man durch die Körperkultur entgegenzuwirken. Ein gesunder Körper war wichtig für die Vitalität von Seele und Geist. In diesem Sinn spricht Herakles: „Doch siehst du, das bewahrt mich ganz vortrefflich / Vor melancholischem Fett, vor Anschoppungen, / Verkalkungen und sonstigem Gebrest“ (A_K, S. 58, V. 6-8). Die Lebensreform war geprägt von Idealismus. Herakles proklamiert: „[...] immer die Fahne des Ideals hochhalten“⁵³⁰. Die Lebensbejahung bildet einen starken Gegensatz zum Fin-de-Siècle-Gefühl um 1900. Obwohl keine von Königs Dramenfiguren die Endzeitstimmung vertritt, halten sie die optimistische Lebenseinstellung des Herakles für übertrieben. Admet nennt ihn „empörender, pausbäckiger / Und wadenprotziger Optimismus“ (A_K, S. 63, V. 9-12). Hades erschrickt angesichts des „fremde[n] Kerl[s] da mit den roten Backen, / den dicken, unverschämten Beinen“: „Der Kerl ist ja lebendig!“ (A_K, S. 104, V. 2-3, 8).

Eine dritte Reform, die in der *Alkestis* Königs anklingt, ist die *Sexualreform* Ende des 19. Jahrhunderts. Die Ursache für die zunehmende Enttabuisierung der Sexualität war unter anderem, „daß sich dieses Thema als Schnittstelle zahlreicher, als zentral wahrgenommener Problembereiche der Industrienationen [...] erwies“: dazu gehörten der „Geburtenrückgang“, „Fragen der Abtreibung und Empfängnisverhütung“ oder die „Prostitution und Geschlechtskrankheiten“⁵³¹. Die Diskussionen fanden zunächst auf einer „theoretisch-wissenschaftlichen Ebene“ statt, deren Ergebnisse in dem Engagement der Ärzte Iwan Bloch und Magnus Hirschfeld gipfelten⁵³². Eine große Bedeutung für die Sexualreform erlangte ferner das populärwissenschaftliche Werk „Das Liebesleben der Natur“ (1898) von Wilhelm Bölsche⁵³³. Die Lebensreformer sahen darin ihre Auffassung bestätigt, dass „Sexualität [...] legitim und das Natürlichste von der Welt“⁵³⁴ sei.

Die Sexualität durchzieht ebenso wie der (Anti-)Alkoholismus den gesamten Handlungsverlauf der Tragödie. Die Souffleuse macht auf die zeitgenössische Debatte aufmerksam (A_K, S. 9, V. 24-29):

Da ist zum Beispiel bloß das sexuelle

hervorgerufenen Degenerationsgefahren“ abzuwehren. Siehe Jürgen Reulecke: Rassenhygiene, Sozialhygiene, Eugenik, in: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, hrsg. v. Diethart Kerbs, Jürgen Reulecke, Wuppertal 1998, S. 199.

⁵²⁸ „So ist's recht! / Ich sag's ja, überhaupt die Sonnebäder. / Glänzend!“, A_K, S. 120, V. 26-28.

⁵²⁹ Krabbe: Lebensreform/ Selbstreform, S. 73.

⁵³⁰ A_K, S. 57, V. 7-8, S. 66, V. 4.

⁵³¹ Die Zitate des Abschnitts, siehe Linse: Sexualreform und Sexualberatung, S. 211.

⁵³² Beide galten als die Begründer der Sexualwissenschaft: Iwan Bloch führte den Begriff ‚Sexualwissenschaft‘ ein (1907); Magnus Hirschfeld gründete 1919 in Berlin das ‚Institut für Sexualwissenschaft‘ ‚als Forschungs-, Beratungs- und Therapiezentrum“. Siehe Ulrich Linse: Sexualreform und Sexualberatung, in: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, hrsg. v. Diethart Kerbs, Jürgen Reulecke, Wuppertal 1998, S. 212-14.

⁵³³ Vgl. ebd., S. 215.

⁵³⁴ Ebd.

Problem, was immer wieder furchtbar nett ist:
 Das macht was; und die Leute gehen 'rein,
 Weil ihnen halt das Wasser immer wieder
 Im Maul zusammenläuft und jeder denkt:
 Wer weiß, vielleicht wird's heut mal unanständig?

Hierin wird das rege Interesse des Volkes an dem Thema deutlich. Der Töpfermeister Hofmann spricht allgemein von der „sexuellen Aufklärung“ (A_K, S. 59, V. 30).

Eberhard König ironisiert das anhand der Dramenfiguren, die die sexuelle Befreiung nach eigenem Ermessen umsetzen. Alkestis schimpft über die Mägde und Knechte, die eine promiskuitive Einstellung zum Liebesleben haben⁵³⁵, und über Admet, der im Traum von der „kleine[n] Pasiphíle⁵³⁶“ mit den „süße[n], schlanke[n] Beine[n]“ (A_K, S. 31, V. 18-19) spricht. Admet nennt Herakles einen „Oger, ein[en] erotische[n]“ (A_K, S. 63, V. 10) und selbst Alkestis scheint nicht ganz frei von Promiskuität, zumindest nach der Meinung der Gestorbenen im Hades, die sie zusammen mit Herakles sehen: „Gewiß ein Techtelmechtel“ (A_K, S. 98, V. 1).

Die Sozialdemokratie

Eberhard König hat nicht nur die literarisch-philosophische Tendenz des Dionysischen oder die Lebensreformbewegung satirisch aufgearbeitet, sondern auch die politischen Modernisierungen um 1900, vor allem die „Ausdehnung politischer Teilhabe, die [...] auf einem Vorgang sozialer Mobilisierung“⁵³⁷ beruhte. Dazu gehörten unter anderem die Sozialgesetze und die „Ausbreitung von Bildung“ in immer mehr „Bevölkerungskreise“ (Rauh, S. 27). Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden „Interessenverbände bestimmter Berufsgruppen [...]; es sammelten sich politische Gesinnungsgenossen [...] in Parteien“ (Rauh, S. 27). „Vom Eintritt der Massen in die Politik profitierte hauptsächlich die Partei der Arbeiterbewegung, die Sozialdemokratie, die 1871 gut drei Prozent der Wähler anzog, 1912 aber fast 35 Prozent“ (Rauh, S. 28).

Für diese Entwicklung hat Eberhard König die Figur des Töpfermeisters Hoffmann gewählt, der die Sozialdemokratie vertritt. Dies präsentiert er in den Dialogen mit dem König Admet, die an sich schon ironisch sind, da der überzeugte Sozialdemokrat sich augenscheinlich „beim Fürshten angeschmiert hat“ (A_K, S. 39, V. 19). Hoffmanns erster Wortwechsel mit Admet offenbart seine politische Überzeugung. Auf die Feststellung, er sehe aus wie ein Töpfermeister antwortet er: „Das hoff' ich, Herr“ (A_K, S. 27, V. 16) – er schämt sich nicht für seinen Stand und möchte keinem anderen angehören. Als er zu einer Rede über die Sozialdemokratie ansetzt („Sieh, das ist's ja eben...“, A_K, S. 50, V. 28), verhindert ihn Admet:

⁵³⁵ „[...] die kleine, dumme Phyllis / Nimmst du dir ernstlich vor, und geht's nicht anders, / Jagst du den Kerl vom Hof. jetzt bin ich's satt! / Er soll nicht streiten, bei der Obermagd / War er's das letzte Mal, und keiner sonst; / Daß er sich nicht noch einmal untersteht!“, A_K, S. 29, V. 14-18.

⁵³⁶ Der Name „Pasiphíle“ ist ebenfalls eine Anspielung auf die Freizügigkeit: Der Begriff kommt aus dem Griechischen und heißt übersetzt „Von allen geliebt“. Siehe auch Henry George Liddell, Robert Scott (Hrsg.): A Greek-English Lexicon, Oxford 1996, S. 1346: „πασιφιλήτος, -ον, loved by all; -φιλος, -ον = foregoing; -fem. πασιφιλή.“

⁵³⁷ Rauh: Epoche – sozialgeschichtlicher Abriss, S. 27. Die Zitate des folgenden Absatzes beziehen sich auf den Aufsatz.

Bist du verrückt? Willst du kurz vor dem Auftritt
 'ner neuen Hauptperson [Herakles] hier mit sozialen
 Betrachtungen das Publikum anöden?
 (A_K, S. 50, V. 30-33)

Doch Hoffmann „zieht den ‚Vorwärts‘⁵³⁸ aus dem Gewande und legt ihn mit einem Bums hin“ (Regieanweisung, A_K, S. 51, V. 1). An anderer Stelle bekennt er sich als „Mitglied / Der freien Volksbühne“ (A_K, S. 75, V. 7-8) – ein Medium der sozialen Bewegung. Wie Admet stimmen nicht alle Dramenfiguren mit der Auffassung Hoffmanns überein. Thanatos äußert sich über die neuen Zustände in der Politik, als er über den Lebenstausch Admets durch Apollon klagt:

Ein Präzedenzfall, der geeignet ist,
 Bei aller Menschheit jegliches Gefühl von
 Rechtssicherheit für immer zu vernichten.
 Ha, das ist Wasser auf die Mühle der
 Sozialdemokratie!⁵³⁹
 (A_K, S. 8, V. 28-32)

Die Äußerung ergänzt das Bild des Thanatos als Beamten. Eine karikativ negative Meinung über den Sozialdemokraten vertritt Herakles – er stellt die Sicht eines Aristokraten dar. Verächtlich bemerkt er über Hoffmann: „Der Mensch da ist ein Ekel, Schmeiß' ihn raus, / Ein Demokrat, ein Schwein“ (A_K, S. 57, V. 11-12). Hoffmann dagegen bezeichnet Herakles als

ein Unding, ein feudal-heroisches Monstrum,
 Was Unmodernes, gänzlich Überwundnes,
 Spukhaft reaktionär, unmöglich, lachhaft!
 (A_K, S. 63, V. 17-19)

Den Streit zwischen dem Sozialdemokraten und dem Aristokraten kommentiert Admet:

Hoffmann, ich finde euren Standesdünkel,
 Die ihr vom Stand der schwarzen Fingernägel,
 Zehnmal empfindlicher als unsren.
 (A_K, S. 50, V. 25-27)

Neue Technologien

Nachdem Eberhard König die Haupttendenzen in Literatur, Gesellschaft und Politik der Jahrhundertwende offensichtlich satirisch in seinem Schelmenspiel verarbeitet hat, ergänzt er das Stück um karikative Darstellungen des technischen Fortschritts. In Admets Traum (Charons Boot am Acheron) werden Reklameschilder erwähnt, z.B. „Lokalanzeiger – eine Million“, „Die Unterwelt am Montag – hunderttausend achthundertsiebenundsechzig Abonnenten“ oder „Blookers Kakao“ (A_K, S. 26, V. 4,6). Im Hades erscheinen die „Photograph[en] von Scherl“ und „von Ullstein“ (A_K, S. 109, V. 2-4). Die Beispiele weisen auf die Entstehung der Massenmedien und Werbung um 1900 hin. Neueste Technologien wie das Telefon oder das Feuerzeug werden von Thanatos und Herakles vorgestellt:

⁵³⁸ „Eine Zeitung, die auf Beschluss eines „Parteitages als Zentralorgan“ am 1. Oktober 1876 gegründet wurde“. So heißt es auf der Homepage der Zeitung der SPD. Siehe: <http://www.vorwaerts.de/artikel/vorwaerts-und-nicht-vergessen>.

⁵³⁹ Die Metapher stammt aus dem Roman „Der Stechlin“ von Theodor Fontane. Die Figur Herr von Gundermann spricht ganz ähnlich wie Thanatos: „Alle diese Neuerungen, an denen sich leider auch der Staat beteiligt, was sind sie? Begünstigungen der Unbotmäßigkeit, also Wasser auf die Mühlen der Sozialdemokratie“. Die Hauptthematik des Romans ist der Gegensatz zwischen der veraltenden Aristokratie und der aufkommenden Sozialdemokratie in Deutschland. Siehe Theodor Fontane: Der Stechlin, Stuttgart 1979 (Reclam Universalbibliothek Nr. 9910), S. 26.

Ersterer spricht auf der Bühne in einen Fernsprecherapparat mit Hades, wobei nur sein Gesprächspartner zu hören ist: „Hier Thanatos – melde gehorsamst... ja! / Jawoll – schon lange [...]“ (A_K, S. 28, V. 18-19). Herakles führt Kapsa und Alkestis das Feuerzeug vor, was ironischer Weise nicht funktioniert (A_K, S. 117, V. 5-10):

Herakles: [...] Ein Druck – bums, brennt's,
Sieh, so – ich weiß nicht, was das heute ist!
[...] Man drückt – sie so – und bums –
Alkestis: Stockfinster bleibt's.

IV.3.e. Anti-moderne Einflüsse in der *Alkestis* Eberhard Königs

Anhand der Analyse der komischen und satirischen Elemente konnte das *Schelmenspiel* Eberhard Königs als Gesellschaftssatire klassifiziert werden. Es stellt sich die Frage, aus welcher Sicht der Autor Kritik an seiner Zeit geübt hat. Die Behauptungen der Lexikonartikel zu Eberhard König legen eine bürgerlich-konservative bis völkische Einstellung nahe.

Die Kritik an der Aristokratie und der Sozialdemokratie, an der *Décadence* und an Nietzsche sowie an den neuen Technologien spricht für die konservative Haltung eines mittelständischen Bürgers. Er sieht sich „zwischen den beiden übermächtigen Gruppen der wenigen ganz reichen Unternehmer und der vielen ganz armen (Lohn)-Abhängigen zerrieben“⁵⁴⁰, lehnt die Psychologisierung und Modernisierung in der Literatur sowie die neue Technik und die Massenmedien als Faktoren der krank machenden Stadt ab. Die hier skizzierten Merkmale beschreiben die Heimatkunst bzw. -dichtung, die eine anti-moderne Literaturströmung zur Jahrhundertwende darstellte. Wie eingangs erwähnt, war die Richtung aus einer „agrarisch-konservativen Ideologie“⁵⁴¹ entstanden:

So spiegelten sich Antiliberalismus und Antisozialismus in der doppelten Wendung gegen die Literatur der *Dekadenz* und des *Naturalismus* – ein ideologisches Syndrom, das im Begriff der *Großstadtliteratur*, der fortan der Kampf zu gelten habe, metaphorisch zusammengezogen wurde.

In der „Frühphase“ konzentrierte sich die Heimatkunst auf die „Landbevölkerung“, doch das „Gros der Leser [...] wurde vom städtischen Kleinbürgertum gestellt“ (Zimmermann, S. 156). Dadurch „verlor die Heimatkunstbewegung ihren spezifisch agrarischen Charakter“, behielt aber einen romantisch verklärten Blick auf das idyllische Landleben im Gegensatz zur Großstadtnervosität bei (Zimmermann, S. 160):

Der bäuerliche Familienbetrieb als Grundlage der Landwirtschaft, das Handwerk zünftlerisch gegliedert, Gesinde und Gesellen in die Familie des Bauern oder des Meisters integriert, das Volk ständisch gestaffelt und wie eine große Familie von fürsorglichen Landesvätern geleitet – ein solches Gesellschaftsideal, orientiert am vorkapitalistischen Sozialmodell des ‚ganzen Hauses‘[...].

Die Beschreibung erinnert an das Alltagsleben in Admets Palast von Eberhard Königs *Alkestis*, der als Mikrokosmos bezeichnet wurde: Alkestis stellt eine Bäuerin dar, die mit ihrer Magd Gespräche über die große Wäsche, das Weißzeug und Kühe im Stall führt. Der

⁵⁴⁰ Rauh: Epoche – sozialgeschichtlicher Abriss, S. 22f.

⁵⁴¹ Peter Zimmermann: Heimatkunst, in: Frank Trommler: Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus. 1880-1918, Hamburg, 1982 (Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hrsg. v. Albert Glaser), S. 155. Die Zitate der folgenden Absätze beziehen sich auf den Aufsatz.

drohende Tod ist für sie kein philosophisches Problem, sie hat als Hauswirtschafterin schlicht „keine Zeit!“ (A_K, S. 19, V. 14) zum Sterben: „Es ist 'ne Not! Und jetzt die große Wäsche! / Undenkbar ist's, unmöglich!“ (A_K, S. 19, V. 17-18). Alkestis' Tod bewirkt ebenfalls keine philosophische Krise bei Admet – im Gegensatz zu den Admets der Hofmannsthal'schen bzw. Prechtl'schen Tragödie. Über die Todeserfahrungen der zurückgekehrten Frau wird in dem Schelmenspiel nicht reflektiert, weder in Form des Schweigens der Alkestis noch durch eine Rede des Herakles über das „Herz der Dinge“. Als Alkestis und Admet wieder vereint sind, scheint es beinahe, als wäre nichts geschehen (A_K, S. 143, V. 5-7):

Und nun zu Kapsas Kuchen!
Du, der scheint diesmal ganz famos geraten!
Hast wieder Oetkers Backpulver genommen?

Peter Zimmermann konstatiert einen „verzweifelten Optimismus“ und „erzwungene Harmonisierung“ (Zimmermann, S. 160) in der „Rückkehr zum ländlichen Leben“ – eine „regressive Utopie“ (Zimmermann, S. 161).

Das Landleben stellt eine Komponente der Heimatkunst dar, der Begriff wurde aber auch im nationalistischen Sinne ausgelegt: eine Schlüsselfigur bildete hierbei der Schriftsteller Adolf Bartels (1862-1945) – „im dritten Reich als ‚deutscher Vorkämpfer für völkische Kulturerneuerung‘ verehrt –, der „die Heimatkunstbewegung bruchlos in den Faschismus überführte“ (Zimmermann, S. 157). Die Literatur sollte zum einen das „Nationalgefühl wecken und stärken“, zum anderen diene es der Gestaltung von Antisemitismus, einhergehend mit Antiliberalismus: „Den Juden lastete [man] alles an [...] – die ‚Dekadenz‘ eines kommerzialisierten Literaturbetriebes ebenso wie die ‚Raffgier des mobilen Kapitals‘“ (Zimmermann, S. 157). Typisch für diese Tendenz ist die Darstellung von Juden und Klischees von Juden in den literarischen Texten der Heimatliteratur.

Für Eberhard König kann die völkische Ausrichtung anhand der *Alkestis* nicht nachgewiesen werden. Der Autor hat weder nationalistische Ideologien sympathisierend dargestellt, noch zeichnet er rassistische Feindbilder, z.B. die Juden, in dem Schelmenspiel nach. Zumindest für dieses Stück muss ihm der Ruf des völkischen Dichters abgesprochen werden⁵⁴².

Abschließend kann man Eberhard König zwar eine „Affinität zur Heimatdichtung“ nachweisen, aber man kann den Dichter nicht als „Reaktionäre[n] und Nationalisten verketzer[n]“⁵⁴³. Eine beinahe verklärende Anmerkung Hellmut Rosenfelds soll an dieser Stelle das Schlusswort zu dem Autor bilden: demnach „gewann er die Liebe einer besinnlichen konservativen Bildungsschicht, die ihm treu blieb“⁵⁴⁴.

⁵⁴² Lennartz' Betitelung als „Vorkämpfer völkischer Wiedergeburt“ beschreibt daher nicht so sehr Eberhard Königs politische Tendenz als vielmehr die Einstellung des Lexikonautors selbst: vor allem scheint der Titel des Vorkämpfers in einer bestimmten Ideologie beliebt gewesen zu sein (s.o. zu Bartels).

⁵⁴³ Rosenfeld: Eberhard König, NDB, S. 335.

⁵⁴⁴ Ebd.

V. Schlussbetrachtung

In der vorliegenden Abhandlung wurden vier Bearbeitungen des Alkestis-Mythos vorgestellt. Sie bilden nur einen Bruchteil der Werke, die sich auf den Alkestis-Stoff bezogen haben und über Jahrhunderte hinweg entstanden sind. Selbst in der Epoche der Moderne, die von drei der hier analysierten Dramen vertreten wird, gibt es weitere Arbeiten zur Alkestis-Thematik, z.B. das Gedicht *Alkestis* (1907) von Rainer Maria Rilke⁵⁴⁵.

Es liegt nahe, die Frage „Alkestis – eine Tragödie vom Leben?“ mit „Ja“ zu beantworten, da Autoren von der Antike bis zur Neuzeit die Geschichte der sich selbst opfernden Frau als Ausdruck eigener Lebenssituationen oder Lebensansichten verwenden konnten. Im Folgenden soll noch einmal anhand der vier untersuchten *Alkestis*-Beispiele auf die Fragestellung eingegangen werden (V.1.).

Wenn die Geschichte der Alkestis eine Anregung zur Betrachtung der menschlichen Existenz bietet, muss sie sich in besonderem Maße für die Moderne eignen, da in dieser Epoche verstärkt über den Sinn, die Herkunft und die Zukunft des menschlichen Daseins diskutiert wurde. Ob der Alkestis-Mythos ein moderner Literaturstoff ist, wird in V.2 besprochen.

V.1. Alkestis – Eine Tragödie vom Leben?

Die *Alkestis* des Euripides stellt die erste erhaltene Bearbeitung des Mythos dar. Der antike Autor ist ein Vertreter der attischen Tragödie, deren Hauptinhalt der Entwurf idealer Helden und ihr Fall durch die äußere Einwirkung des Schicksals bilden. Euripides' Dramenfiguren bringen sich selbst zu Fall durch Fehlentscheidungen, die sie oft nicht für eine Gemeinschaft, sondern für sich treffen, z.B. Admet, der, weil er nicht sterben will, auf das Tauschangebot eingeht⁵⁴⁶. Die euripideischen Helden weisen Schwächen auf, die ihre Gestaltung realistisch wirken lassen – wie aus dem Leben gegriffen. Daneben stellt Euripides Szenen aus dem Alltag dar: in der *Alkestis* wird auffallend oft das Gemach der Ehegatten erwähnt. Der erstmalige Auftritt eines Kindes, des Eumelos, auf der antiken Bühne gehört ebenfalls dazu. Dies sind Indizien für die Darstellung des Lebens in der antiken Fassung des Alkestis-Stoffes. Es lässt sich sagen, dass die *Alkestis* des Euripides eine Tragödie vom Leben ist.

Die lebensnahe Vorlage des griechischen Autors kam den Moderne-Schriftstellern zu Gute. Ende des 19. Jahrhunderts stand die psychologische Betrachtung des Menschen im allgemeinen Interesse. Für einen Blick in die Seele eigneten sich die idealen Helden der antiken Tragödien jedoch weniger als die realistischeren Figuren der Euripides-Tragödien. Aus diesem Grund war Euripides ein viel und gern rezipierter antiker Autor in der Moderne.

⁵⁴⁵ Siehe auch dieses Arbeit, Kapitel VI.2.c, S. 73, Anm. 454 (Die Sterbeszene).

⁵⁴⁶ Oder auch Medea, die Jason hilft, obwohl sie damit gegen ihren Vater und ihr Land agiert.

V.2. Zur Rezeption der Euripides-Tragödie in der Moderne

Die drei Schriftsteller Hofmannsthal, Prechtel und König haben die Tragödie vom Leben mit den Aspekten ihrer Zeit versehen. Damit sind vor allem die Modernisierungen in allen Lebensbereichen Ende des 19. Jahrhunderts gemeint. Eingangs wurden die Umbrüche in Politik, Wissenschaft und der Gesellschaft erläutert.

In der Literatur spiegelten sich diese Veränderungen durch die „unterschiedlichen ästhetischen und poetologischen Entwürfe“, d.h. in einem „sich ständig erneuernde[n] Stilpluralismus“⁵⁴⁷ wieder.

In Hofmannsthals und Prechtels *Alkestis* konnten die verschiedenen Literaturströmungen der Epoche nachgewiesen werden: in beiden Werken wird durch die Gegenüberstellung von Vergänglichkeit und Leben die Affinität der Schriftsteller zur *Décadence* und zum *Fin-de-Siècle* deutlich sowie der Versuch, die nihilistische Lebensauffassung zu überwinden, indem sich die Autoren mit der von Nietzsche eingeführten Philosophie des Dionysischen auseinandersetzten. Während bei Hofmannsthal zudem Einflüsse der Neuromantik und des Impressionismus in der *Alkestis* eine Rolle spielen, sind in Prechtels Tragödie Elemente des Jugendstils enthalten.

Dass sich die „Moderne nicht ausschließlich an eine spezifische Schreibweise und Ästhetik [knüpfen lässt], sondern auch an eine Haltung der gesellschaftlichen Moderne gegenüber“⁵⁴⁸, beweist Eberhard König in dem *Mythologische[m] Schelmenspiel*, der Verarbeitung des *Alkestis*-Stoffes in Form einer Gesellschaftssatire. Anhand verschiedener Beispiele des Textes wurden „Zweifel an der Moderne, an der Modernisierung der Gesellschaft und an der Ausbildung einer modernen Zivilisation“⁵⁴⁹ aufgezeigt. Er ist ein Autor der Anti-Moderne, „dessen Basis die bewusste Abgrenzung von der gesellschaftlichen Moderne darstellt“⁵⁵⁰. Eberhard König karikierte nicht nur moderne Merkmale seiner Zeit (z.B. die Technik, die Lebensreform), sondern auch die Literaturströmungen der Moderne wie die *Décadence*. Der Autor weist eine Affinität zur Heimatdichtung auf – eine Stilrichtung der Anti-Moderne.

Unabhängig davon, welcher Tendenz die Autoren der Jahrhundertwende folgten – sie konnten ihre Haltung zur Moderne mithilfe des *Alkestis*-Stoffes ausdrücken. Die *Alkestis* stellt somit eine Tragödie vom Leben sowie von der Moderne dar.

⁵⁴⁷ Sabina Becker, Helmuth Kiesel: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen, in: Literarische Moderne, hrsg. v. dens., Berlin 2007, S.11.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 13.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 12.

VI. Literaturverzeichnis

Quellen

ARISTOTELES: Poetik. Griechisch/ Deutsch [335 v. Chr.], hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982

BAHR, Hermann: Die Moderne [1890], in: Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. 2. Aufl., hrsg. v. Gotthart Wunberg u. Stephan Dietrich, Freiburg 1998 (Rombach Wissenschaften. Litterae. Bd. 60)

DERS.: Das junge Oesterreich, in: ders.: Studien zur Kritik der Moderne [1890], hrsg. v. Claus Pias, Weimar 2005

DERS.: Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von "Zur Kritik der Moderne". [1891], hrsg. v. Claus Pias, Weimar 2004

EURIPIDES: Alcestis [438 v. Chr.], hrsg. v. A.M. Dale, Oxford 1954

FONTANE, Theodor: Der Stechlin [1897], Stuttgart 1979 (Reclam Universalbibliothek Nr. 9910)

GOETHE, Johann Wolfgang: Götter, Helden und Wieland. Eine Farce [1773/4], in: Goethes Werke. Bd.38, hrsg. i. a. der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1897, S. 11-36

HOFMANNSTHAL, Hugo von: Alkestis. Ein Trauerspiel nach Euripides [1893/4], in: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. VII. Dramen 5, hrsg. v. Klaus E. Bohnenkamp und Matthias Mayer, Frankfurt/M 1997

DERS.: Gabriele D'Annunzio [1893], in: ders.: Gesammelte Werke. Prosa I, hrsg. v. Herbert Steiner, Frankfurt/M 1950

KÖNIG, Eberhard: Alkestis. Mythologisches Schelmenspiel, Berlin 1912

KLAGES, Ludwig: Philosophische Schriften [1922], in: ders.: Sämtliche Werke. Bd. III, hrsg. v. Ernst Frauchinger, Gerhard Funke, Karl J. Groffmann, Robert Heiss und Hans Eggert Schröder, Bonn, 1974, S. 356-497 (Vom kosmogonischen Eros, darin speziell: Kapitel III: Der Elementare Eros, S. 383-389)

NIETZSCHE, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik [1872], hrsg. v. Peter Sloterdijk, Frankfurt/M, Leipzig 2000

DERS.: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen [1883-1885], in: Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli,azzino Montinari. Bd. 6.1, Berlin 1968

DERS.: Ecce Homo, in: Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli,azzino Montinari. Bd. 3 (6. Abteilung), Berlin 1969

PRECHTL, Robert: Alkestis. Die Tragödie vom Leben, Berlin 1918

RILKE, Rainer Maria: Gedichte. 1895-1910, in: ders.: Werke, hrsg. v. Manfred Engel, Ullrich Fülleborn, 4 Bände, Frankfurt/ M, Leipzig 1996, S. 504

Lexika und Nachschlagewerke

DER GROßE BROCKHAUS, Bd. 10 (Rin – Sok), Wiesbaden 1956

DER NEUE PAULY. Enzyklopädie der Antike. Altertum. Bd. 4 (Epo-Gro), hrsg. v. Hubert Cancik und Helmut Schneider, Stuttgart, Weimar 1998 (Graf, Fritz: Eros; Zimmermann, Bernd: Euripides)

DEUTSCHES LITERATURLEXIKON. Biographisch-bibliographisches Handbuch, begr. v. Wilhelm Kosch, Bd. 5, 3. u. völlig neu bearbeitete Aufl., Bern, München 1977, Sp. 685f.

DEUTSCHES THEATERLEXIKON. Biographisches und Bibliographisches Handbuch, Bd. 2, hrsg. v. Wilhelm Kosch, Klagenfurt, Wien 1960, S. 1048 (Kosch, Wilhelm: Eberhard König)

GREEK-ENGLISH LEXICON, hrsg. v. Henry George Liddell, Robert Scott, Oxford 1996, S. 1346

LITERATURLEXIKON. Autoren und Werke deutscher Sprache, Bd. 6, hrsg. v. Walther Killy, Gütersloh (u.a.) 1990, S. 427 (Blazek, Helmut: Eberhard König)

NEUE DEUTSCHE BIOGRAPHIE, Bd. 12 (Kleinhans – Kreling), hrsg. v. der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1980, S. 335 (Rosenfeld, Hellmut: Eberhard König)

REALLEXIKON DER DEUTSCHEN LITERATURWISSENSCHAFT, Bd. 3 (P-Z), hrsg. v. Jan-Dirk Müller, Berlin 2003

SACHWÖRTERBUCH DER LITERATUR, hrsg. v. Gero von Wilpert., Stuttgart 2001, S. 729

Sekundärliteratur

BARTL, Andrea: Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin, Stuttgart 2009

BAUMGARTNER, Judith: Antialkoholbewegung, in: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, hrsg. v. Diethart Kerbs, Jürgen Reulecke, Wuppertal 1998, S. 141-154

BECKER, Sabina; **KIESEL**, Helmuth: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen, in: Literarische Moderne, hrsg. v. dens., Berlin 2007, S. 9-35

BEYE, Charles R.: Alcestis and Her Critics, in: Greek, Roman and Byzantine Studies, 2:2 (1959) S. 109-127

BOHNENKAMP, Klaus E.; **MAYER**, Matthias: Alkestis, in: Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Bd. 7. Dramen 5, hrsg. v. dens., Frankfurt/M 1997

CALDER, William M.; **KOSENINA**, Alexander: Poesie, Philologie und Politik: Ulrich von Wilamowitz-Moellendorffs (1848-1931) mit Robert Friedlaender (1874-1950), in: Antike und Abendland. Bd. 36 (1990), S. 163-186

DEGANI, Enzo: Griechische Literatur bis 300 v. Chr., in: Einleitung in die griechische Philologie, hrsg. v. Heinz-Günther Nesselrath, Stuttgart, Leipzig 1997

- DIETRICH**, Marget: Alkestis (Vorwort), in: Alkestis: Euripides, Gluck, Wieland, Richter, Hofmannsthal, Lernet-Holenia, Wilder. Vollständige Dramentexte, hrsg. von Joachim Schondorff, München (u.a.) 1969
- ESSELBORN**, Karl G.: Hofmannsthal und der antike Mythos, München 1969
- FÄHNDERS**, Walter: Avantgarde und Moderne 1890-1933, Stuttgart, Weimar 1998 (Lehrbuch Germanistik)
- FLASHAR**, Hellmut: Aufführungen von Griechischen Dramen in der Übersetzung von Wilamowitz, In: Wilamowitz nach 50 Jahren, hrsg. v. William M. Calder, Darmstadt 1985
- FRITZ**, Kurt von: Euripides' Alkestis und ihre modernen Nachahmer, in: Antike und Abendland 5 (1956), S. 27-70
- GREGORY**, Justina: Euripides' Alcestis, in: Hermes 107 (1979), S. 259-270
- HARBSMEIER**, D.G.: Die alten Menschen bei Euripides. Dissertation, Göttingen 1968, S. 7-10
- HARDER**, Ruth E.: Die Frauenrollen bei Euripides: Untersuchungen zu "Alkestis", "Medeia", "Hekabe", "Erechtheus", "Elektra", "Troades" und "Iphigeneia in Aulis", Stuttgart 1993
- HARTIGAN**, Karolisa V.: Ambiguity and Self-Deception. The Apollo and Artemis Plays of Euripides, Frankfurt/M, New York, Paris, 1991 (Studien zur klassischen Philologie, Bd. 50)
- O' HIGGINS**, Dolores: Above Rubies: Admetus' Perfect Wife, Arethusa, 26:1 (1993), S. 78-97
- JACOBS**, Jürgen: Das Erwachen des Schelms. Zu einem Grundmuster des pikaresken Erzählens, in: Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext: Rezeption, Interpretation, Bibliographie, hrsg. v. Gerhart Hoffmeister, Amsterdam 1987
- JENS**, Walter: Hofmannsthal und die Griechen, Tübingen 1955
- JOISTEN**, Karen: Die Überwindung der Anthropozentrität durch Friedrich Nietzsche. Würzburg 1994
- KIESEL**, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert, München 2004
- KNOX**, Bernard: Euripidean Comedy, in: Word and Action. Essays on the Ancient Theater, hrsg. v. B. Knox, Baltimore, London 1979, S. 250-274
- KRABBE**, Wolfgang R.: Lebensreform/ Selbstreform, in: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, hrsg. v. Diethart Kerbs, Jürgen Reulecke, Wuppertal 1998, S. 73-77.
- KULLMANN**, Wolfgang: Zum Sinngehalt der euripideischen Alkestis, in: Antike und Abendland 13 (1967), S. 127-149
- KURCZYK**, Stephanie: Ein Ende mit Schrecken oder ein schreckliches Ende? Überlegungen zum Problem der Verantwortung in Euripides' Alkestis, in: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft. Neue Folge, Bd. 31 (2007), S. 15-35
- LENNARTZ**, Franz: Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts im Spiegel der Kritik, Bd. 2, Stuttgart 1984, S. 955f (Ders.: Eberhard König)

- LESKY**, Albin: *Alkestis, der Mythos und das Drama*, Wien, Leipzig 1925
- DERS.**: *Der Angeklagte Admet*, in: *Gesammelte Schriften. Aufsätze und Reden zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur*, hrsg. v. dems., Bern, München 1966, S. 281-296
- LINSE**, Ulrich: *Sexualreform und Sexualberatung*, in: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, hrsg. v. Diethart Kerbs, Jürgen Reulecke, Wuppertal 1998, S.211-226
- LUSCHNIG**, C.A.E., H.E. Roisman: *Euripides' Alcestis – with notes and commentary*, Oklahoma 2003
- NICOLAI**, Walter: *Euripides' Dramen mit rettendem Deus ex machina*, Heidelberg 1990
- NIELSEN**, R.M.: *Alcestis. A Paradox on Dying*, in: *Ramus: critical studies in Greek and Roman literature*. Bd. 5, Berwick 1976, S. 92-102
- NÜCHTERN**, Eva-Maria: *Hofmannsthals „Alkestis“*, Bad Homburg, Berlin, Zürich 1968 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, hrsg. v. H.O. Burger u. K. v. See, Bd. 6)
- RAUH**, Manfred: *Epoche – sozialgeschichtlicher Abriss*, in: *Frank Trommler: Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus. 1880-1918*, Hamburg 1982 (Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hrsg. v. Albert Glaser), S. 14-32
- REID**, Jane Davidson: *Alcestis*, in: *The Oxford guide to classical mythology in the arts: 1300 - 1990s*. Bd.1, hrsg. v. ders., New York, Oxford 1993, S. 80-85
- REINHARDT**, Karl: *Sinneskrise bei Euripides*, in: *Tradition und Geist*, hrsg. v. C. Becker, Göttingen 1960, S. 507-542
- REULECKE**, Jürgen: *Rassenhygiene, Sozialhygiene, Eugenik*, in: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, hrsg. v. Diethart Kerbs, Jürgen Reulecke, Wuppertal 1998, S. 197-210
- REY**, W.: *Weltentzweiung und Weltversöhnung in Hofmannsthals Griechischen Dramen* Philadelphia 1962, S. 39-57.
- RIEDEL**, Volker: *„Der Beste der Griechen“ – „Achill das Vieh“*. *Antikerezeption in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts*, in: ders.: *„Der Beste der Griechen“ – „Achill das Vieh“*. *Aufsätze und Vorträge zur literarischen Antikenrezeption II*, Jena 2002 (Jenaer Studien. Bd. 5, hrsg. v. Günther Schmidt),
- DERS.**: *Antikerezeption in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts*, 2002a
- DERS.**: *Nietzsche und das Bild einer „dionysischen Antike“*, 2002b
- RIEMER**, Peter: *Die Alkestis des Euripides. Untersuchungen zur tragischen Form*, Frankfurt/M 1989
- RITZER**, Walter: *Hofmannsthal und Euripides*, in: *Marginalien zur poetischen Welt. Festschrift für Robert Mühlher zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Alois Eder, Hellmuth Himmel, Alfred Kracher, Berlin 1971, S. 325-339

- SCHMIDT-DENGLER**, Wendelin: Dionysos im Wien der Jahrhundertwende, in: *Étude Germaniques*, hrsg. v. Jean-Marie Valentin, Bd. 53/2 (1998), Paris, S. 313-325
- Trommler, Frank: *Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus. 1880-1918*, Hamburg 1982 (Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hrsg. v. Albert Glaser)
- SEECK**, Gustav Adolf: *Unaristotelische Untersuchungen zu Euripides. Ein motivanalytischer Kommentar zur ‚Alkestis‘*, Heidelberg 1985
- SEGAL**, Charles: *Cold Delight. Art, Death, and the Transgression of Genre; Female Death and Male Tears; Spatial Dichotomies and Gender Roles*, in: Charles Segal: *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytos and Hecuba*, Durham, London 1993, S.37-50; S. 51-72; S. 73-86
- SEIDENSTICKER**, Bernd: *Palintonos Harmonia*, in: *Hypomnemata* 72 (1982)
- SPRENGEL**, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*, München 1998
- STRELKA**, Joseph P.: *Zur Wiener Dichtung um 1900. Bedingungen ihrer literarischen Größe*, in: *Kreatives Milieu. Wien um 1900*, hrsg. v. Emil Brix, Allan Janik, Wien, München 1993
- VIERNEISEL**, Beatrice: <http://www.beatricevierneisel.de/Friedlaender-Prechtl.htm>
- WARD**, Philipp: *Hofmannsthal and Greek Myth. Expression and Performance*, Oxford [u.a.] 2002 (Britische und irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur. Bd. 24, hrsg. V. H.B. Reiss, W.E. Yales)
- WEBER**, Leo: *Die Alkestissage*, in: *Rheinisches Museum für Philologie*, N.F. 85 (1936), S. 117-164
- DERS.**: *Euripides. Alkestis*, Leipzig 1930
- WILAMOWITZ-MOELLENDORF**, Ulrich von: *Griechische Tragödien*. 14 Bände, Berlin 1899-1923
- DERS.**: *Griechische Tragödien*. Bd. 9. Euripides Alkestis, 2. Aufl., Berlin, 1920
- WUNBERG**, Gotthart; Dietrich, Stephan (Hrsg.): *Die Literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. 2. Aufl., Freiburg 1998 (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, Bd. 60)
- DERS.**: *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne. Zum 70. Geburtstag des Autors*, hrsg. v. Stephan Dietrich, Tübingen 2001
- ZIMMERMANN**, Peter: *Heimatkunst*, in: Frank Trommler: *Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus. 1880-1918*, Hamburg 1982 (Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hrsg. v. Albert Glaser), S. 154-168
- VORWÄRTS**, Homepage der Zeitschrift: <http://www.vorwaerts.de/artikel/vorwaerts-und-nicht-vergessen>

VII. Erklärung

Ich versichere, dass ich die Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Ort, Datum

Unterschrift