

## DET GRÆSKE WIEN

### Hofmannsthal og den moderne eksistens

I Hugo von Hofmannsthal's forfatterskab sker der lige på den anden side af vores århundrede et afgørende skift i forhold til hans tidlige digteriske produktion. Det er et forhold med stor betydning for et lidt overset, men vigtigt træk ved wiener-moderniteten - nemlig kampen om fortolkningen af de græske myter. Dette skift indledes med og tematiseres i hans berømte, fiktive brev til den engelske renæssancefilosof Francis Bacon (*Et brev*, 1902), hvor brevets afsender, det unge digteriske geni Lord Chandos (med tydelige paralleller til Hofmannsthal selv) reflekterer over det poetiske sprogs krise med ord der "smuldrer som rådne svampe i munden" og jeg'ets identitetskrise.<sup>1</sup> Brevet indleder en subjektivitetens vending i forfatterskabet, idet jeg'et i stærkere og stærkere grad investeres i iscenesættelsen og udforskningen af det, man kunne kalde tilværelsens komplekse eksistenslandskab. Jeg'ets tidligere nærmest mystiske sammenfald med verden er afløst af en æstetisk nysgerrighed rettet mod det spændingsfelt, der bestandigt ombestemmer forholdet mellem jeg og verden. I denne udforskning øser Hofmannsthal især af sin store viden om det antikke Grækenland og den antikke kulturs tidlige faser.

I Hofmannsthal's tragedie *Elektra* fra 1903, skrevet lige efter det berømte Chandos-brev, fortættes dette ikke særligt belyste forhold ved kunsten i Wien omkring århundredeskiftet. Det giver et lidt andet billede af wiener-moderniteten, end det man traditionelt har forsøgt at indkredse ved hjælp af periodens mange begreber, såsom dekadence, nervekunst, symbolisme, nysymbolisme, æsteticisme osv.

Hofmannsthal's litterære orientering efter århundredeskiftet er således et eksempel på, hvorledes der i den wienske kultur finder en vigtig omfortolkning og nyiscenesættelse af den klassisk græske kultur sted, ikke mindst i forhold til den liberale Gründer-generations forståelse og kunstneriske forvaltning af dette stof.

Fra midten af forrige århundrede skete der en voldsom arkitektonisk ombygning af dele af Wien, der skulle afspejle, at byens liberale borgerskab var kommet til magten og dermed symbolisere begyndelsen på en ny æra i byens historie. Dette liberale borgerskab omskabte, ved at imitere en lang række klassiske stilarter, Wien i et billede, som de samtidig ønskede at genkende sig selv i. Forstået på den måde, at de forsøgte at repræsentere sig selv og det kultursyn, de selv mente at stå for, i en utidssvarende efterligning af fortidige forbilleder. Det førte til den nyklassicisme, som omkring århundredeskiftet af mange kritiske arkitekter og andre intellektuelle, snarere end begyndelsen på en kulturel fornyelsesproces, blev oplevet som tydeliggørelsen af en dyb kulturel krise,<sup>2</sup> der ikke blot kunne overkommes ved at vende nutidens problemstillinger ryggen og søge tilbage til fjerne forbilleder. For i virkeligheden havde det liberale borgerskab med ombygningen af Wien ikke skabt et 'sandt' udtryk for den nye tid, men var blot indtrådt i det tomrum, som det gradvist fortrængte aristokrati havde efterladt sig, på en måde som mere vidnede om et kulturelt kompromis mellem det faldende aristokrati og det opkommende borgerskab end om et virkeligt brud.<sup>3</sup>

Den historie- og kulturopfattelse, som fik en helt konkret form i Ringstraße-projektet, blev af mange kunstnere og filosoffer omkring århundredeskiftet hårdt kritiseret, men samtidig blev den det afgørende afsæt for en dynamisk bestræbelse på at orientere sig i helt nye retninger og finde et mere adækvat udtryk for den nye tid og det nye menneske.

Ringstraße-generationens nyklassicisme fra midten af det 19. århundrede havde det grundlæggende træk til fælles med generationen af wiener modernister, at de begge forholdt sig til den antikke græske verden som en afgørende del af deres dannelse.<sup>4</sup> Der er dog en afgørende forskel mellem de to generationers måde at relatere sig til den antikke verden på, hvilket knytter sig stærkt til ovennævnte bestræbelse på at finde kunstneriske udtryk for den nye tid og det nye menneske. I modsætning til den liberale generation, der forholdt sig til den græske histories klassiske epoke som forbillede for et kultursyn og for en fremskridtstro, vendte Hofmannsthal - og andre - sig mod de primitive, arkaiske perioder af antikken for dér at finde udtryk for et helt andet følelsesleje. De var især inspireret af den kretisk-mykenske kultur, som mere præcist strækker sig fra ca. år 3000 til år 800 fvt. og er opkaldt efter periodens to vigtigste kulturcentre Kreta og Mykene på Peloponnes. Den kretisk-mykenske kultur rummede et noget andet repertoire af legender, mytologier, billedlige og symbolske former, end vi kender fra den klassiske højgræske kultur.

**Heinrich Schliemann**

De førhellenistiske kulturer var indtil sidste halvdel af det 19. århundrede gådefulde og stort set kun kendte gennem Homer. De begyndte imidlertid fra 1870'erne at prisgive deres hemmeligheder. Fra 1868 til 1876 gravede den halvskøre, men geniale tyske amatørarkæolog Heinrich Schliemann på Ithaka, i Troja og i Mykene, og planlagde blandt andet også at grave i Knossos på Kreta. Denne stenrige forretningsmand var drevet af sin besættelse af det græske, og han fandt det som ingen havde troet muligt ved trofast og bogstaveligt at følge sin Homer. Han gjorde mange fejl med hensyn til datering og fortolkning af sine fund, ødelagde hvad han troede var uden betydning,<sup>5</sup> men han fandt Trojas guld og gravene i Mykene. Schliemann var på mange måder sin tids Winckelmann, men med den afgørende forskel, at hvor Winckelmann fandt et ideal i den antikke græske kunsts *edle Einfalt und stille Grösse* og fik stor betydning for den nyklassicisme, som Gründer-generationen i Wien var sene repræsentanter for, så gravede Schliemann efter guld; og han gravede en realitet fri, som åbnede for nye fortolkninger af idealet og myten om den ædle græske enkelhed og storhed.

Schliemanns sensationelle udgravninger blev fulgt med stor interesse af samtidige intellektuelle i Wien. Hans død i 1890 lagde ikke en dæmper på interessen for hans udgravninger og hans bøger herom, der fortsatte langt ind i det 20. århundrede. Schliemanns udgravninger blev fulgt op af englænderen Arthur Evans, der blandt andet udgravede borganlægget i Knossos med kong Minos' labyrint.

Udgravningerne og de fund man gjorde i sidste halvdel af århundredet tydede på, at den græske verden, i perioden før den blev en højkultur, var del af en anden fælles nærorientalsk højkultur. Med andre ord var den græske kultur i sin begyndelse en blandingskultur, som man ikke endegyldigt kan skille ud fra den senere hellenistiske kultur. Det var den engelske arkæolog og sprogforsker Michael Ventris, der under 2. verdenskrig havde arbejdet i Secret Service med at bryde tyskernes militære koder, der efter krigen anvendte sine erfaringer herfra til den sensationelle opdagelse, at det kretisk-mykenske skriftsprog var græsk, samtidig med at det var beslægtet med ægypternes og hettiternes hieroglyffer. Den kretisk-mykenske kultur havde således både orientalske elementer og elementer af den græske højkultur.

For Freud fik opdagelserne af denne tidlige halvgræske kultur afgørende betydning for en række af hans værker. Freud parallelliserede opdagelsen af en kretisk-mykensk kultur bag den græske med en række centrale iagttagelser i tidens antropologi, således at denne tidlige fase i det enkelte menneske, og i kulturen som helhed, svarer til en matriarkalsk eller moderretslig fase,<sup>6</sup> fra hvilken den mandlige magt er udelukket. Dette er, som jeg skal vise i forbin-

delse med Hofmannsthal, et forhold der også indirekte tematiseres i hans *Elektra* med faderen, Agamemnons død og moderen, Klytaimnestras indtagelse af dennes plads.

Den kretisk-mykenske kultur parallelliseres altså med en matriarkalsk verden - eller en dionysisk verden, som det også sker hos Nietzsche, der har stor betydning for det intellektuelle unge wiener-miljø. Men det er en hel historie for sig.

### **Gustav Klimts Pallas Athene**

Pallas Athene er nok det vigtigste symbol på denne Moderguddom. Dermed har hun en noget andet betydning, end den hun tillægges i den klassisk græske. Opdagelsen af en kretisk-mykensk kultur bag den klassisk græske medfører en transformation af billedet af Pallas Athene. Pallas Athene-figures mange betydninger spiller sammen med en lidt anden fortolkning af Ariadne og Theseus-myten en stor rolle for et af wiener-modernitetens helt centrale værker, nemlig Gustav Klimts plakat til åbningen af den første udstilling i Secessionsbygningen i Wien i 1898.

Den sene Nietzsche, lige før vanviddet sætter endegyldigt igennem, vælger som ledsager til sin egen afgørende identifikationsfigur, Dionysos, netop Ariadne: datter af den kretiske kong Minos. I en version af myten om Ariadne og Theseus havde Theseus, efter med hjælp fra Ariadne at have besejret uhyret Minotauros i labyrinten, forladt Ariadne på øen Naxos. Ifølge en anden version af myten, som Nietzsche åbenlyst støttede sig til i "Klage der Ariadne", en af hans Dionysos-dithyramber, er Ariadne den stærke i forhold til Theseus. Da hun møder Dionysos erkender hun betydning af det sande ja! og underkaster sig denne gud for musik og rus og bliver præstinde for hans tempel.<sup>7</sup>

Dette motiv spiller sammen med tolkningen af Pallas Athene-figuren som sagt en stor rolle for Klimts plakat. Ifølge den franske Wienforsker Jacques Le Rider er Klimts plakat forvandlet til en scene for to mytiske temaer, der naturligvis også må relateres til hinanden. Det første tema fejrer ungdommen og frihedstrangen, sådan som hele *Jung-Wien* bevægelsen og *Secessionen* må opfattes i forhold til forældregenerationen. Theseus, den græske nationalhelt og -symbol, dræber Minotauros for at befri Athens ungdom. Det var nemlig sådan, at byen Athen som straf skulle betale en tribut til kong Minos på Kreta i form af syv ynglinge og syv unge kvinder hvert niende år, som så blev ofret i labyrinten i Knossos.

Carl E. Schorske bemærker i sin *Fin-de-siècle Vienna*, at en psykoanalytisk fortolkning tillader at sætte tyren lig med et faderbillede.<sup>8</sup> Således forstår Schorske Klimts plakat som et signal om en "ødipal revolte": de unge, der

hævder sig over for de gamle, secessionisterne over for Ringstraße-generationen. Og endnu mere ses handlingen som en kulturhistorisk bedrift: kampen mellem Theseus og Minotauros står for mere end blot den traditionelle konflikt mellem de gamle og de moderne. Den er et tabubrud, en kulturel fornyelsesbevægelse, der leder mennesket væk fra fædrenes *Scheinkultur*, sådan som den i Wien kom til udtryk i Ringstraße-projektet, og tilbage til en virkelig kultur.

Men kampscenen mellem Theseus og Minotauros må ikke tolkes isoleret. Den forholder sig også til billedets højre, vertikale akse: den tronende, krigeriske, hjelm- og lansebærende Pallas Athene, hvis skjold bærer på et ornamentalt arkaisk medusahoved.<sup>9</sup>

Der findes mange versioner af Athene-figuren. Den ældste fortæller, at hun var efterkommer af en mykensk guddom, der bevogtede kongernes borg. Hun er gudinde for de vilde dyr; hun bliver bragt i forbindelse med eller sat lig med en række andre gudinder som Potnia af Knossos, den berømte herskerinde af labyrinten; gudinden for underverdenen; hun bringes i forbindelse med oliventræet som frugtbarhedssymbol, med slangen, hvilket medfører hendes andet tilnavn, Hygenia, gudinde for sundhed og endelig med uglen.<sup>10</sup>

Denne anden Athene er krigerisk. Hun besejrer kæmperne Pallas og Encelades. Og hun beskytter heltene Achilleus, Odysseus, Telemachos og Theseus. Gorgo- eller medusahovedet var ifølge de ældste kilder oprindeligt hendes eget hoved. Der er først, da Athene træder i karakter i den hellenistiske udvikling og bliver olympisk gudinde, at det frygtelige gorgohoved skilles ud fra hende, for herefter som noget rent ydre at hæfte til hende.<sup>11</sup>

Dette tillader ifølge Jacques Le Rider en ny fortolkning af Klimts plakat: Athene hersker over labyrinten og beskytter helten. Men hendes tilintetgørende blik og gorgoens grimasse nærmer sig den skrækkelige og almægtige modergudinde fra den mykenske kultur. Der finder altså for det første en kamp mellem Theseus og Minotauros sted - en klassisk ødipusscene: faderloven over for fornyelsesbevægelsen. For det andet er denne arkaiske Athene mere hersker end beskytter. Det er som om hun afventer den unge helts sejr for bagefter at underkaste ham moderretten. Theseus er ikke længere den triumfale besejrer, han er også selv truet.<sup>12</sup> Theseus er i en mere moderne optik nemlig en af den slags mænd, som Nietzsche skriver om i *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*:

Dann wird seine Vergangenheit kritisch betrachtet, dann greift man mit dem Messer an seine Wurzeln, dann schreitet man grausam über alle Pietäten hinweg [...] Menschen und Zeiten, die auf diese Weise dem Leben dienen, daß sie eine Vergangenheit richten und vernichten, sind

immer gefährliche und gefährdete Menschen und Zeiten. Denn da wir nun einmal die Resultate früherer Geschlechter sind, sind wir auch die Resultate ihrer Verirrungen, Leidenschaften und Irrthümer, ja Verbrechen; es ist nicht möglich sich ganz von dieser Kette zu lösen [...] Es ist ein Versuch, sich gleichsam a posteriori eine Vergangenheit zu geben, aus der man stammen möchte, im Gegensatz zu der, aus der man stammt - immer ein gefährlicher Versuch, weil es so schwer ist, eine Grenze im Verneinen des Vergangenen zu finden, und weil die zweiten Naturen meistens schwächer als die ersten sind.<sup>13</sup>

Hos Klimt personificerer det arkaiske Gorgohoved altså det matriakalske princip og dermed en feminisering af kulturen i det moderne. Tilsvarende betegner det en dekonstruktion af de mandlige værdier, som på tilsvarende vis er i fare i det moderne, og i stærk grad bliver iscenesat i wiener-moderniteten.<sup>14</sup>

### **Det dionysiske Grækenland**

Der løber op gennem det 19. århundrede, bag om den etablerede kultur, en alternativ strøm med hensyn til fortolkningen af antikkens sagn og symboler. Nævnes skal Erwin Rohde og Bachofen, der skrev om orfiske mysterier, den dionysiske kultur og den græske kulturs moderretslige eller matriakalske fase.

Eller vi kan gå tilbage til Hölderlin, som under påvirkning af den tyske romantiks såkaldte "Orientrenæssance" mente at kunne gøre den græske kunst mere levende ved at hjælpe det orientalske, som den klassisk græske kultur fornægtede, frem i lyset.<sup>15</sup>

Vi er altså på sporet af et mere suggestivt Grækenland, eller et mere orientalsk Grækenland, end det vi sædvanligvis møder. Det som tillader noget andet at komme til syne, åbner op for myterne, for de fortrængte potentialer i kulturen.

Det dionysiske Grækenland tematiseres med særlig kraft af Nietzsche, som især var under påvirkning af Bachofen og Rohde. Dionysos er af orientalsk afstamning, men kom over havet til Grækenland. Han repræsenterer en førgræsk kultdyrkelse af ekstatisk art, som levede videre som en undertrykt kraft i den græske angst for excesser.

Nietzsches dionysiske Grækenland har også orientalske elementer; eller det er opstået midt i et orientalsk kaos. Han forstod den klassiske hellenisme som bestræbelsen på at overføre det orientalske kaos i en vis orden, sådan som han beskriver det i *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*:

Es gab Jahrhunderte, in denen die Griechen in einer ähnlichen Gefahr sich befanden, in der wir uns befinden, nämlich an der Ueberschwemmung durch das Fremde und Vergangene, an der 'Historie' zu Grunde zu gehen.

Niemals haben sie in stolzer Unberührbarkeit gelebt: ihre 'Bildung' war vielmehr lange Zeit ein Chaos von ausländischen, semitischen, babylonischen, lydischen aegyptischen Formen und Begriffen und ihre Religion ein wahrer Götterkampf des ganzen Orients [...] Und trotzdem wurde die hellenische Cultur kein Aggregat. Dank jenem apollinischen Spruche. Die Griechen lernten allmählich das Chaos zu organisieren.<sup>16</sup>

Hele det kæmpe Habsburgerrige var omkring århundredeskiftet så at sige grebet af et 'orientalsk' kaos, der truede den universelle orden, som der havde eksisteret i århundreder. For forfattere som Hofmannsthal blev Habsburgerrigets sammenbrud foregrebet i en forskudt diskurs, som i en blanding af forpligtelse på den fælles antikke arv og et oprørsk sind forsøgte at udvide det menneskelige eksistensrum ved at lade det orientalske strømme ind i jeg'et og udviske dets klare grænser.

### **Hofmannsthals Elektra**

I Hofmannsthals *Elektra* ser man en orientalisering af den klassisk græske kultur eller en forskydning fra stykkets mykenske ramme, Agamemnons palads, i og med den "orientalisering" han taler om i sine scenehenviisninger til stykket.<sup>17</sup> Han anbefaler at undgå enhver historisk trofasthed i scenebilledet: paladset skal give tilskueren samme hemmelighedsfulde og *unheimliche* udtryk som de store orientalske huse og kostumer, der hensætter tilskuerne til stemningen i orientalske eventyr.

I Hofmannsthals græske dramabearbejdelse fungerer det arkaiske Grækenland som et magisk spejl for samtiden, der reflekterer andre sider af den menneskelige identitet i en tid, hvor den var blevet draget så meget i tvivl. Hofmannsthals måde at knytte an til det arkaiske kulturstadie afspejler en nødvendige etisk og æstetisk revolution i århundredeskiftets Wien; eller sagt mindre bombastisk: en afdækning af andre sider af den kulturelle og menneskelige identitet.

Hofmannsthal taler et sted om et opgør med Goethe-traditionens såkaldte "humanisering af antikken",<sup>18</sup> som Winckelmann i en lidt anden sammenhæng også er repræsentant for. Det peger ind til kernen af Hofmannsthals dramatiske kunst. Hans fortolkning af det græske er i en forstand inhuman, idet den markerer hans interesse for andre kræfter bag den menneskelige eksistens; for det som truer menneskets grænser i forhold til omverdenen eller i hvert fald iscenesætter dette på en helt ny måde. I dramaets kontekst handler det om den indre menneskelige reaktion på de ydre begivenheder, såsom skæbnen. Den typiske helt hos Sophokles bliver ført til klarhed og indsigt, til sit sande selv, ved den tætte berøring med skæbnen og med døden; f.eks. bliver den blinde

Ødipus vidende. I Hofmannsthals dramaer handler det om iscenesættelsen og udforskningen af jeg'et i en verden, der har mistet sin metafysiske forankring.

Hofmannsthals forlæg til *Elektra* er netop Sophokles. Hvor Sophokles' version er rodfæstet i klassisk græsk kultur, handler det for Hofmannsthal om at komme bag om den nøgterne græske apollinske gode form og genantænde stykkets dionysiske ild. Hofmannsthal betonedede tragediens skjulte momenter, den gode forms andre sider. Det ses af hans utvetydige forkærlighed for motiver, der vedrører vrede, vanvid, det vilde, rusen, som han dels henter fra andre fortolkninger af myterne, dels fra samtidens psykiatriske og psykoanalytiske skrifter. Dermed forvandler han *Elektra* til en moderne hysteriker. Hysteriker ikke blot i freudiansk forstand,<sup>19</sup> men lige så meget som en tidens signatur. Han gør *Elektra* til et moderne kunstværk i sig selv.

Hofmannsthal har skåret kraftigt væk i forhold til Sophokles' version. De mandlige figurer har fået sekundær betydning, mens det er de tre kvinder *Elektra*, *Chrysothemis* og *Klytaimnestra*, der udgør dramaets centrale konstellation, med det absolutte midtpunkt i *Elektra*.

Dramaet handler om faderlovens død i *Elektra* efter mordet på *Agamemnon*, og det iscenesætter personernes reaktion på det tab af harmoni i verden, på den forurening, der med mordet har fundet sted af de eksisterende magtstrukturer.

I *Elektra* er der tre personkonstellationer, som samtidig markerer en kronologi i dramaet.

- a. *Elektra*: Den imaginære handling
- b. *Elektra* og *Chrysothemis*: "Sein" og "Werden"
- c. *Elektra* og *Klytaimnestra*: Det vestlige og det orientalske

a: I dramaets første scene er *Elektra* alene med sit kraftfulde, uforløste had til moderen, *Klytaimnestra*, og hendes nye elsker, *Aigistos*, der i fællesskab har dræbt *Agamemnon*. Hun ligger på faderens grav og foregriber imaginært den hævn over morderne, der skal få retfærdigheden til at ske fyldest. Det sceniske fungerer med røde lyspletter som *Elektras* åbenbarede indre tilstand: den blodige, usonede gerning, som har fået hende til at stivne, og fået tiden til at stivne i hende. Hendes tidsfornemmelse skabes på den ene side af den evige genkomst af mordscenen, der samtidig konstituerer det lukkede rum eller det fængsel, hun er fanget i med sit uforløste had; på den anden side skabes den af den rent imaginære forudgribelse af hævnen, der skal genindføre retfærdigheden i verden og få tiden til at begynde igen. Som det hedder i hendes elegiske monolog, skal tiden da strømme ned fra stjernerne, sådan som blodet strømmer ud af hundreder struber (*Elektra*, s. 11).<sup>20</sup>



At hun med ekstatisk indadvendt kraft hænger fast i en fortid, er samtidig bestemmende for hendes forudgribelse af de mænadiske udskejelser, der skal ledsage hævnens triumf til sidst i dramaet. Når hævnen er fuldbyrdet skal Elektra danse rundt på faderens grav

und über Leichen hin werd' ich das Knie / hochheben Schritt für Schritt,  
und die mich werden so tanzen sehen, [...] die werden sagen: einem  
großen König / wird hier ein großes Prunkfest angestellt / von seinem  
Fleisch und Blut, und glücklich ist, / wer Kinder hat, die um sein hohes  
Grab / so königliche Siegestänze tanzen (Elektra, s. 12).

Og som rent faktisk foregriber handlingsforløbet. Hendes tidsbevidsthed er altså konstitueret af en fortid og en fremtid, der flyder sammen i Elektras ekstatiske ensomhed og forudgribelse af handlingsforløbet. Hendes tidsbevidsthed er stillet samtidigt på mordet og hævnen, og det skaber hendes manglende nutid og nærvær, hendes manglende liv. Samtidig vidner denne mangel på liv om en stadig fastholdelse af og trofasthed over for det eget jeg, som uadskilleligt er bundet til faderen.

b: I den følgende scene kontrasteres Elektra med søsteren Chrysothemis på en måde som afspejler to forskellige eksistensveje ud fra det samme udgangspunkt, nemlig mordet på faderen. I modsætning til Elektras stivnen i tid og erindring, giver Chrysothemis sig hen i tidens flydende forvandling. Hun personificerer livets princip, som er glemslen, ved at prisgive sig øjeblikket. Hun drømmer om at glemme fadmordet, blive en kvinde igen og få et barn. Elektra og Chrysothemis repræsenterer to vidt forskellige og alligevel sammenhængende identitetsprincipper, der gang på gang dukker op både i Hofmannsthal's "teoretiske" refleksioner over sit eget forfatterskab<sup>21</sup> og i hans litterære iscenesættelser: jeg'et som et fængsel med urokkelige grænser og jeg'et som er truet, taber sit omrids, fordi det ikke er i stand til at besinde sig på sig selv og hele tiden befinder sig midt i en forvandlingsproces som er livets. Disse to identitetsprincipper uddestillerer sig i Hofmannsthal's forfatterskab som henholdsvis "Sein" og "Werden",<sup>22</sup> som 'døden' og livet, som den kvalfulde værdighed og den ryggesløse selvfortabelse, som krystallisation og selvopløsning, der er sider af enhver eksistens. Hofmannsthal bruger vekselspillet mellem Elektras stivnen og Chrysothemis' forvandling til at iscenesætte det, han selv rundt omkring i sit forfatterkskab kalder det "ubegribelige" ("Das Unbegreifliche"), som er det uudforskede mulighedsfelt mellem disse to ekstreme eksistenspositioner.

c: Hvis dramaets ene centrale akse går i konfrontationen mellem Elektra og Chrysothemis, går den anden mellem Elektra og Klytaimnestra. Efter mordet på sin mand, kongen af Mykene, har Klytaimnestra indsat sig selv i hans sted og dermed udfyldt det magtens tomrum, som var opstået med mordet. Vel at mærke repræsenterer Klytaimnestra i Hofmannsthals version af tragedien en anden magtform end Agamemnons, idet hun fremtoner som en egyptisk skikkelse, da hun første gang i stykket viser sig for Elektra - hvilket svarer til den kulturens moderretslige tilstand, som Hofmannsthal vil fremmane og sætte i spil med Elektras tilstand. Der er en tydelig uoverensstemmelse mellem Klytaimnestras indre svaghed og bleghed og hendes ydre orientalske prunk: (regibemærkning:)

*Ihr fahles, gedunsenes Gesicht, in dem grellen Licht der Fackeln, erscheint noch bleicher über dem scharlachroten Gewand. Sie stützt sich auf eine Vertraute, die dunkelviolett gekleidet ist, und auf einen elfenbeinernen, mit Edelsteinen geschmücktem schwarzem Haar, einer Ägypterin ähnlich, mit glattem Gesicht einer aufgerichteten Schlange gleichend, trägt ihr die Schleppe. Die Königin ist über und über bedeckt mit Edelsteinen und Talismanen. Ihre Arme sind voll Reifen, ihre Finger starren von Ringen. Die Lider ihrer Augen scheinen übermäßig groß und es scheint ihr eine furchtbare Anstrengung zu kosten, sie offen zu halten (Elektra, s. 24-25).*

Hun skjuler sig åbenlyst bag et panser af elfenben, ædelstene og andre smykker, der tjener som støtter for en skrøbelig eller sammenbrudt selvfølelse.

Som tidligere sagt konstitueres Elektras jeg og tidsfornemmelse af en sammenfaldende fiksering på gerningsøjeblikket (fortid) og hævnen (fremtid). Klytaimnestra derimod repræsenterer en identitet, som på en lidt anden, og langt mere brutalt vilkårlig, måde end Chrysothemis, ikke længere bekender sig til sine handlinger og dermed hele tiden er truet af en selvopløsning, der må forhindres med det rent ydre skjold, hun omgiver sig med. Klytaimnestra repræsenterer den bestandige flyden væk og overgang i kaos ("Ich weiß / auf einmal nicht mehr, wer ich bin, und das ist / das Grauen, das heißt mit lebendigem Leib / ins Chaos sinken", Elektra, s. 33), som jeg talte om i forbindelse med den kulturelle kamp mellem den græske orden og det orientalske kaos. Klytaimnestra er i stand til over for Elektra at gøre hendes gerning, mordet på Agamemnon, usket: "Ich sage, daß kein Ding unwiderruflich ist. Geht denn nicht alles vor unsern Augen über und verwandelt sich wie ein Nebel [...] Bin ich denn noch, die es getan" (Elektra, s. 39), og om selve hendes forbryderiske handling siger hun "Erst war's vorher, dann war's vorbei - dazwischen hab' ich nichts getan" (Elektra, s. 40). Dette "dazwischen" er for Klytaimnestra et forsvindingspunkt, mens det for Elektra

er det punkt, hele hendes eksistens er bundet op på.

Elektras og Klytaimnestras konfrontation er interessant, fordi de to både er meget forskellige og fordi de, som Orestes er i stand til at se, også ligner hinanden. De er begge ekstatisk orientalske, enten som ydre fremtoning eller som indre tilstand. Elektra og Klytaimnestra er med andre ord to forskellige versioner af det orientalske. De er desuden skæbnesvangert knyttet til hinanden. Klytaimnestras død betyder samtidigt Elektras død i den forstand, at hendes hævn over Klytaimnestra er alt det, hun har levet for. Derefter er det intet.

Klytaimnestras orientalsk-ornamentale fremtoning i Hofmannsthals drama markerer imidlertid en anden vigtig forskel til Elektras, som i en lidt forskudt forstand peger lige ind i en diskussion af ornamentet i århundredeskiftets kunst i Wien. Som vi har set skjuler Klytaimnestras ornamentale panser et tomt eller udhulet indre. Der består altså en modsætning eller niveaudeling mellem det indre og det ydre, som i Elektras figur er fuldstændigt ophævet. De kampe, der udfoldes i Elektras indre får et umiddelbart kropsligt udtryk som de forvrængede, akavede stillinger hun indtager. Det kommer tydeligst til udtryk i den afsluttende mænadiske dans. Denne iscenesættelse af på den ene side den indre krop versus det ydre ornament (Klytaimnestra) og på den anden side ornamentets forsvinden ind i selve det kropslige (Elektra) er på mange måder parallel til de kunstneriske diskussioner af ornamentet, der udspiller sig mellem Gustav Klimt og hans 'lærling' Egon Schiele.

I flere af Klimts effektfulde kvindebilleder finder vi, som hos Hofmannsthals Klytaimnestra, en niveaudeling af det indre og det ydre. Hos Klimt er der tale om et konstant arbejde med det figurative og det ornamentale som flader, der gradvist smelter tættere og tættere sammen, men dog hele tiden bevarer en spændingsfyldt og betydningsgivende brudflade. Hans næsten naturalistiske kvindekroppe står i de tidlige værker i skarp kontrast til de omgivende ornamentale klædestykker og rumflader, mens kroppen i de senere værker langsomt forsvinder længere og længere ind i de ornamentale omgivelser.

Hos Egon Schiele spores der i de helt tidlige værker en tydelig påvirkning fra Klimt, men ellers forsvinder dennes todeling af billedfladen helt i hans egenrådige kunstneriske udvikling. Schieles kroppe er ikke som hos Klimt sat i spil med ornamentale flader, men har derimod så at sige opslugt dem og er så at sige blevet ornamentale. Det ser man i kroppenes særegne forvrængninger, lemmernes, især hændernes, skarpe kanter. Det ornamentale er blevet figurativt, forstået på den måde, at det man med Freud ville kalde det "ubevidste" eller med Hofmannsthal det "præeksistentielle", der forsøger at trænge igennem til eksistens,<sup>23</sup> i Schieles billeder i sig selv har fået et kropsligt

udtryk.

### **Skitse til en eksistenspoetik**

Tilstedeværelsen af det orientalske kaos bag eller midt i det klassisk græske hænger i en vis forstand uløseligt sammen med selve Hofmannsthals dramapoetik - eller med den eksistentielle og kulturelle forståelse, som kommer til udtryk heri. Hofmannsthals omfortolkning af det græske udtrykker i virkeligheden hans forskudte bestræbelse på at omfortolke det moderne menneske i Wien omkring århundredeskiftet. Det handler i denne optik om, at trække det skjulte eller fortrængte i kulturen frem i lyset - eller i eksistensen -, som ødelægger et bestemt billede af kulturen. Litteraturen, den fiktive iscenesættelse, bliver altså brugt som et slags medium for at erkende de "kosmiske" kræfter, der bevæger kulturen og det enkelte menneske; begribe det som er større og behersker mennesket. Dette kulturens metafysiske niveau.

Hofmannsthals dramaer er jeg-dramaer, fordi de med udgangspunkt i en enkelt person og dennes kontrastering med andre personer, iscenesætter og fremprovokerer denne kulturopfattelse ved at folde eksistensens mange udtryk ud. Det afgørende for Hofmannsthals poetik er den måde, han i sine dramaer kontrapunktisk iscenesætter sine figurer og aftvinger dem skjulte eksistensmuligheder.

I hans dramaer bliver der ikke spurgt så meget til jeg'ets enhed og grænser i forhold til dets omverden. Det handler derimod mere om livets grænseløse flyden, energiens kaotiske cirkulation i det enkelte jeg, der til nogle tider fortætter sig til en fast form, til et jeg, mens det til andre tider fortaber sig igen. Jeg'et bliver så at sige forvandlet til en skueplads for modsatrettede kræfter og energier, som bevæger *det* mellem selvopløsning og krystallisation i en fast form. Kernen i Hofmannsthals dramatiske kunst er, at figurerne aldrig står uforbundne ved siden af hinanden, men træder ud af et fælles element, åbenbarer sig og spejler sig i mødet med andre figurer.

Den tyske Hofmannsthal-forsker Gerhart Baumann taler i en analyse af *Elektra* om en "kontrapunktisk nødvendighed" i den måde Elektra kontrasteres med henholdsvis Chrysothemis og Klytaimnestra på.<sup>24</sup> Det vidner om en dramakonception, hvor der i højere grad end figurerne "Eigendasein" lægges vægt på deres "notwendige Miteinander".<sup>25</sup>

Det handler derfor mindre om de enkelte figurers indre reaktion på konfrontationen med en ydre begivenhed, som f.eks. mordet på Agamemnon i *Elektra*. Det er Hofmannsthals særlige fingeraftryk at gøre *Elektra* til et jeg-drama i ovennævnte betydning; således at al bevægelse udgår og slippes løs fra de enkelte figurer, der herefter kontrasteres med eller spejles i hinanden.

Hofmannsthals forestilling om, at jeg'et i dramaet udgør en enhed er paradoksal. Derfor må man nødvendigvis tale om en glidende enhed eller en enhed af kontraster. Denne består i den dramatiske konfiguration. Jeg'et formes af utallige muligheder, og dette jeg er ikke stivnet, men bevægeligt; består af en uophørlig adskillelse og forening, selvopløsning og krystallisation. Derfor er den dramatiske kunst hos Hofmannsthal knyttet til forestillingen om, at kunsten udkaster jeg-muligheder eller verdens-muligheder, hvilket på et lidt forskudt niveau svarer til det prægræske kaos eller det præeksistentielle, der forsøger at trænge igennem og til dels underminere eksistensen.

### **Elektras dans**

Dansen er et gennemgående tema i *Elektra*, der symboliserer Hofmannsthals transformation af Sophokles antikke Elektra til en arkaisk-vild og mænadisk Elektra. Til en moderne figur.

I Wien fra midten af forrige århundrede og frem til århundredeskiftet var det mest i balletten, at dansen havde fundet sin plads, som en stivnet dansekunst i en repræsentativ kunstart. Omkring århundredeskiftet sker der imidlertid en voksende interesse for dansens andre udtryk.<sup>26</sup> F.eks. den amerikanske danserinde Isadora Duncan, der havde ladet sig inspirere af antikke vasemotiver til nye danseudtryk. Hun besøgte Wien i 1902, og det er meget sandsynligt, at Hofmannsthal skulle have overværet hendes optræden. Også hos tidens førende teaterinstruktør, tyskeren Max Reinhard, indgår dansen som en vigtig komponent i udviklingen af det ekspressive teater.

For at sige noget mere om dansens betydning i *Elektra* er det nødvendigt i første omgang at skelne mellem to former for dans, som vi genfinder i græsk sprogbrug, nemlig *orchéomai* og *choréuo*.<sup>27</sup> Førstnævnte er den almene betegnelse for den danseriske handling eller bevægelse. Og den betegner den mimetiske dans, krigsdansen, mænadernes vilde dans eller den erotiske skuedans, som vi f.eks. kender den fra Richard Strauss' opførelse af Oscar Wilde Salomé-drama. Sidstnævnte er betegnelse for den særlige art dans, som man kunne kalde en kædedans eller fællesdans (på tysk "Reigen"). Koret i den attiske tragedie, udført med sang og danseskridt, må man forestille sig som en slags fællesdans i denne betydning.

I *Elektra* forekommer der tre henvisninger til dansen: i Elektras indledningsmonolog, i scenen med Aigisthos og endelig Elektras dans i slutscenen.

I det første tilfælde tales der jævnfør tidligere citat om en "kongelig sejrscen", som Elektra forestiller sig vil bryde løs i det øjeblik mordet på faderen er sonet. I det andet tilfælde er der tale om Elektras "unheimliche" solodans rundt omkring den intetanende Aigisthos, da han nærmer sig slottet og

sin bøddel, den hævnende Orestes. Elektras dans forvirrer ham og bringer ham ud af balance eller ud af fatning.

I det sidste og vigtigste tilfælde er der tale om et mærkeligt kompromis eller en syntese mellem de to nævnte danseformer: solodansen og fællesdansen. Elektra fører som forudset an i den kongelige fælles sejrdans ("Reigen"), men hendes bevægelser er vilde og mænadske; de bryder det symbol på den samfundsmæssige harmoni ("Reigen"), der på ny er blevet indstiftet med Orestes hævn drab og som manifesteres med fællesdansen, da Elektra river sig løs og kort tid efter bryder sammen i anspændt triumf.

### **Det moderne drama**

Således bliver *Elektra* et moderne stykke. Orestes er klassisk, fordi han er i stand til at handle. Han er konkretionens hero: Elektra: "nur der ist selig, / der seine Tat zu tun kommt" (*Elektra*, s. 84). Elektra derimod er fikseret i introversion. Hun kan ikke engang give den økse, hun har værnet om, som om det var et lille barn, til Orestes, da han vender tilbage for at hævne mordet på faderen. I Hofmannsthals version bliver Elektra symbol på en kolossal imaginær dynamik, som har svært ved at finde et konkret udtryk og form. Elektra er dramaet.<sup>28</sup> Det udgår fra hende, sådan som det havde fortættet sig i hende, og hun dør med det. Herimellem udfoldes al den bevægelse som aftegner et moderne eksistenslandskab. Elektra er dramaet. Hun er det moderne værk, som ingen endelig forløsning finder, men derimod udtrykker et uforløst, men vibrerende eksistenspotentiale, der kæmper for at finde en form. Alt udgår fra og går gennem Elektra; hun er kunstværket: "ob ich die / Musik nicht höre? sie kommt doch aus mir / heraus" (*Elektra*, s. 92-93).

Skiftet i Hofmannsthals forfatterskab helt i starten af århundredet markerer således en fuldstændig ny forståelse af subjektiviteten eller jeg'et i wienermoderniteten. Jeg'et er herefter ikke egentlig en psykologisk størrelse, men snarere et konglomerat af kulturelle epoker og eksistensformer, der aldrig falder til ro, men på skift presser sig på og drager dets stabilitet i tvivl. Jeg'et er i det uendelige sted for både det velkendte og det fremmede, for det fortidige og det nutidige, for traditionen og moderniteten.

## Noter:

---

<sup>1</sup> Den franske Wienforsker Jacques Le Rider, der har skrevet en af de bedste bøger om Wien omkring århundredeskiftet *Das Ende der Illusion. Zur Kritik der Moderne*, Wien 1990 (originaltitel *Modernité viennoise et crises de l'identité*, 1990), opfatter i modsætning til så mange andre ikke det poetiske sprogs krise som brevets vigtigste tema, men derimod det for ham at se mere almene tema: jeg'ets identitetskrise, hvilket naturligvis hænger sammen med det, som er hovedanledningen i hans store værk om århundredeskiftets Wien, nemlig hvorledes identitetskrisen hænger sammen med en særlig forståelse af det moderne. Det er i Hofmannsthals tilfælde imidlertid vanskeligt at udskille sprogkrisen fra identitetskrisen, som jeg opfatter som to sider af den sammen problematik.

<sup>2</sup> Den kulturelle krise i Wien fra slutningen af forrige århundrede har mange forskellige synonymer: f.eks. taler forfatteren Hermann Broch, der selv var wiener, i sit portræt af Hofmannsthal og Wien omkring århundredeskiftet, om en "fröhliche Apokalypse", om byens museale karakter og om byen som et udtryk for det begreb om et værdi-vakuum ("Wert-vakuum"), som skulle blive et så centralt begreb i hele hans essayistiske og samtidskritiske forfatterskab, jævnfør f.eks. hans *Hofmannsthal und seine Zeit* og den samling på tre essays, der er kommet i norsk oversættelse med titlen *Kitsch og kunst*.

<sup>3</sup> Jævnfør Carl E. Schorskes *Fin-de-Siècle Vienna*, New York 1980 og kapitlet "The Ringstrasse, its Critics, and the Birth of Urban Modernism" ss. 24-115.

<sup>4</sup> For mere herom: se Jacques Le Riders *Das Ende der Illusion*, ss. 206-208.

<sup>5</sup> For mere om Schliemanns betydning for den tyske kulturhistorie, se Eliza Marian Butler *The Tyranny of Greece over Germany. A study of the influence exercised by Greek art and poetry over the great German writers of the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries*, Boston 1958

<sup>6</sup> Jf. Johann Jakob Bachofens *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynäkokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Frankfurt/M 1975 (udkom første gang i 1861), der handler om menneskehedenens fremskridt fra moderret og matriaratets dionysiske kultur til faderret og patriaratets apollinske kultur. For mere om Freuds interesse for det arkaisk græske, se Jacques Le Riders *Das Ende der Illusion*.

<sup>7</sup> Dette tema spiller en stor rolle i Hofmannsthals libretto til Richard Strauss' opera "Ariadne auf Naxos".

<sup>8</sup> Jf. kapitlet "Gustav Klimt: Painting and the Crisis of the Liberal Ego", ss. 208-78.

<sup>9</sup> Jf. Jacques Le Riders til Schorske supplerende analyse af Klimts plakat, *Das Ende der Illusion*, ss. 209-213.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Friedrich Nietzsche *Sämtliche Werke. Kritische Studien Ausgabe (KSA)*, bd. 1, s. 270.

<sup>14</sup> Det er Jacques Le Riders projekt at etablere denne forbindelse mellem den tidlige græske kultur og det moderne. I mit projekt skal denne forbindelse

---

udfoldes i en lidt anden sammenhæng, som mindre interesserer sig for relationen og spændingen mellem det mandlige og det kvindelige (forstået som symbolske kønslige størrelser), end for skjulte eksistentielle potentialer, der i bestemte kulturelle sammenhænge har henholdsvis gode og dårlige betingelser for at finde et udtryk. Mere herom senere.

<sup>15</sup> Hölderlin skrev d. 28. september 1803 til sin forlægger Friedrich Wilmann: "Ich hoffe, die griechische Kunst [...] dadurch lebendiger als gewöhnlich dem Publikum darzustellen, daß ich das Orientalische, das sie verleugnet hat, mehr heraushelfe", Friedrich Hölderlin *Werke und Briefe*, hg. v. Friedrich Beißner und Jochen Schmidt, Frankfurt/M 1969, Bd. 2, s. 947, her citeret fra Jacques Le Riders *Das Ende der Illusion*, s. 214.

<sup>16</sup> Nietzsche, KSA, bd. 1, s. 333.

<sup>17</sup> Hugo von Hofmannsthal *Sämtliche Werke*, hg. v. G. E. Hübner, K.-G. Pott und K. Michel, Bd. 7, Dramen 5, Frankfurt/M 1982.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Alt for mange hævder banalt, at Hofmannsthals dramaer er iscenesættelser af freudianske termer. Der er snarere tale om, at de begge på hver deres måde med deres udforskninger af eksistensen rammer en central nerve i tiden.

<sup>20</sup> Der citeres i det følgende fra Hofmannsthals *Elektra*, Berlin 1920 med Elektra og sideangivelse.

<sup>21</sup> Jf. Hofmannsthals halvteoretiske refleksioner over sit eget forfatterskab *Ad me Ipsum*, i: *Die Neue Rundschau*, nr. 65 (1954).

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Gerhart Baumanns "Hugo von Hofmannsthal: 'Elektra'", i: Sibylle Bauer (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal (Wege der Forschung)*, Darmstadt 1968.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Jf. Reinhold Schlötterer "Elektras Tanz in der Tragödie Hugo von Hofmannsthals", i: *Hofmannsthals-Blätter*, Heft 33 (1986).

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid.