

# Rückkehr ins geschenkte Leben Der Alkestis-Stoff bei Euripides, Hofmannsthal und Rilke

---

**Markus FISCHER**

Doz. Dr., Universität Bukarest. E-Mail: drmarkusfischer@yahoo.de

**Abstract:** The present contribution deals with the reception of the figure of Alkestis both in Greek antiquity (Euripides) and in German literature around 1900 (Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke). The contribution shows on the one hand that already Euripides had problems with the dramatic transformation of the antique mythological narrative into a tragic subject. On the other hand it shows that the two modern versions of the narrative of Alkestis around 1900 deal with it quite differently: Hofmannsthal's free adaptation of the Euripidean *Alkestis* shifts the subject matter into a Dionysian context, in the light of Schopenhauer's and Nietzsche's philosophy, whereas Rilke implants themes and motifs of his own poetry in the narrative of Alkestis and amalgamates them with it.

**Keywords:** The figure of Alkestis; The reception of Greek antiquity around 1900; The myth of Dionysus; Euripides; Hofmannsthal; Rilke.

Der Alkestis-Stoff lässt sich mit den Worten von Elisabeth Frenzel<sup>1</sup> folgendermaßen knapp zusammenfassen:

Admet, König von Thessalien, hat bei seiner Hochzeit mit Alkestis vergessen, der Artemis zu opfern; die Moiren fordern seinen Tod. Sein Beschützer Apollo erlangt ihr Versprechen, Admet zu verschonen, wenn ein anderer für ihn in den Tod geht. Selbst Admets greise

---

<sup>1</sup> Vgl. Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur*. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, 2. Aufl., Stuttgart 1963, S. 31-34.

Eltern lehnen es jedoch ab, für ihn zu sterben, aber seine junge Gattin unterwirft sich diesem Opfer. Herakles, der gleich nach Alkestis' Tode in das Haus kommt und von Admet trotz seines Schmerzes freundlich aufgenommen wird, nimmt dem Tod die Beute im Zweikampf wieder ab und vereinigt die Gatten.<sup>2</sup>

Aus der griechischen Antike ist – neben einigen wenigen Fragmenten aus der *Alkestis* des Antiphanes – nur die *Alkestis* des Euripides überliefert, der das Märchenmotiv des Opfertodes für den geliebten Mann allerdings aus der Sphäre der Komödie ins Ernste und Tragische hob.

Bereits Euripides hatte Schwierigkeiten mit den widersprüchlichen Zwängen des Alkestis-Stoffes, der einerseits die Gattenliebe, also die intakte Beziehung zwischen Admet und Alkestis, verherrlicht, aber andererseits konzediert, dass Admet seine Gattin an seiner Statt in den Tod gehen lässt. So lässt Euripides im Prolog seines Dramas Apollon quasi beiläufig von Admets Qual der Wahl berichten: „Nun ging er alle seine Lieben durch / Und fragte auch das alte Elternpaar, / doch fand der keinen außer seinem Weib, / Der für ihn schiede aus dem Licht des Tags.“ (E 321)<sup>3</sup> Um die Differenz zwischen der heroischen Alkestis und dem reichlich unheroischen Admet nicht allzu groß werden zu lassen, stilisiert Euripides Admet selbst zum Opfer. Wie für Alkestis ihr Tod unentrinnbar ist, so ist dies für Admet sein Leid. Die ersten Worte Admets in Euripides' Drama überhaupt stellen ihn sogleich auf dieselbe Stufe wie seine Gattin: „Der Himmel sieht uns beide leidversehrt, / Wir taten nichts, was deinen Tod verdient.“ (E 335) Bereits zuvor hatte der Chor das Schicksal Admets beweint, der, „der treuesten Gattin beraubt, fortan / Ein Leben verbringt ohne Leben.“ (E 334) Die mehrfach an Alkestis gerichtete Bitte Admets „Verlaß mich

<sup>2</sup> Frenzel, 1963, S. 31.

<sup>3</sup> Euripides: *Alkestis*. In: Gesamtausgabe der griechischen Tragödien. Übersetzt von Ernst Buschor, Euripides V, München und Zürich 1979, S. 321; Ernst Buschors Übersetzung der *Alkestis* des Euripides wird im fortlaufenden Text mit der Sigle E plus Seitenzahl zitiert.

nicht!“ (E 335, vgl. E 337) verkehrt das Täter-Opfer-Verhältnis der Dramenhandlung nahezu vollends in ihr Gegenteil.<sup>4</sup>

Admets Abschiedsschwüre schließlich heben die euripideische Handlungskonstruktion fast aus den Angeln. Er schwört, sein ganzes Leben lang um Alkestis zu trauern, niemals mehr zu feiern, nie wieder zu musizieren, nie mehr zu singen. Ja, er verspricht sogar, sich eine Statue, die Alkestis vollkommen gleicht, ins Ehebett zu legen. „Da sink ich hin, umschlinge die Gestalt, / Ruf deinen Namen, glaub, die liebe Frau / Im Arm zu halten, wenn sies auch nicht ist. / Das sind wohl kalte Freuden, doch die Last / der Seele wird geringer.“ (E 339) Schließlich bemüht Admet auch noch den Orpheus-Mythos, indem er Alkestis versichert, er würde, wenn er nur „des Orpheus süßen Liedermund“ (E 339) hätte, Alkestis schon wieder aus der Unterwelt zurückholen, was im Hinblick auf das Schicksal Eurydikés allerdings recht dubiose Zwischentöne mitschwingen lässt.

Am Ende wird man als Leser ratlos zurückgelassen. Ist Euripides' Admet ein Don Juan des Liebeskummers, der die Ewigkeit des Leids beschwört, um im nächsten Augenblick gleich wieder ein neues Abenteuer zu beginnen? Ist er ein Masochist wider Willen, der erst post festum erkennt, dass das nun eingetauschte Leben gar kein Leben mehr ist? Oder ist er bloß ein egoistischer Narziss, der immer nur sich selbst sieht und für niemanden ein Auge hat außer für sich? Dafür spräche etwa Admets egomanische Klage um Alkestis, die eher larmoyantem Selbstmitleid entspringt als wahrer Trauer um die eigene Gattin: „Ein besserer Daimon hat die Frau geführt / Als mich, so glaub ich trotz des äußren Scheins. / Sie wird von keinem Leid mehr angerührt, / Ruht hochgeehrt von allen Mühen aus. / Ich sollte sterben, ich verriet mein Los / Und weiß jetzt, daß ich nie mehr glücklich bin.“ (E 374)

---

<sup>4</sup> Vgl. dazu auch Admets Äußerung: „Bist du nicht mehr, bin ich selber nicht mehr. / Du bist uns Leben, bist uns Tod“ (E 337).

Auch das Heldentum der selbstlosen Alkestis bekommt Risse, wenn man hinter die heroische Fassade ihres scheinbar so altruistischen Selbstopfers blickt. Gewiss wird von allen möglichen Dramenfiguren, inklusive von Alkestis selbst<sup>5</sup> (vgl. E 337), immer wieder (vgl. E 321, 350, 359, 376) betont, dass sie für Admet stirbt und nur für ihn. Gewiss wird allenthalben hervorgehoben, dass mit ihr „die beste der Frauen“ (E 326; vgl. E 329f., 334, 338, 345, 356, 363, 376) aus dem Leben scheidet. Doch in der einzigen Szene des Dramas (zweite Hauptszene: E 335-342), in der Alkestis aktiv präsent ist und auch selbst das Wort ergreift, werden allerlei Widersprüche sichtbar, die von verschiedenen Quellen herrühren können: entweder aus dem Rollenkonflikt der Alkestis, die die Liebe einer Frau, die Pflicht einer Gattin gegenüber ihrem Ehemann sowie die Mutterpflichten gegenüber ihren beiden Kindern in sich zu vereinigen hat; oder aus dem Konflikt zwischen ihrem Selbstbild in der Gegenwart und ihrem vorsorglich gesteuerten Nachruhm; oder auch aus einem sich passiv gebenden Egoismus heraus, der dem aktiven Admets in nichts nachsteht.

Indem Alkestis von ihrem Liebes- und Ehelager theatralisch Abschied nimmt, sagt sie weinend in Gegenwart ihrer Dienerin: „Liebes Lager, wo / Ich einst den Gürtel meiner Jugend ließ / Dem Mann, für den ich sterbe, lebe wohl! / Ich zürne nicht, weil du nur mir den Tod / Gebracht. Ich leid ihn gern für meinen Mann / Und dich. Bald hat dich eine andre Frau, / Die glücklicher, doch nicht getreuer ist.“ (E 331) Als sie jedoch wenig später von ihrem Gatten Abschied nimmt, nötigt sie ihm das Versprechen ab, sich niemals mehr wiederzuverheiraten, um kategorisch zu verhindern, dass ihre Tochter eine böse Stiefmutter bekommt, die dieser dereinst auch noch die Ehe zerstören wird. Alkestis' apodiktischer Satz „Ich will kein weiteres Leben ohne dich, / Mit Waisenkindern“ (E 337), den sie an ihren Gatten Admet richtet, irritiert gerade in seiner Absolutheit

---

<sup>5</sup> Vgl. dazu auch den Bericht der Dienerin (E 331)!

und beginnt plötzlich verdächtig zu irisieren. Während sie ruhmvoll abtritt, hinterlässt sie ihrem Gatten genau jenes Leben, das sie nun selbst flieht. Im Modus des Irrealis sagt sie zu Admet: „Wir beide hätten lange noch gelebt, / Du hättest einsam nicht die Frau beklagt / Noch Waisen aufgezogen. Doch dies hat / Ein Gott nun einmal, wie es ist, gelenkt.“ (E 338) Die Götter, die Moiren oder „Ananke“ (E 375) haben aber lediglich entschieden, dass Eumelos und seine Schwester als Waisen aufwachsen müssen, nicht aber, welches Elternteil diese faktisch aufzuziehen hat.

Alkestis führt also gekonnt Regie in einem Drama der unausgesprochenen oder verschwiegenen Wünsche und Sehnsüchte, in dem sie in jedem Moment, legitimiert durch Admets primordiale Schuld, per se die Oberhand behält. So kann sie, nachdem sie das Schicksal ihrer Kinder in Admets Hände gelegt hat – „Du mußt von heute ihre Mutter sein.“ (E 340) – und ihm damit noch einmal eindringlich ihren Ausschließlichkeitsanspruch als Gattin vor Augen geführt hat, scheinbar wesenlos ins Nichts entschwinden: „Die Zeit heilt alles. Tote sind ein Nichts.“ (E 341). Genau dieses Argument, das Admet zu neuer Liebe und Ehe beflügeln könnte, wird in der Schlusszene des Dramas von Herakles noch einmal ins Feld geführt: „Die Wunde klafft, doch Heilung bringt die Zeit.“ (E 380), worauf Admet jedoch gemäß der vorausschauenden Regie Alkestis', die nun schweigend neben Herakles steht, repliziert: „Die Zeit, die mich noch heilt, ist nur der Tod.“ (E 340) In einem früheren Gespräch mit Herakles, in der dritten Hauptszene, beschleichen Admet jedoch erhebliche Zweifel an den Motiven seiner Gattin und ihrem heroischen Opfermut. Auf Herakles' Äußerung hin – „Ich weiß, daß sie statt deiner sterben will.“ (E 350), antwortet er mit der dekuvierenden Frage: „Ist, wer das will, am Leben oder tot?“ (E 351)

Von hierher bekommt auch das Motiv der Fremdheit Alkestis', das insbesondere den Besuch des Herakles im Hause

Admets begleitet, einen ganz neuen und eigenen Sinn. Alkestis ist nicht nur die Frau „aus fremdem Stamm“ (E 357), die in das thessalische Herrscherhaus eingeheiratet hat, wie dies Admet seinem Vater Pheres in Erinnerung ruft; sie ist nicht nur die vorgeblich fremde Tote (vgl. E 351, 366f., 377), die Admet erfindet, um Herakles davon abzubringen, seine Gastfreundschaft zurückzuweisen; sie ist auch ihrem Wesen nach eine Fremde, deren Fremdheit durch die Rückkehr aus der Unterwelt und ihre stumme Präsenz nur noch unterstrichen wird. Als Herakles Admet auffordert, seine Hand auszustrecken und Alkestis zu berühren, ergänzt dieser – mit der bezeichnenden Regieanweisung „abgewandt“ (E 383), also gleichsam für sich, – Herakles’ Aufforderung mit den Worten: „So wie man ein Gorgonenhaupt berührt.“ (E 383)

Genauso fremd wie die Gestalt der Alkestis, die eben nur als sich Opfernde, aber nicht mehr als Rückkehrende dramatische Plausibilität besitzt, ist das Motiv, weswegen Herakles die für Admet in den Tod Gegangene Thanatos wieder entreißt. Es ist einzig und allein die Gastfreundschaft, die Admet dem Zeussohn angedeihen ließ, und nichts anderes. Am Ende der fünften Hauptszene lässt Euripides Herakles sagen: „Ich führ Alkestis meinem Freunde zu, / Der mich von seiner Schwelle nicht verstieß, / Obschon das schwerste Unheil ihn befiel; / Der Edle barg es mir und schonte mich, / Der beste Gastfreund in Thessalien, / Ja, in ganz Hellas. Niemals sag er, daß / Sein Gast nicht wert war seines hohen Sinns.“ (E 368)<sup>6</sup> Letzten Endes ist es die Männerfreundschaft zwischen Admet und Herakles, die

<sup>6</sup> Vgl. auch eine frühere Stelle in Herakles’ Schlussmonolog der fünften Hauptszene: „Ich muß die jetzt verstorbne Frau, / Alkestis, retten, führen in ihr Haus / Zum Dank für des Admetos hohen Sinn.“ (E 368); vgl. ferner diejenige Stelle zu Beginn der Schlusszene, wo Herakles, der Alkestis Kores Reich (vgl. E 368) inzwischen wieder abgewonnen hat, sich mit folgenden hypothetischen Worten an Admet wendet: „O fänd ich Kraft, dir aus der Unterwelt / Dein Weib zu holen an das Licht des Tags, / Und dir zu danken, was du mir getan!“ (E 379)

Alkestis wieder ins Leben zurückbringt. Und es ist auch die Gastfreundschaft unter Männern, die Admet dazu veranlasst, die geheimnisvolle Unbekannte in sein Haus aufzunehmen, die sich dann in einem wunderbaren Happy End als die einzige und wahre Alkestis entpuppt. Es ist nur folgerichtig, dass Euripides' *Alkestis* mit einem Zwiegespräch unter Männern endet – in dem Admet Herakles erneut die Gastfreundschaft anträgt, während Alkestis in ihrer Fremdheit verharrt und obendrein zum Schweigen verurteilt ist –, bevor der Chor abschließend die unerforschlichen Ratschlüsse der Götter preist, die, so möchte man ergänzen, verhindern mögen, dass Thanatos bald wieder vor der Tür steht, um nach dem missglückten Tauschhandel mit Alkestis nun endlich den ursprünglich erwählten Admet in das Reich des Hades und der Persephone wegzuführen.

Man könnte nun in aufwändiger Weise die Rezeptionsgeschichte<sup>7</sup> des Alkestis-Stoffes im Einzelnen literarhistorisch nachverfolgen, von den Anverwandlungen des Stoffes durch Hans Sachs, Aurelio Aureli und Philippe Quinault über die Opern Lullys, Händels und Glucks bis hin zu den Auseinandersetzungen Wielands, Herders und Goethes mit jenem mythologischen Stoff. Wir wollen uns stattdessen im Folgenden auf die Rezeption des Alkestis-Stoffes in der literarischen Moderne konzentrieren, an deren Beginn zwei maßgebliche Adaptationen jenes antiken Stoffes entstanden sind, nämlich Hugo von Hofmannsthals Drama *Alkestis. Ein Trauerspiel nach Euripides* (Entstehung 1893/94; Erstdruck 1909; erste Buchausgabe 1911; Erstaufführung durch die Münchner Kammerspiele 1916) und Rainer Maria Rilkes Gedicht *Alkestis* das im Februar 1907 auf Capri entstand und noch im selben Jahr von ihm im Rahmen seines Lyrikzyklus *Neue Gedichte* veröffentlicht wurde.

Angesichts der dramatischen und inhaltlichen Bruchstellen, die in der *Alkestis* des Euripides selbst zuhauf angelegt sind und auf die wir eingangs bereits hingewiesen haben, verwundert

---

<sup>7</sup> Vgl. dazu: Frenzel, 1963, S. 32f.

es, dass Hugo von Hofmannsthal, als er sich des Alkestis-Stoffs annahm, inhaltlich nicht stärker in den Text des griechischen Dramatikers eingegriffen hat. Das mag durchaus auch seinem damaligen jugendlichen Alter geschuldet sein, denn der Wiener Dichter war noch nicht einmal zwanzig Jahre alt, als er sich, im Kontext der Rezeption Nietzsches und dessen dionysischen Antikeverständnisses, intensiv mit den Dramen des Euripides, insbesondere mit dem Alkestis-, dem Elektra- und dem Pentheus-Stoff, auseinandersetzte. In formaler Hinsicht hat Hofmannsthal in seiner freien Euripides-Nachdichtung deutlich erkennbare Änderungen an dessen *Alkestis* vorgenommen. Als Beispiele wären hier zu nennen: die Verwandlung des jambischen Trimeters in den Blankvers; der Verzicht auf die Einteilung in einzelne Szenen; die Streichung diverser Chorpartien bzw. die Verteilung der Rollen des Chores auf verschiedene, von Hofmannsthal eigens geschaffene Dramengestalten; die Transformierung der Stichomythien in längere Dialogpartien etc.

Was die inhaltlichen Änderungen angeht, so seien deren wichtigste im Folgenden näher beleuchtet. Hofmannsthals Admet stellt die Frage nach einem sterbewilligen Ersatzopfer in einem schwachen, unbeherrschten Moment „zwischen Scham und Todesangst“ (H 50)<sup>8</sup> und bereut seine Frage noch im selben Augenblick: „die Frage, kaum getan, / gereut' ihn, und er wäre lieber tot.“ (H 50). Hofmannsthals Alkestis bittet und fleht geradezu darum, für ihren Gatten sterben zu dürfen: „Herr, ich sterbe gern für dich, / ich flehe, anstatt deiner gib mich hin!“ (H 50)<sup>9</sup> Hofmannsthals Apoll zeigt, ganz im Gegensatz zum euri-

<sup>8</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Dramen II. 1892-1905*. hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main 1979, S. 50; die *Alkestis* Hofmannsthals wird im fortlaufenden Text mit der Sigle H plus Seitenzahl zitiert.

<sup>9</sup> Vgl. dazu auch die beiden folgenden Stelle aus Hofmannsthals *Alkestis*: „Ich geb so gern das eigne Leben drum / und sterbe willig.“ (H 57); „Wie zeigte eine größte Lieb und Treu, / als wenn sie willig für den Gatten stirbt.“ (H 53f.)



pideischen Gott, Mitleid mit Admets Elend (vgl. H 51), und zwar so sehr, dass er mit Thanatos sogar zu handeln und zu händeln beginnt. Das Motiv der Fremdheit, das bei Euripides rein äußerlich bestimmt war, wird bei Hofmannsthal zu einer inneren Qualität, wodurch die dramatische Konzeption noch fragwürdiger wird. So ist Alkestis bei Hofmannsthal bereits von Beginn an die fremde Schweigerin, als die sie – perfektioniert durch ihre stumme Rolle – am Ende dann wieder auftritt. Die Stimme Alkestis' klingt bereits vor ihrem Tode „eigentümlich herb und fremd, / als hätte sie Entsetzliches versenkt / in ihrer Brust und hätte Angst davor, / sich selbst zu rühren mit gewohntem Klang.“ (H 54) Immer wieder betont Hofmannsthal die „Angst“ (H 56, 61) der beiden Gatten, während Euripides diese seelische Innenwelt nicht zu kennen scheint.

Hofmannsthal erfindet in seinem Drama *Alkestis* außerdem aussagekräftige Bilder, die die verzweifelte Situation des am Leben gebliebenen Admet sinnfällig vor Augen führen. Dazu gehören beispielsweise die Metapher des Dolches oder die Personifikation der Trauer. „Er floh“, so heißt es in Hofmannsthals Trauerspiel von Admet, „er floh den Tod, der aber warf / dem Fliehenden in den Rücken einen Dolch: / die Wunde schwärt ihm fort, solange er lebt!“ (H 55) Und statt der konkreten Alkestis-Attrappe aus Stein, die der euripideische Admet sich ins verwaiste Ehebett legen will, ist es bei Hofmannsthal das abstrakte Gespenst der Trauer, das als schauriges Alter Ego der Alkestis den verwitweten Gatten fortan heimsuchen wird: „Solange 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.“ (H 59). Erlesene, von der Kunst des Jugendstils inspirierte Bilder werden von Hofmannsthal in den euripideischen Text implantiert, beispielsweise in den Gesang der Sklavinnen, die Alkestis' Bahre tragen: „Nicht des Geiers Schwingen schlage / ihr ums Haupt, die wilden, Tod, / flieg ihr

auf den Mund, ein Falter, / schwarz und still im Abendrot! /  
Führ sie nicht die schlimmen Wege / zu der blutigen Schatten  
Schar, / laß sie gehn auf Dämmerwiesen, / Träumerei und Mohn  
im Haar!” (H 62)

Eine wesentliche Änderung hat Hugo von Hofmannsthal beim Motiv der Gastfreundschaft vorgenommen, das bei Euripides den Deus ex machina Herakles zu seiner Rettungstat veranlasst. Bei Hofmannsthal ist es weniger das Gesetz der Gastfreundschaft, das Admet verpflichtet, Herakles zu beherbergen, als vielmehr Admets eigenes Königein, seine königliche Würde. „Um einen König, / um einen milden König über Männer / und Land und Flüsse, einen reichen König / hat d i e s e sterben dürfen, nicht um einen, / der eines Königs Puppe.” (H 65) Aus der Begabung mit der Königswürde resultiert für Admet die Pflicht, sich über seine eigene Trauer hinwegzusetzen und auf der Einladung des Herakles zu beharren: „Mir ist auferlegt, / s o k ö n i g l i c h z u s e i n, daß ich darüber / vergessen könne all mein eignes Leid!” (H 65f.) Diese Aussage steht wohlgermerkt in diametralem Gegensatz zu Admets zuvor geäußertem Wunsch, sein Leid niemals mehr zu vergessen: „Die süßen Flöten, die sie aus dem Holz / des Lotosbaumes schneiden, sollen schweigen. / Ich w i l l nicht, daß sie mich vergessen lehren!” (H 61) Bezeichnenderweise ist hier von der Musik der Flöten die Rede, von dem Instrument also, das von Satyrn und Silenen, die zum Gefolge des Dionysos gehören, geblasen wird. Während sich Admet privat gegen das Vergessen sträubt, zwingt ihn sein Königsamt dazu, sich dem dionysischen Vergessen zu unterwerfen.

Von daher erfährt auch das Trinkgelage des Herakles, das bei Euripides derb-komische bis burleske Züge trägt, bei Hofmannsthal eine gänzlich andere Wertung. Der bezeichnenderweise in die „Fremdenhallen” (H 65) geführte Herakles – Hofmannsthal stellt damit über das Motiv der Fremdheit eine Verbindung zur Figur der Alkestis her – wird seinerseits zum

Musageten und Psychagogen, der Admet in das Reich der Trunkenheit und des Vergessens geleitet. Dort, im Banne des Dionysos, soll er die Geburt des Lebens aus dem Geiste der Musik selbst an sich vollziehen, dort soll er, göttlich berauscht, das Mysterium des Todes anders begreifen lernen. „Im Rausch begreifst du alles, auch den Tod!“ (H 70), sagt Herakles und berichtet dann – bei Euripides sucht man diesen mythologischen Exkurs vergebens! – von seinem Ringkampf mit dem Riesen Antaios, dem Sohn des Poseidon und der Gaia. Da Antaios durch die Berührung mit seiner Mutter Gaia seine Kräfte immer wieder erneuern konnte, hob ihn Herakles einfach in die Höhe und erwürgte den so seines Muttergrundes Beraubten in der Luft. „Ich hob ihn in die Luft und würgt ihn dort! / Nüchterne Menschen sind wie der arme Narr, / und zappelnd sehnen alle sich zurück, / nach ihrem Muttergrund, der Trunkenheit! / Göttliche Art der Trunkenheit vielleicht / ist, was wir Totsein heißen!“ (H 70)

Vom dionysischen Urgrund her erhält der Tod in Hugo von Hofmannsthals *Alkestis* eine vollkommen andere Deutung. Der Tod wird darin zum „wundervoll erhöhten Leben“ (H 66). Die Augen der Toten gleichen denen der Berauschten, sei es vom Wein des Dionysos, sei es von der Liebe der Aphrodite. „Weintrunkne und Verliebte, die Berauschten / der Kypris, schau mit solchen sonderbaren / Augen auf einen, als ob sie, aus Dämmerung / voll Wundern, zwinkernd ins Alltägliche / einträten –: kämen aber Tote wieder, / sie hätten noch viel wundervollre Augen, / so vollgesogen innerlich mit Wundern.“ (H 70) Im dionysischen Urgrund des Rausches begegnen sich Tod und Leben und ermöglichen so die unio mystica zweier getrennter Welten, deren Unvereinbarkeit Admet zu zerreißen droht. Der Schlüssel zur Lösung jenes Daseinsrätsels liegt nun darin, in der Fremdheit des Todes das Leben zu sehen, wie umgekehrt in der Vertrautheit des Lebens den Tod wahrzunehmen. Von daher erhält auch Herakles' finale Rettungstat

eine schlüssige Motivation: nicht aus dem männerbündischen Ritual der Gastfreundschaft heraus, sondern aus Respekt angesichts der Selbstbeherrschung und Selbstüberwindung dessen, der sich als König zu solchem verpflichtet fühlte. Als ein Sklave Herakles beichtet, dass Admet ihm verboten habe, dem göttlichen Gast gegenüber auch nur das geringste Anzeichen von Trauer um die verstorbene Alkestis sichtbar werden zu lassen, kommentiert Herakles dies folgendermaßen: „Du, das ist schön! Das ist viel mehr als Trunk / und Gastgeschenk, wie’s Könige wohl geben. / Wenn solche Sitte in den Menschenköpfen / jetzt wüchs, da würde vieles seltsam anders: / Der nahm mich in sein Haus und lächelte, / obwohl er innen wilden Jammer trug! / Der schweigt wohl auch, wo er der Stärkre ist, / und läßt den Schwächern prahlen!” (H 72)

Die Wiederbegegnung mit der toten Ehefrau wird für Admet zur ersten wirklichen Begegnung mit dem Leben überhaupt, und, so könnte man ergänzen: auch der Liebe. „Wenn ich sie sehe, glaub ich mein Gemahl / zu sehn, ja mehr, mein Leben kommt zurück! / Mein Schmerz und alles Fühlen fällt von mir! / Und lautlos wie ein Schleier löst sich ab / vom nackten Ich das bunte Schicksalskleid. / [ ] / Als trüge mich der Adler in die Luft / und unter meinem Fuß versanken die / verlaßnen Lebensfluten dieser Welt! / Ein Schauder geht von dieser Fremden aus, / als wäre sie aus dem Herzen aller Dinge / ans Licht getreten.” (H 77) Alkestis, die aus dem dionysischen Ugrund, „aus dem Herzen aller Dinge” (H 77), zu Admet zurückkehrt, sorgt dafür, dass er sein Leben wiedergewinnt, ja das Leben überhaupt erst gewinnt, und dass das Schicksal – das bei Euripides in Gestalt Anankes, der Moiren und der olympischen Götter eine zentrale Rolle spielt – von der Selbstbehauptung und Selbsterhaltung des „nackten Ich” (H 77) an den Rand gedrängt wird.

Während Herakles bei Euripides das glücklich an einer Tragödie vorbei geschrammte Drama recht geschäftsmäßig

beendet – er berichtet von seinem überstandenen Kampf mit Thanatos und von den Aufgaben, die nun vor ihm stehen –, hält er bei Hofmannsthal eine emphatische Schlussrede, die den dionysischen Knoten, nicht ohne belehrende Nebentöne, ein letztes Mal schürzt. „Des Lebens Früchte geben sich nicht uns, / sie lassen allenfalls sich nehmen: diese / gab sich dir hin und gibt sich dir aufs neu / so ganz, wie kaum dir selber du gehörst. / Sei stets den Fremden hold, du weißt doch nie, / wer dir, ein Heiland, wandeln übern Weg / und aus dem Herzen aller Dinge kommen / und wiederbringen kann, was sich verlor.“ (H 81)

In Hofmannsthals Aufzeichnungen aus dem Nachlass findet sich ein bezeichnender Satz aus dem Entstehungsjahr der *Alkestis*-Nachdichtung, der den Dionysos-Mythos als tragenden Grund von Hofmannsthals damaliger Beschäftigung mit der Antike erweist. Es heißt dort: „Der tragische Grundmythos: die in Individuen zerstückelte Welt sehnt sich nach Einheit, Dionysos Zagreus will wiedergeboren werden.“<sup>10</sup> Christian Horn weist auf die enge Verbindung zwischen der *Alkestis*-Nachdichtung und Hofmannsthals Beschäftigung mit den *Bakchen* des Euripides hin.

Den Plan, die *Bakchen* des Euripides zu bearbeiten, hat Hofmannsthal bis ins Jahr 1918 verfolgt; die erste Beschäftigung mit dem Stoff datiert aus den Jahren 1892/93. Im Zentrum dieser Aufzeichnungen steht die Figur der Königin, die aufgrund ihres naturdämonischen Wesens den heraufziehenden Dionysos-Kult zu erahnen vermag und in rauschhafter Entgrenzung ihre Lebensangst überwinden will. Der Kult der asiatischen Gottheit wird durch ein in einer Truhe verwahrtes Herz symbolisiert, das der mythologischen Tradition zufolge als einziges Organ die Zerreißung des Zagreus überdauerte und, von Zeus verschlungen, die Wiedergeburt des jüngeren Dionysos ermöglichte. Das Herz, hier als Kultgegenstand verstanden, erscheint

---

<sup>10</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Reden und Aufsätze III 1925-1929*. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889-1929, hg. von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert (Aufzeichnungen) in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main 1980, S. 359.

als zentrale Metapher wieder in *Alkestis*, in der der Tod als rauschhafte Reise in das ‚Herz[ ] aller Dinge‘ [ ] von dem Dionysos-Jünger Herakles beschworen wird.“<sup>11</sup> Mit Recht weist Horn darauf hin, dass die in Hofmannsthals Selbstdeutung „Ad me ipsum“ insinuierte Nähe zwischen dem Ariadne- und dem Alkestis-Stoff differenzierter zu betrachten ist. „In dieser Perspektive wird *Alkestis* als Dichtung verstanden, in der – wie auch in *Ariadne auf Naxos* – Hingabe und Verwandlung sich gegenseitig bedingen. Obwohl beide Werke vergleichbare Konstellationen aufweisen, lassen sich die spezifischen Textverhältnisse der *Alkestis* nicht im Lichte des Spätwerks erfassen. Denn weder besteht zwischen Herakles und Alkestis eine Beziehung, die der von Bacchus und Ariadne entspricht, noch lassen sich an Alkestis die Zeichen jener Verwandlung erkennen, die Ariadne in den Armen des vermeintlichen Todesgottes erfährt.“<sup>12</sup>

Man könnte nun noch andere dramatische Ausformungen des Alkestis-Stoffes um 1900 sowie im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts näher untersuchen, etwa Robert Friedlaenders alias Robert Prechtl's *Tragödie vom Leben* (1908), Eberhard Königs mythologisches Schelmenspiel *Alkestis* (1912) oder Alexander Lernet-Holenias *Alkestis* (1945), um nur die markantesten deutschsprachigen genannt zu haben. Auch die britische und amerikanische Literatur haben mit T.S. Eliots *The Cocktail Party* (1950) und mit Thornton Wilders *The Alcestiad: Or, a Life in the Sun* (1955) zur Weiterentwicklung des Alkestis-Stoffs in der Literatur der Gegenwart beigetragen. Wir wollen

<sup>11</sup> Christian Horn: *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*. Karlsruhe 2008, S. 131. Die von Hofmannsthal in seiner *Alkestis* mehrfach verwendete Formulierung „Herz der Dinge“ entstammt Nietzsches *Geburt der Tragödie* (Friedrich Nietzsche, Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, München 1999, S. 106), wo Nietzsche mit einem längeren Schopenhauer-Zitat aus dessen Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* die Musik als „die unmittelbare Idee dieses Lebens“ (a.a.O., S. 108) in ihrer Bedeutsamkeit unterstreicht.

<sup>12</sup> Horn, 2008., S. 130.

uns jedoch abschließend mit einer lyrischen Ausprägung des Alkestis-Stoffes näher befassen, mit Rainer Maria Rilkes Gedicht *Alkestis* aus dem Jahre 1907.

Das drittletzte Gedicht des Rilkeschen Gedichtzyklus *Neue Gedichte* (1907) partizipiert gleich an mehreren Motiv- und Traditionssträngen jenes bedeutsamen lyrischen Beitrags zur literarischen Moderne. Neben dem Bezug zur klassischen Antike sind hier in erster Linie das Liebesmotiv, vor allem aber das Todesmotiv hervorzuheben, auf das bereits zahlreiche Gedichttitel des Zyklus verweisen wie etwa: *Grabmal eines jungen Mädchens, Pieta, Der Tod des Dichters, Morgue, Römische Sarkophage, Todes-Erfahrung, Hetären-Gräber, Orpheus. Eurydike. Hermes.*

Rilkes Gedicht *Alkestis* steigert die dramatische Qualität des antiken Stoffes insofern, als es ihn auf den Hochzeitstag der beiden Gatten Alkestis und Admet konzentriert. Die Trauung ist bereits vollzogen, die Ehe noch nicht. Im Gegensatz zu Euripides verzichtet Rilke auf die Ausdehnung der Zeitspanne zwischen der Forderung der Moiren und ihrem Vollzug. Alkestis ist weder Mutter noch im eigentlichen Sinne Herrin des Hauses. Sie hat noch keinen ganzen Tag als Gattin an Admets Seite gelebt. Der Todesbote platzt bei Rilke mitten in das Hochzeitsmahl hinein: „Da plötzlich war der Bote unter ihnen,/hineingeworfen in das Überkochen/des Hochzeitsmahles wie ein neuer Zusatz.“ (R 302)<sup>13</sup> Nicht als schauriges Skelett, nicht als grässliches Menetekel erscheint er inmitten der Festgäste, sondern als „schlanker Gott“ (R 302), „gleich einem jungen Genius mit umgestürzter Fackel“,<sup>14</sup> wie Lessing den Bruder des Schlafes in seiner Schrift *Wie die Alten den Tod*

<sup>13</sup> Rainer Maria Rilke: *Alkestis*. In: Ders., Werke, Band I, 2, Gedicht-Zyklen, Frankfurt am Main 1980, S. 302-305, hier: S. 302; Rilkes Gedicht *Alkestis* wird im fortlaufenden Text mit der Sigle R plus Seitenzahl zitiert.

<sup>14</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Wie die Alten den Tod gebildet*. Eine Untersuchung. hg. von Ludwig Uhlig, Stuttgart 1984, S. 16.

*gebildet* charakterisiert. Thanatos ist das schlechthin „Fremde“ (R 302), das „unerbittlich“ (R 302) in die Feierlichkeiten hereinbricht und den angesprochenen Admet, um im Bilde Rilkes zu bleiben, gleichsam einschalt. Aus der „Schale seines Schreckens“ (R 302) streckt dieser ihm dann flehend seine Hände entgegen und versucht, dem Todesgott kostbare Lebenszeit abzuhandeln: Jahre, ein einziges Jahr, Monate, Wochen, ein paar Tage, Nächte, eine Nacht nur, diese einzige Hochzeitsnacht! Des Gottes hartes Verneinen entläßt sich daraufhin in einem verzweifelten Aufschrei des unabwendbar todgeweihten Admet.

Die zu dem schreienden Admet herzu geeilten Eltern werden von ihrem Sohn der Reihe nach aufgefordert, ihr Leben an seiner Statt hinzugeben: „Und beide hielt er sie wie Opfertiere / in Einem Griff.“ (R 303) Dann richtet Admet, einer momentanen Eingebung folgend, seine ganze Hoffnung mit einem Male auf den jungen, schönen und geliebten Freund Kreon, der ihm nicht so „verbraucht und schlecht und beinah wertlos“ (R 304) scheint wie seine eigenen Eltern, als plötzlich „leicht und traurig in dem bleichen Brautkleid“ (R 304) Alkestis die Szene betritt. Diese wendet sich jedoch nicht an ihren Ehemann, sondern an den seines Opfers harrenden Gott. „Ersatz kann keiner für ihn sein. Ich *bins*. / Ich bin Ersatz. Denn keiner ist zu Ende / wie ich es bin. Was bleibt mir denn von dem / was ich hier war? Das *ists* ja, daß ich sterbe.“ (R 304)

Alkestis entschließt sich bei Rilke zum stellvertretenden Selbstopfer, weil sie ohnehin in dieser Nacht Abschied nehmen muss. Das Liebeslager wird zur Pforte, die in die „Unterwelt“ (R 304) führt, Hochzeitsnacht und Todesnacht werden miteinander enggeführt, das Hochzeitsbett wird zum Todesort, Willkomm zu Abschied. „Ich nahm ja Abschied. / Abschied über Abschied. / Kein Sterbender nimmt mehr davon. Ich ging ja, / damit das Alles, unter Dem begraben / der jetzt mein Gatte ist, zergeht, sich auflöst –. / So führ mich hin: ich sterbe ja für ihn.“ (R304) Die als Selbstauflösung gedachte Liebesvereinigung



knüpft an eine Motivkette an, die sich durch Rilkes Frühwerk und auch noch durch seinen Zyklus *Neue Gedichte* zieht. Es ist das Motiv des Mädchentums, das im Übergang zum Frausein seinem Untergang entgegensieht. So lautet beispielsweise die letzte Strophe des Gedichts *Mädchen-Klage*: „Plötzlich bin ich wie verstoßen, / und zu einem Übergroßen / wird mir diese Einsamkeit, / wenn, auf meiner Brüste Hügel / stehend, mein Gefühl nach Flügeln / oder einem Ende schreit.“ (R 238)

Thanatos, der das Stellvertreteropfer sofort annimmt, führt Alkestis unmittelbar darauf zum Ausgang, flankiert von verweinten Frauen und verfolgt von einem ihnen nachtaumelnden und nach ihnen „wie im Traum“ (R 305) greifenden Admet. Vom Gesicht der sich plötzlich umwendenden Alkestis – das Eurydikemotiv aus dem Orpheus-Mythos klingt hier gleichsam seitenverkehrt an – erhascht Admet ein letztes Mal noch „des Mädchens Antlitz, das sich wandte / mit einem Lächeln, hell wie eine Hoffnung, / die beinah ein Versprechen war: erwachsen / zurückzukommen aus dem tiefen Tode / zu ihm, dem Lebenden“ (R 305). Das Gedicht endet mit einer Geste Admets, die als Verzweiflungs- wie auch als Hoffnungsgeste gedeutet werden kann. Der kniende Gatte schlägt seine Hände jäh vors Gesicht, „um nichts zu sehen mehr nach diesem Lächeln.“ (R 305) Durch die motivische Überblendung von Mädchentum und Leben, von Defloration und Verscheiden, wird dem Tod bei Rilke letztlich der Schrecken genommen, denn die Pforte der Unterwelt führt in seinem *Alkestis*-Gedicht nicht in das Reich der Leichenblässe, sondern ins verheißungsvoll aufblühende Erwachsensein. Auch wenn Rilke dem antiken Stoff damit seine tragische Spitze gebrochen hat, so hat er ihm doch etwas Einzigartiges geschenkt: das Lächeln der Alkestis.

## Literatur

### Primärliteratur

- Gesamtausgabe der griechischen Tragödien. Übersetzt von Ernst Buschor, Euripides V, München und Zürich 1979.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Dramen II*. 1892-1905, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main 1979.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Reden und Aufsätze III*. 1925-1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889-1929. hg. von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert (Aufzeichnungen) in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main 1980.
- Rilke, Rainer Maria: *Alkestis*. In: Ders., Werke, Band I, 2, Gedicht-Zyklen, Frankfurt am Main 1980, S. 302-305.

### Sekundärliteratur

- Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 2. Aufl., Stuttgart 1963.
- Horn, Christian: *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*. Karlsruhe 2008.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Wie die Alten den Tod gebildet*. Eine Untersuchung, hg. von Ludwig Uhlig, Stuttgart 1984.
- Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe*. hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, München 1999.